



HAL
open science

Représentations de la guerre contre le terrorisme : les séries télévisées américaines 24 heures chrono (Fox, 2001-2010 ; 2014) et Homeland (Showtime, 2011-)

Alexis Pichard

► To cite this version:

Alexis Pichard. Représentations de la guerre contre le terrorisme : les séries télévisées américaines 24 heures chrono (Fox, 2001-2010 ; 2014) et Homeland (Showtime, 2011-). Histoire. Université du Havre (ULH), 2017. Français. NNT : . tel-01991562

HAL Id: tel-01991562

<https://hal.science/tel-01991562>

Submitted on 23 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité Études anglophones

Préparée au sein de l'université du Havre Normandie

**Représentations de la guerre contre le terrorisme :
Les séries télévisées américaines *24 heures chrono* (Fox, 2001-2010 ; 2014)
et *Homeland* (Showtime, 2011-)**

**Présentée et soutenue par
Alexis PICHARD**

**Thèse soutenue publiquement le 27 novembre 2017
devant le jury composé de**

M. Luc BENOIT A LA GUILLAUME	Professeur des universités, Université de Rouen Normandie	Examineur
M. Jean-Baptiste JEANGENE VILMER	Directeur de l'Institut de Recherche Stratégique de l'Ecole Militaire (IRSEM), docteur en sciences politiques et en philosophie	Examineur
M. Sébastien LEFAIT	Professeur des universités, Université Paris 8	Rapporteur
Me Anne-Marie PAQUET-DEYRIS	Professeure des universités, Université Paris Nanterre	Rapporteur
Me Monica MICHLIN	Professeure des universités, Université de Montpellier 3	Codirectrice de thèse
Me Sarah HATCHUEL	Professeure des universités, Université du Havre Normandie	Directrice de thèse

Thèse dirigée par Me la Professeure Sarah HATCHUEL (Université du Havre Normandie) et Me la Professeure Monica MICHLIN (Université de Montpellier 3).

Par respect de la propriété intellectuelle,
les photogrammes de la présente thèse ont été floutés.

« *Improbably, what was not supposed to happen had happened and what was supposed to happen had not happened.* »

Philip Roth, *American Pastoral*, 1997.

« *The war on terror never really existed.* »

Megan K. Stack, *Everyman in This Village Is a Liar*, 2011.

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier chaleureusement Madame la Professeure Sarah Hatchuel et Madame la Professeure Monica Michlin d'avoir encadré ce travail de thèse avec exigence et bienveillance. Sans leur disponibilité, leur efficacité et leur amitié, je n'aurais pu mener cet ouvrage à bonne fin.

Merci également à Madame la Professeure Anne-Marie Paquet-Deyris, Monsieur le Professeur Luc Benoit à la Guillaume, Monsieur le Professeur Sébastien Lefait et à Monsieur le Directeur de l'IRSEM Jean-Baptiste Jeangène-Vilmer d'avoir accepté de faire partie de mon jury et de lire ce travail.

Merci à mes collègues et ami.e.s de l'université Paris Nanterre qui m'ont permis de réaliser la présente thèse dans des conditions favorables durant quatre belles années. Je remercie tout particulièrement Cécile Viollain pour son infailible soutien et ses conseils avisés. Sans elle, cette aventure n'aurait pas été la même.

Merci à mes ami.e.s de m'avoir soutenu et aidé à des moments différents, chacun.e à sa manière : Laurent, Lauriane, Alexandre, Aymeric, Sébastien, Jérôme, Marjolaine, Donna, Ariane et Pierre-Olivier.

Merci à mes camarades et partenaires de Sitebad et d'Acrobad qui m'ont encouragé dans cet autre sport qu'est la thèse : Loréna, Florent, Nicolas, pour ne mentionner qu'eux (une pensée pour tous les autres).

Merci à Romain Delhem, futur brillant docteur, dont l'amitié indéfectible et les connaissances linguistiques se sont révélées essentielles. *Nothing is hidden, yet everything is...*

Merci enfin à ma famille d'avoir été là pour moi. Je souhaite en particulier exprimer mon infinie gratitude à mon père, Philippe, mon troisième directeur de thèse à titre officieux, dont l'affection, le soutien et le regard critique m'ont porté tout au long de ces quatre années. La présente thèse lui est dédiée.

Résumé

Ce travail s'appuie sur les études culturelles et historiques, la géopolitique, la narratologie, et la sémiologie de l'image pour étudier la guerre contre le terrorisme et ses représentations dans les séries télévisées américaines *24 heures chrono* et *Homeland*. Produites à dix ans d'intervalle, ces deux fictions majeures de l'après-11 Septembre ont souvent été mises en opposition du fait de leur idéologie supposée, dans la lignée de la présidence républicaine de George W. Bush pour la première, de la présidence démocrate de Barack Obama pour la seconde. Cependant, l'on trouve de nombreuses ressemblances qui tendent non seulement à rapprocher *24* et *Homeland*, mais également les présidences Bush et Obama. Notre travail consistera ainsi à mettre au jour l'ambivalence politique des deux programmes afin de s'interroger plus généralement sur les ruptures et les continuités de cette guerre mondiale contre le terrorisme que les États-Unis mènent depuis bientôt deux décennies.

Mots-clés : *24 heures chrono*, *Homeland*, séries-terrorisme, séries télévisées, guerre contre le terrorisme, 11 Septembre, George W. Bush, Barack Obama

Résumé en anglais

This work uses cultural and historical studies, geopolitics, narratology, and visual semiotics to analyse the representations of the War on Terror in *24* and *Homeland*, two emblematic post-9/11 American television series. These shows, which started airing almost a decade apart, have often been opposed to each other because of their presumed ideologies. Both dealing with the War on Terror, *24* has been said to reflect the conservatism of the Bush years, while *Homeland* would correspond to Obama's liberal presidency. However, upon closer examination, many similarities can be found – which would not only bridge *24* and *Homeland*, but also George W. Bush and Barack Obama's presidencies. This work thus aims to deconstruct the preconceptions surrounding the two series by exploring their political ambivalence in order to question the ruptures and continuities in the global War on Terror which the United States has been conducting for almost twenty years now.

Key words: *24*, *Homeland*, terrorism TV series, TV series, War on Terror, 9/11, George W. Bush, Barack Obama

Table des matières

Remerciements.....	5
Résumé.....	7
Résumé en anglais	8
Table des matières	9
Liste des tableaux.....	13
Liste des figures	15
Introduction.....	21
Première partie : Émergence et développement des « séries-terrorisme » dans l'après-11 Septembre.....	45
Chapitre 1 : Le 11 Septembre : résonances politiques et médiatiques de l'événement fondateur du début du XXI ^e siècle	47
1. Nouvelles technologies, guerres télévisées et émergence de l' <i>infotainment</i> : pour une compréhension du traitement télévisuel du 11 Septembre.....	48
2. Couverture et cadrage médiatiques : temporalités de la construction du 11 Septembre par les chaînes d'information américaines	56
3. Vers une union sacrée : retour en grâce de la figure présidentielle et émergence d'un consensus national	65
4. Hollywood et le 11 Septembre : vers un « désert du réel » ?.....	83
Chapitre 2 : Normaliser l'état d'exception et légitimer les mesures sécuritaires : 24 et les séries-terrorisme de la première vague (2001-2010)	107
1. 24 et la construction du canon des séries-terrorisme.....	108
2. Décompte du temps, conte d'un temps : 24, une fiction-temps	146
Chapitre 3 : Le bilan d'une décennie de guerre : <i>Homeland</i> et les séries-terrorisme de la deuxième vague (2011-2016).....	169
1. D' <i>Hatufim</i> à 24 : <i>Homeland</i> , synthèse des modèles.....	170
2. De <i>The Event</i> à <i>Rubicon</i> : transition vers de nouveaux standards.....	190
3. <i>Homeland</i> : fleuron d'une nouvelle décennie	214
Deuxième partie : L'Amérique attaquée : aspects intérieurs de la guerre contre le terrorisme	235
Chapitre 4 : Les agents de la terreur : poétiques et politiques représentationnelles .	237
1. Définitions, idéologies et contexte historique	238

2.	Politiques de représentation : vers une poétique de déréalisation ?	247
3.	Typologie et argumentaire	258
4.	L'impact des représentations des djihadistes sur celles des Arabes et des musulmans : stratégies de négociation des amalgames et des stéréotypes	290
	Chapitre 5 : De l'apocalypse-prémédiation à l'apocalypse-catharsis : panser et repenser le fantasme de l'eschatologie terroriste	303
1.	« <i>If there ever was a worst-case scenario, this is it</i> » : projections apocalyptiques et prémédiation des angoisses dans <i>24</i>	304
2.	« <i>It was ten years ago. Everybody missed something that day</i> » : mise en scène du déjà-vu apocalyptique comme révélateur du non-vu traumatique dans <i>Homeland</i>	341
	Chapitre 6 : Combattre le mal par le mal : explorations du « côté obscur » de l'Amérique en guerre	369
1.	Des univers fictionnels ancrés dans la culture de la guerre contre le terrorisme	370
2.	Représenter les conséquences des politiques antiterroristes : le cas du profilage racial et de ses effets controversés	381
3.	De <i>24</i> à <i>Homeland</i> : une histoire de la torture.....	394
	Troisième partie : L'Amérique face à la menace-monde : le Moyen-Orient en perspective(s)	437
	Chapitre 7 : La présidence de la terreur à l'écran : la guerre à la Maison-Blanche..	439
1.	L'omniprésence du président dans <i>24</i> et <i>Homeland</i> : acteur héroïsé de la politique étrangère ?	440
2.	La présidence détournée ? : l'influence du vice-président.....	452
3.	Doctrines et styles présidentiels : influence des modèles réels sur la construction des avatars fictionnels.....	461
	Chapitre 8 : De Téhéran à Islamabad : reconstructions orientalistes des théâtres d'opération de l'action antiterroriste américaine	501
1.	L'espace-monde en perspective : déplacement de l'intrigue, renouvellement de la formule sérielle ?	502
2.	Vers l'élaboration d'une géopolitique spéculaire et spectaculaire.....	508
3.	(Dé)figurer l'Orient : mise en regard des représentations géographiques et culturelles	535

Chapitre 9 : La guerre dans le corps : le vétéran et la mémoire des combats.....	573
1. Des corps à peine visibles : le traitement aseptisé de la guerre en Irak par les médias d'information américains	574
2. La figure du vétéran dans les séries : reconstitution du souvenir, construction de la mémoire historique ?	584
3. « <i>When you came back from Baghdad, (...) You were damaged</i> » : <i>Homeland</i> et le retour du soldat au foyer américain	607
Conclusion	651
Sérigraphie	667
Filmographie	670
Bibliographie	673
Index des séries et films cités	710

Liste des tableaux

Tableau 1 : Taux d'audiences réalisés par la série <i>24</i> de 2001 à 2014.	110
Tableau 2 : Titres et dates de diffusion des sitcoms parodiant <i>24</i>	129
Tableau 3 : Tableau des audiences réalisées par la série <i>Homeland</i> de 2011 à 2017.	215
Tableau 4: Présentation des principaux terroristes islamistes sur le sol américain dans <i>24</i> et <i>Homeland</i>	249

Liste des figures

Figure 1: La sitcom <i>Everybody Hates Chris</i> pastiche l'esthétique de <i>24</i> lors d'un épisode suivant les préparatifs sous haute tension d'un repas de Thanksgiving (<i>Everybody Hates Chris</i> , 2.8).....	132
Figure 2: <i>The Simpsons</i> pastiche à la perfection le générique de <i>24</i> (<i>The Simpsons</i> , 18.21).	135
Figure 3: <i>24: India</i> reproduit avec une fidélité extrême certaines scènes du <i>24</i> américain (à gauche : <i>24</i> , 1.1 / à droite : <i>24: India</i> , 1.1).	143
Figure 4 : Le sponsor automobile Tata occupe une place prépondérante dans <i>24: India</i>	146
Figure 5 : Plan scindé d'un satellite en orbite montrant le monde à l'ère de la surveillance globale (<i>24</i> , 1.1).	164
Figure 6 : La mort de Teri est associée au 11 Septembre par des jeux de composition nous projetant l'image des tours jumelles à chaque plan (<i>24</i> , 1.24).	167
Figure 7 : <i>Homeland</i> offre des <i>cliffhangers</i> à la <i>24</i> (à gauche : 2.10 / à droite : 2.11).....	187
Figure 8 : L'explosion du récit marquant le début d'un <i>cliffhanger</i> à tiroirs (4.9).	188
Figure 9 : Mise en scène de la subjectivité pour marquer le temps « réel » (4.10).....	190
Figure 10 : La dernière séquence de <i>The Event</i> est marquée par l'apparition de la planète malade des extraterrestres et semble annoncer une lutte à mort avec les terriens (1.22).	204
Figure 11 : Paranoïa et société panoptique (<i>Rubicon</i> , 1.2).....	213
Figure 12 : <i>The Simpsons</i> parodie le générique de <i>Homeland</i> (25.1).	216
Figure 13 : Annie Crawford, double de Carrie Mathison, en pleine hallucination (<i>The Simpsons</i> , 25.1).	218
Figure 14 : <i>24</i> reflète l'adaptation des groupes terroristes aux méthodes de propagande audiovisuelle modernes en reproduisant des vidéos d'exécution réelles (à gauche : <i>24</i> , 4.2 / à droite : exécution de l'otage japonais Shosei Koda).	246
Figure 15 : Des indices sur la nationalité des terroristes sont savamment semés (à gauche : <i>24</i> , 2.5 / à droite : <i>24</i> , 4.1).	252
Figure 16 : Abu Nazir, de l'habit traditionnel au déguisement occidental (à gauche : <i>Homeland</i> , 2.2 / à droite : <i>Homeland</i> , 2.10).....	260
Figure 17 : Mise en abyme de l'enfermement comme poétique visuelle du sectarisme idéologique de Marcos (8.11).....	271

Figure 18 : Village of the Damned (1995), inspiration pour Marie Warner, la fille-monstre (à gauche : <i>Village of the Damned</i> / à droite : 24, 2.24).....	278
Figure 19 : Jeu d'apparences et de vérité entre deux oiseaux de nuit, Saul et Aileen (<i>Homeland</i> , 1.7).....	280
Figure 20 : La vidéo martyre du soldat américain Nicholas Brody (<i>Homeland</i> , 1.12).....	285
Figure 21 : La prévision graphique de l'apocalypse, trope de la terreur (24, 4.7).....	310
Figure 22 : Un couple d'anonymes face au déluge de flammes, le spectacle prime sur la souffrance humaine (<i>The Peacemaker</i>).....	317
Figure 23 : L'horreur déjouée par le divertissement-spectacle (<i>True Lies</i>).....	318
Figure 24 : Expérimentation visuelle pour figurer l'horreur de l'attaque nucléaire (<i>The Day After</i>).....	319
Figure 25 : L'explosion spectaculaire exorcise nos craintes les plus profondes (24, 2.15)...	327
Figure 26 : L'apocalypse domestiquée par la médiatisation (24, 2.16).....	328
Figure 27 : Le visage de Jack Bauer, symbole de l'horreur en contre-champ (24, 6.4).....	330
Figure 28 : L'apocalypse nucléaire urbaine (24, 6.4).....	331
Figure 29 : Le retour du héros face à l'apocalypse (24, 6.5).....	333
Figure 30 : La souffrance du corps, réminiscence du 11 Septembre (<i>Homeland</i> , 1.10).....	348
Figure 31 : La « forme-nuage », image type du 11 Septembre (<i>Homeland</i> , 1.10).....	350
Figure 32 : L'iconographie du 11 Septembre imprègne la représentation des attentats dans <i>Homeland</i> (à gauche : <i>Homeland</i> , 2.12 / à droite : photographie de Peter Morgan).....	353
Figure 33 : La solitude de Saul dans les décombres du 12 Décembre (<i>Homeland</i> , 2.12).....	355
Figure 34 : La redécouverte des cadavres du 11 Septembre (<i>Homeland</i> , 2.12).....	356
Figure 35 : L'eschatologie au gaz sarin dans <i>The Grid</i> (1.1).....	361
Figure 36 : La souffrance transformée en spectacle pornographique (<i>Homeland</i> , 5.9).....	362
Figure 37 : La guerre contre le terrorisme instrumentalisée à des fins politiques (<i>Homeland</i> , 1.10).....	375
Figure 38 : La surveillance de Brody emprunte aux codes de la télé-réalité (<i>Homeland</i> , 1.4).....	376
Figure 39 : L'habillage des DVD intègre le public dans la guerre contre la terreur (<i>Homeland</i> , saison 1).....	378
Figure 40 : En plein climat de tension raciale et de peur du terrorisme, un passager au profil oriental est d'interdit d'accès à un bus (24, 6.1).....	387
Figure 41: Les sœurs Halliwell torturent également des démons (<i>Charmed</i> , 6.21).....	401

Figure 42 : La torture érotisée par le rapport des corps (24, 4.11).....	414
Figure 43 : Jack, martyr de la torture (24, 6.1).....	417
Figure 44 : Pour Taylor, la paix justifie tous les sacrifices, notamment celui des valeurs morales (24, 8.19).....	429
Figure 45 : En arrière-plan, la dépouille éviscérée de la dernière victime du tortionnaire Jack Bauer (24, 8.21).....	431
Figure 46 : Afsal Hamid, seul torturé de <i>Homeland</i> (1.5).....	433
Figure 47 : <i>Homeland</i> sème le trouble quant à l'identité du président américain dans la fiction (2.6).	451
Figure 48 : <i>Homeland</i> rejoue la capture de ben Laden par un jeu de références visuelles (2.2).	454
Figure 49 : Les dissensions politiques se muent en affrontement cordial entre les deux présidents (24: <i>Redemption</i>).....	480
Figure 50 : Dans son discours d'investiture, Taylor universalise la défense des grandes valeurs morales américaines (24: <i>Redemption</i>).	483
Figure 51 : La transformation « monstrueuse » de la présidente Taylor allégorise le passage du multilatéralisme pacifique à l'unilatéralisme agressif (8.23).....	498
Figure 52 : le motif filé du regard compense l'absence de mots et marque la fin de l'entente intime entre les deux femmes (8.23).	499
Figure 53 : Le Moyen-Orient, nouveau terrain de chasse de l'agente prédatrice Carrie Mathison (générique saison 4).	512
Figure 54 : Les courts flashbacks des saisons précédentes construisent le Moyen-Orient comme un espace menaçant (générique saison 4).....	513
Figure 55 : <i>Homeland</i> recourt à des banques d'images pour construire son Moyen-Orient (à gauche : image du générique de <i>Homeland</i> saison 4 / à droite : image provenant de l'agence américaine Shutterstock)	516
Figure 56 : Le Moyen-Orient, bloc uni contre l'Amérique (<i>Homeland</i> , 2.1)	527
Figure 57 : Filmées au Maroc, les séquences iraniennes intègrent pourtant de vraies vues de Téhéran (<i>Homeland</i> , 3.11).	540
Figure 58 : Le Palais de Tanzi transformé numériquement en mosquée de Téhéran (à gauche : l'authentique Palais de Tanzi (crédits : Happy Experiences) / à droite : <i>Homeland</i> , 3.11).	541

Figure 59 : <i>Homeland</i> s'inspire de vraies peintures antiaméricaines pour récréer un Téhéran hostile à l'Occident (à gauche : 3.11 / au centre : peinture réelle photographiée par Anaël Allaire / à droite : 3.12)	542
Figure 60 : La frontière irano-irakienne a été reconstruite dans une carrière en Caroline du Sud (<i>Homeland</i> , 3.10).	543
Figure 61 : Un camp de réfugiés syrien reconstitué dans une zone industrielle désaffectée à l'est de Berlin (<i>Homeland</i> , 5.2).	545
Figure 62 : Le Kamistan fictif est résumé à la seule image d'un pays médiéval (24, 8.5). ...	547
Figure 63 : La réalisation insiste sur le fossé culturel séparant les deux présidents et les civilisations qu'ils représentent (24, 8.5).	548
Figure 64 : La burqa contribue à essentialiser l'Islam du Moyen-Orient comme menaçant.	555
Figure 65 : La beauté picturale de l'église évoque une pratique pacifique et profondément spirituelle du culte chrétien qui contraste avec celle de l'islam (<i>Homeland</i> , 5.1).....	560
Figure 66 : L'image de la mosquée, allégorie du danger de l'Orient et de l'Islam dans la fiction-terrorisme post-11 Septembre (<i>Homeland</i> , 1.1).	563
Figure 67 : La jungle urbaine d'Islamabad symbolise la « folie » du monde oriental (<i>Homeland</i> , 4.4).....	567
Figure 68 : La réalisation tend fréquemment à minorer la voix et le corps des orientaux (<i>Homeland</i> , 2.1).....	570
Figure 69 : L'Orient est transformé en objet passif par le regard des héros occidentaux (<i>Homeland</i> , 4.3 et 5.2).....	571
Figure 70 : La reconstruction du souvenir traumatique dans <i>Cold Case</i> (4.2).....	590
Figure 71 : <i>Bones</i> déroule une fin mélodramatique à l'issue d'un épisode articulant un débat polémique autour de la guerre en Irak (1.21).	594
Figure 72 : Brody rejoue la figure du vétéran psychopathe dans une scène faisant écho au film <i>Brothers</i> (1.4).	615
Figure 73 : De Winters à Brody, la mémoire des rôles de Damian Lewis crée un horizon d'attente chez les spectateurs (à gauche : <i>Band of Brothers</i> / à droite : <i>Homeland</i>).....	618
Figure 74 : L'insensibilité inconsciente de Chris contribue à accentuer la distance émotionnelle entre Brody et sa famille (1.5).....	625
Figure 75 : Si Brody affirme être « de retour à la maison », son corps porte néanmoins les terrifiants stigmates de sa détention au Moyen-Orient (1.1).....	628

Figure 76 : La réunion de la famille américaine traditionnelle autour de l'écran de télévision évoque le générique de <i>The Simpsons</i>	632
Figure 77 : Empruntant à l'esthétique du cinéma du traumatisme, <i>Homeland</i> traduit la violence de la captivité du sergent Brody (<i>Homeland</i> , 1.1).....	637
Figure 78 : <i>Homeland</i> explore les traumatismes de Brody dont le plus marquant est imputable à la politique étrangère américaine (1.9).....	642
Figure 79 : <i>House of Cards</i> recycle quelques images fortes de la guerre contre la terreur pour nous faire prendre conscience des bégaiements de l'Histoire (à gauche : <i>House of Cards</i> [5.13] / en haut à droite : Donald Trump ordonne les frappes en Syrie, le 7 avril 2017).	665
Figure 80 : <i>House of Cards</i> rejoue l'annonce de la mort de ben Laden (à gauche : <i>House of Cards</i> [5.13] / en bas à droite : allocution de Barack Obama, le 2 mai 2011).	666

Introduction

Mardi 11 septembre 2001. Il est 8h49 lorsque CNN interrompt ses pages de publicité pour diffuser des images que la journaliste Carol Lin, qui a repris l'antenne en urgence, peine à expliquer : « *This just in - you're looking at obviously a very disturbing live shot. That is the World Trade Center and we have unconfirmed reports this morning that a plane has crashed in one of the towers of the World Trade Center.* » C'est le début d'une journée infernale. Quatre avions de ligne américains ont été détournés par des terroristes – dont nous apprendrons qu'ils sont membres du groupe islamiste Al-Qaïda – dans le but de détruire les monuments symboles de la puissance américaine. Les tours jumelles du World Trade Center sont ainsi percutées de plein fouet par deux avions tandis qu'un autre s'écrase sur le Pentagone. Ciblant la Maison-Blanche, le quatrième avion – le vol 93 United Airlines – se crashera finalement en Pennsylvanie après la tentative des passagers de reprendre le contrôle de l'appareil. Au soir du 11 septembre 2001, l'Amérique, et le monde, pensent avoir vécu « un moment de rupture historique » (« *a moment of historical rupture*¹ »), un événement charnière représentant « l'année zéro d'une chronologie inédite engendrant la spécificité de tout fait social postérieur² ». Il existera donc désormais un avant et un après-11 septembre 2001.

Les attentats meurtriers perpétrés par Al-Qaïda (près de 3000 morts, dont 2600 dans l'attaque des tours jumelles) déclenchent une réaction en chaîne. Le président républicain George W. Bush, à la Maison-Blanche depuis neuf mois à peine, considère ces attaques comme une déclaration de guerre faite aux États-Unis et à ses valeurs démocratiques par des terroristes qui « se cachent dans l'ombre » (« *the enemy hides in the shadows*³ ») et qui assassinent des innocents (« *an enemy who preys on innocent and unsuspecting people* »). Bush appelle ainsi à ce que les États-Unis engagent une réponse immédiate et implacable contre ces ennemis qui cherchent à déstabiliser les fondations idéologiques du pays. Le 20 septembre 2001, il lance officiellement la guerre contre le terrorisme (*War on Terror*) visant à éradiquer les réseaux d'extrémistes et à renverser les gouvernements qui les soutiennent (« *Our enemy is a radical network of terrorists, and every government that supports them* »).

¹ David Holloway, *9/11 and the War on Terror*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 2008, 1.

² Julien Fragnon et Aurélie Lam, « L'Après-11 septembre ou l'étiologie d'un monde qui change. Unicité sémantique et pluralité référentielle », *Mots. Les langages du politique*, numéro 85, 2008. Disponible à : <https://mots.revues.org/12322> (consulté le 17 septembre 2017)

³ Les citations suivantes, sauf mention contraire, proviennent du discours du président Bush prononcé le 20 septembre 2001. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/US/09/20/gen.bush.transcript/> (consulté le 19 septembre 2017)

Dans la foulée, les États-Unis organisent l'invasion de l'Afghanistan, soupçonné d'abriter le leader d'Al-Qaïda, ben Laden, invasion qui sera suivie par celle de l'Irak, deux ans plus tard.

Si les attentats du 11 septembre 2001 constituent un moment de rupture historique, ils provoquent également un bouleversement médiatique. Les studios hollywoodiens, qui, dans la seconde moitié des années 1990, ont produit un nombre conséquent de films-catastrophe (*disaster movies*) figurant la destruction de l'Amérique, se retrouvent désormais obligés de repenser les formules narratives de leurs divertissements d'action. La réalité a dépassé la fiction et nul doute que les Américains ayant assisté aux images de la destruction des tours n'iront pas au cinéma pour que l'on leur rejoue le traumatisme de ce qu'ils ont vu ou vécu : « *The attacks had left deep scars and their visual record – the photographs, films, and videos taken on September 11 – was profoundly emotional*⁴ », écrit Stephen Prince. Cette hypothèse permet ainsi d'expliquer pourquoi Hollywood mettra tant de temps avant de revenir sur les attentats du 11 septembre 2001. Ce n'est qu'en 2006 que sortira *World Trade Center* (Stone, 2006), le premier récit filmique consacré à la tragédie new-yorkaise qui connaîtra un succès modeste. Au contraire, la télévision américaine se révèle bien plus réactive dans son traitement des attentats du fait, peut-être, qu'elle les a diffusés en direct ; elle a ainsi acquis une forme de légitimité pour en parler. Les séries diffusées dans les semaines suivant le 11 septembre 2001 adaptent immédiatement leur visuel à la nouvelle *skyline* new-yorkaise (nombre d'entre elles se déroulant à New York) bien qu'elles évitent pour la plupart d'évoquer directement la catastrophe. En même temps, le terrorisme devient un thème récurrent dans les nouvelles séries d'action et d'espionnage, pourtant tournées avant les attentats, si bien qu'elles apparaissent en parfaite synchronie avec leur contexte de diffusion.

L'intrusion plus ou moins rapide du réel dans les fictions de divertissement pose la question des représentations. Comment le 11 septembre 2001 est-il intégré aux récits audiovisuels ? Quelles visions ces mêmes récits donnent-ils de la guerre contre le terrorisme ? Relayent-ils un discours dominant ou, au contraire, s'inscrivent-ils dans une forme de dissidence ? Peut-on ainsi identifier clairement des positionnements politiques parmi les programmes ? Toutes ces questions sont rendues d'autant plus complexes que la guerre contre le terrorisme dure depuis plus de quinze ans et qu'elle a connu plusieurs phases. Ainsi, une série produite au lendemain du 11 septembre 2001 tient-elle le même discours sur la guerre qu'une autre réalisée en plein cœur de la débâcle irakienne quelques années plus tard ? Ces interrogations liminaires posent le cadre de notre travail de recherche qui vise à décrire,

⁴ Stephen Prince, *Firestorm. American Film in the Age of Terrorism*, New York : Columbia UP, 2009, 2.

analyser et commenter les évolutions des séries télévisées dans le contexte de l'après-11 septembre 2001.

Ce travail est né d'un constat : tandis que de nombreux ouvrages traitant des représentations de la guerre contre le terrorisme dans le cinéma américain contemporain ont paru depuis la seconde moitié des années 2000, aucun travail similaire n'a été conduit au sujet des séries, et ce malgré leur rapport particulier, car très immédiat, aux attentats de New York et à leurs suites. Cela ne signifie pas, pour autant, que rien n'ait été écrit sur le sujet. En 2004, Lynn Spigel a publié un article important sur la manière dont la télévision américaine est revenue à la normale après avoir couvert les attaques des tours jumelles et leurs conséquences en continu pendant trois jours⁵. Spigel montre ainsi les tâtonnements et les hésitations des patrons de chaîne avant de s'intéresser à la négociation du 11 septembre 2001 dans les séries télévisées. Toujours en 2004, Wheeler Winston Dixon a coordonné un ouvrage collectif intitulé *Film and Television after 9/11*⁶ dans lequel on trouve plusieurs articles consacrés au traitement télévisuel des attentats que ce soit par les chaînes d'information ou par les séries. En parallèle, les ouvrages d'études filmiques abordant la question des représentations de la guerre contre le terrorisme dans le cinéma américain ont souvent alloué quelques pages ou des chapitres entiers au petit écran. Ainsi, la monographie de Stephen Prince, *Firestorm*⁷ (2009), œuvre pionnière et volumineuse qui retrace, analyse et met en regard la production cinématographique américaine de l'après-11 septembre 2001, inclut un chapitre sur la figuration du terrorisme dans les séries et téléfilms produits après les attentats. Publié en 2009, le travail de recherche de Prince a été poursuivi et actualisé par Guy Westwell dans son ouvrage *Parallel Lines*⁸ (2014) qui intègre également quelques pages sur 24 (Fox, 2001-2010 ; 2014). À ce jour, seul l'ouvrage de Stacy Takacs, *Terrorism TV*⁹, paru en 2012, mène une étude approfondie des séries américaines de l'après-11 septembre 2001 bien qu'il couvre également d'autres genres télévisuels comme la télé-réalité. Très convaincante et documentée, cette monographie montre l'évolution idéologique des programmes télévisuels depuis les attentats jusqu'à la fin de la présidence Bush.

⁵ Lynn Spigel, « Entertainment Wars: Television Culture after 9/11 », *American Quarterly*, volume 56, numéro 2, juin 2004.

⁶ W. W. Dixon (dir.) *Film and Television After 9/11*, Carbondale : Southern Illinois UP, 2004.

⁷ Stephen Prince, *op. cit.*

⁸ Guy Westwell, *Parallel Lines. Post-9/11 American Cinema*, Londres: Wallflower Press, 2014.

⁹ Stacy Takacs, *Terrorism TV. Popular Entertainment in Post-9/11 America*, Lawrence : University Press of Kansas, 2012.

Si le travail de Takacs est un premier pas majeur dans l'étude des représentations de la guerre contre le terrorisme dans les séries télévisées, sa date de parution (2012) le rend naturellement incomplet. La difficulté de notre objet d'étude tient, en effet, au fait que la guerre contre le terrorisme perdure encore aujourd'hui et que de nouvelles productions filmiques et télévisuelles qui s'emploient à la représenter continuent d'éclore. Nous sommes ainsi condamnés, d'une certaine façon, à commettre des ouvrages partiels aux conclusions temporaires, des ouvrages toujours en voie d'être dépassés. C'est là le constat que fait Prince dans son introduction : « *Because I am writing about circumstances that are in motion, this book, in a sense, will be dated by the time of its publication – other films will have been made, other terrorist incidents will have occurred*¹⁰. » Ce déroulement de l'Histoire alors que nous tentons de l'écrire et de la conceptualiser représente un véritable défi imposant une prise en compte constante de l'actualité. Quoiqu'il en soit, la présente thèse se fixe comme objectif de poursuivre les travaux menés en analysant l'évolution des séries ayant trait à la guerre contre le terrorisme menée sous la présidence Bush, mais aussi sous la présidence Obama, originalité par rapport aux travaux cités (sauf, peut-être, en ce qui concerne l'ouvrage de Westwell). Remarquons dès à présent que nous serons amenés à évoquer les premiers mois de l'actuel locataire de la Maison-Blanche, Donald Trump.

Bien que nous étudions de près un corpus d'une quinzaine de séries, nous avons choisi de nous concentrer sur deux d'entre elles qui nous ont semblé particulièrement emblématiques : *24* et *Homeland* (Showtime, 2011-). Le choix de *24* a d'abord découlé de notre intérêt personnel pour le programme et s'est ensuite trouvé renforcé par nos lectures. Toutes les références que nous venons de commenter font apparaître *24* comme une œuvre majeure – et polémique – parmi les représentations sérielles de la guerre contre le terrorisme. Cette série suit l'agent fédéral Jack Bauer (Kiefer Sutherland) dont la mission est de contrecarrer les menaces terroristes sur le sol américain. Pour ce faire, il ne recule devant rien et a recours à toutes les méthodes jusqu'aux plus violentes : on le voit ainsi fréquemment torturer des suspects ou des terroristes récalcitrants afin de les pousser aux aveux et de sauver l'Amérique. Par là même, *24* semble nous encourager à accepter la nécessité de méthodes illégales et moralement discutables dans la guerre contre le terrorisme car celles-ci nous sont présentées comme efficaces.

Ce procédé insidieux de la part des auteurs de *24* a valu à la série de très nombreuses critiques au cours de sa diffusion originelle entre 2001 et 2010. Pour beaucoup, elle reste

¹⁰ Stephen Prince, *op. cit.*, 15.

encore aujourd'hui une fiction indissociable de la présidence du républicain George W. Bush et de la guerre contre le terrorisme, dont elle aurait fait la promotion. Il faut dire que *24* a été diffusée sur le *network*¹¹ Fox, qui appartient au magnat des médias Rupert Murdoch, très proche du Parti républicain, et que l'un de ses créateurs, Joel Surnow, n'a jamais caché ses convictions républicaines et ses prises de position favorables à la torture¹².

Si l'on accepte que *24* soit une œuvre de propagande au service de l'administration Bush¹³ et qu'elle soit la création sans nuance d'auteurs conservateurs partisans de la guerre contre le terrorisme, comment expliquer alors qu'une partie de ces mêmes auteurs aient par la suite produit *Homeland* que la critique a été si prompte à qualifier de programme de « gauche » ? Comme *24*, *Homeland* est un thriller politique mais, en lieu et place de Jack Bauer, nous suivons l'agente de la CIA Carrie Mathison (Claire Danes) dont la mission est de déjouer les menaces terroristes. En novembre 2011, peu de temps après le lancement de la série, Emily Nussbaum va jusqu'à affirmer que *Homeland* est « l'antidote à *24* » (« *Homeland : the antidote for 24*¹⁴ »). La journaliste du *New Yorker* soutient que la série constitue un acte expiatoire de la part des anciens auteurs de *24*, ce « fantasme droitiste » (« *a sleek right-wing dreamscape* »). Selon elle, *Homeland* fonctionne en opposition radicale par rapport à son aînée : la série rejette la torture, critique la guerre en Irak et montre les dommages collatéraux engendrés par la politique étrangère de l'administration Bush. En outre, conclut la journaliste, elle décrit avec nuance et réalisme l'Amérique après dix ans de guerre contre le terrorisme.

Une dichotomie caricaturale a donc émergé autour de ces deux programmes, aussi bien dans la presse que dans la critique universitaire : *24* aurait servi de véhicule à l'idéologie de l'administration Bush¹⁵ tandis que *Homeland* serait une œuvre représentant la présidence rédemptrice du démocrate Barack Obama¹⁶. Ce raccourci fallacieux souvent réaffirmé a constitué le point de départ de notre réflexion dans la mesure où il procède de deux présupposés imbriqués voulant que (1) *24* et *Homeland* soient des programmes idéologiquement immobiles au service de deux gouvernements aux tendances politiques

¹¹ Les *networks* désignent les cinq grandes chaînes de télévision hertzienne aux États-Unis : ABC, CBS, NBC, Fox et the CW.

¹² Jane Mayer, « Whatever it takes. The politics of the man behind *24* », *The New Yorker*, 19 février 2007.

¹³ Ce qui est l'argument dominant défendu par Stephen Prince, Stacy Takacs, et Slavoj Žižek, pour ne citer qu'eux.

¹⁴ Emily Nussbaum, « *Homeland: The Antidote for 24* », *The New Yorker*, 29 novembre 2011. Disponible à : <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/homeland-the-antidote-for-24> (consulté le 7 septembre 2017)

¹⁵ Stephen Prince, *op. cit.*, 239.

¹⁶ Éric Gatefin, « *Homeland*, une série de l'ère Obama », *Potomac Paper*, numéro 21, septembre 2014, 10-13.

opposées et que (2) les présidences Bush et Obama soient, elles aussi, des blocs figés dans une seule et unique doctrine. Il nous est ainsi apparu porteur et stimulant de déconstruire ces présupposés qui pèsent sur la réception critique des deux séries afin de procéder à l'examen des mandats des deux derniers présidents par le biais du thème central et révélateur qu'est la lutte contre le terrorisme. Cette relecture de l'Histoire américaine contemporaine est d'autant plus nécessaire pour un public français qui a toujours affiché un soutien très solide à l'ancien président démocrate¹⁷ jusqu'à tout récemment, quand un collectif a lancé une pétition réclamant sa candidature à l'élection présidentielle *française* de mai 2017¹⁸. Obama jouit toujours dans notre pays d'une aura certaine, les Français retenant qu'il a été le premier africain-américain élu à la tête des États-Unis, qu'il a (partiellement) réconcilié le pays avec le reste du monde et qu'il a mis un terme à la guerre en Irak. Pourtant, la présidence Obama se révèle nettement plus complexe dès lors que l'on s'attache à explorer la politique extérieure. Le président démocrate a bien retiré les troupes d'Irak mais pour mieux en redéployer une partie en Afghanistan. Durant ses mandats, la guerre contre le terrorisme est devenue « opérations de contingence » (*contingency operations*), pourtant ce changement de nom s'est avéré symbolique puisque les mêmes « guerres sales » se sont poursuivies à l'étranger, poussant Jeremy Scahill à conclure :

As the war on terror entered a second decade, the fantasy of a clean war took hold. It was a myth fostered by the Obama administration, and it really found a ready audience. (...) [However], the war on terror, launched under a Republican administration, was ultimately legitimized and expanded by a popular Democratic president¹⁹.

Scahill soutient qu'Obama a trahi ses électeurs et ses promesses de campagne. Loin d'avoir réintégré la guerre contre le terrorisme dans un cadre légal et constitutionnel, le président démocrate a considérablement développé le programme de drones, il a créé une liste de cibles à abattre (*kill list*) renouvelée chaque semaine, et il a continué d'avaliser les opérations clandestines (*black ops*) menées par la CIA.

¹⁷ Selon un sondage pour la radio britannique BBC World Service publié à la veille de la campagne présidentielle américaine de 2012, la France était le pays qui se prononçait le plus en faveur de Barack Obama avec 72% des suffrages contre 2% pour son adversaire, Mitt Romney. Voir Jean-Marie Pottier, « La France est le pays le plus 'Obamaniaque' », *Slate*, 23 octobre 2012. Disponible à : <http://www.slate.fr/monde/63769/sondage-international-obama-romney-france-pakistan> (consulté le 8 septembre 2017)

¹⁸ <http://obama2017.fr/> (consulté le 8 septembre 2017)

¹⁹ Jeremy Scahill, *Dirty Wars. The World is a Battlefield*, Londres : Serpent Trail, 2014 [2013], 515-516.

Pour revenir aux présupposés initiaux, il nous semble que la tentation de cataloguer *24* et *Homeland* dans une idéologie politique procède d'une appréhension limitée des deux séries et des deux dernières présidences américaines²⁰.

La littérature existant autour de *24* est riche, variée et de qualité mais aussi souvent partielle dans ses analyses et ses conclusions. En cause, le fait que la série a bénéficié de l'attention médiatique et universitaire dès ses premières saisons, ce qui a entraîné la production d'articles et d'ouvrages ne considérant pas l'intégralité des épisodes. Les deux principaux ouvrages collectifs, *Reading 24*²¹ (dirigé par Steven Peacock) et *Terrorism and Politics in 24*²² (dirigé par Richard Minter) ont respectivement paru en 2007 et 2008. Il a fallu attendre le lancement de la collection intitulée « la série des séries » aux Presses universitaires de France (PUF) pour qu'une étude complète de *24* – au sens où elle intègre les 8 saisons – soit éditée²³. En 160 pages, Jean-Baptiste Jeangène Vilmer aborde la plupart des problématiques traversant la série à partir d'une approche holistique, qui offre une vision plus nuancée de Jack Bauer et de ses choix moraux. Sur la torture, en particulier, Jeangène Vilmer s'éloigne des lectures univoques et montre bien l'évolution idéologique de *24*.

L'absence récurrente d'une approche globale dans le traitement de *24* a joué en la défaveur du programme, la plupart des analyses étant consacrées aux cinq premières saisons, sans doute les plus conservatrices bien que cela reste à relativiser. Or la Fox a poursuivi la diffusion de la série trois saisons durant (quatre avec *24: Live Another Day* diffusée en 2014), l'amenant jusqu'en 2010. Par conséquent, près de 80 épisodes demeurent généralement ignorés par la critique alors même qu'ils constituent la preuve d'un réel tournant idéologique pour la série²⁴.

Ainsi, les commentateurs de la série ont eu tendance à conférer une valeur métonymique à certaines scènes de torture issues des premières saisons (notamment celle où Jack simule le meurtre de l'un des fils d'un terroriste pour le contraindre à lui révéler l'emplacement d'une

²⁰ Au moment où nous rédigeons ces pages, il n'existe pas encore de thriller politique de l'ère Trump bien que certaines séries comme *Designated Survivor* (ABC, 2016-) et *House of Cards* (Netflix, 2013-) fonctionnent déjà en regard avec le premier mandat du président républicain élu en 2016.

²¹ Steven Peacock, *Reading 24, TV Against the Clock*, New York : I.B. Tauris, 2007.

²² Richard Minter (dir.), *Jack Bauer for President. Terrorism and Politics in 24*, Dallas : Benbella, 2008.

²³ Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *24. Le choix du mal*, Paris : PUF, 2012.

²⁴ Dans un article consacré à la caractérisation des personnages féminins dans *24*, nous qualifions les dernières saisons de la série de « progressistes » (« *liberal-leaning seasons* »). Voir Alexis Pichard, « 'Why do I hate all the female characters in 24': An Etiology of 24's Misogyny », *Genre en series*, 2017.

bombe nucléaire²⁵ [2.12]) : à elles seules, elles reflèteraient le positionnement idéologique des 192 épisodes de 24 (204 si l'on inclut la mini-saison 9 diffusée quatre ans après la fin de la série originelle) par rapport à la torture. La fiction se voit de fait transformée en monolithe univoque figé dans la présidence Bush. Or l'erreur manifeste d'une telle caractérisation est justement de considérer 24 comme idéologiquement immobile. Il ne faut pas se laisser tromper par la réitération systématique de la matrice narrative et formelle : la répétition du même (la menace terroriste à contrecarrer en vingt-quatre heures chrono) n'assure pas la stabilité éthique du programme. Autrement dit, si la formule de 24 n'évolue pas (ou peu), son positionnement politique et idéologique, lui, fluctue²⁶. Le cas de la torture fournit en cela un exemple probant dans la mesure où son utilisation, fréquente et sans réel questionnement moral dans les premières saisons, devient de plus en plus rare et polémique à mesure que la série avance. Cette instabilité idéologique vaut à l'échelle de la série toute entière mais aussi à l'échelle des saisons et des épisodes. Certes, le terroriste Syed Ali est torturé dans l'épisode 2.12 (en parallèle, d'ailleurs, à l'interrogatoire coercitif du directeur de la NSA [Harris Yulin] soupçonné de trahison par le président David Palmer [Dennis Haysbert]), ce qui rapproche 24 des politiques antiterroristes mises en place et défendues par l'administration Bush. Pourtant, dans l'épisode 2.16, diffusé cinq jours après le début de l'opération Liberté irakienne en mars 2003, la série montre le président Palmer refusant d'engager les États-Unis dans une opération militaire visant trois pays du Moyen-Orient soupçonnés de soutenir le groupe terroriste d'Ali. Ce retournement intervient au moment où Palmer découvre que l'attentat perpétré à Los Angeles était en fait un leurre orchestré par des hommes d'affaires américains désireux d'accroître leurs profits au Moyen-Orient par le déclenchement d'une guerre. Cette intrigue paraît ainsi faire écho aux théories conspirationnistes de l'époque (depuis avérées) entourant la présence d'armes de destruction massive en Irak. Pour rappel, c'est parce que le régime baasiste de Saddam Hussein aurait été en possession de telles armes qu'il représentait une menace pour les États-Unis de George W. Bush.

L'état de l'art concernant *Homeland* pose les mêmes problèmes que celui portant sur 24 à une différence près, puisque la série est toujours en cours de diffusion aux États-Unis où deux nouvelles saisons sont prévues à l'horizon 2018 et 2019. Au final, 96 épisodes auront été

²⁵ Adam Greene, « Normalizing torture on 24 », *The New York Times*, 22 mai 2005. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2005/05/22/arts/television/normalizing-torture-on-24.html?mcubz=1> (consulté le 7 septembre 2017)

²⁶ Stacy Takacs réduit cette instabilité idéologique à une stratégie marketing de la part des producteurs afin de ne s'aliéner aucun public et de prévenir les condamnations pour partisanisme, constat que nous viendrons nuancer tout au long de ce travail de thèse. Voir Stacy Takacs, *op. cit.*, 92.

produits, soit moitié moins que *24*, sur huit années²⁷. Si de nombreux articles abordant essentiellement les questions de genres (aussi bien au sens de *gender* que de genre filmique) et la représentation de la guerre contre la terreur ont paru dans des revues universitaires (par exemple, la revue française *TV/Series* et américaine *Cinema Journal*), il n'existe, à ce jour, aucune monographie consacrée à *Homeland*. Les articles de presse et articles universitaires ont eu tendance à construire celle-ci en opposition à *24* d'un point de vue politique. Pourtant, elle n'est pas la série de « gauche » dont les critiques ont tant parlé, notamment lors de sa première saison. Comme *24*, elle évolue, et son idéologie fluctue. Elle articule effectivement une critique saillante des conséquences de la guerre en Irak et de la politique étrangère américaine, celle-là même qui est façonnée par l'administration Obama. La dénonciation répétée du programme de drones fait écho aux franges les plus à gauche du Parti démocrate. Par ailleurs, *Homeland* donne une place considérable à l'échec de la politique antiterroriste mise en place depuis le 11 Septembre. Si *24* est une série décrivant la victoire des agences de renseignement américaines sur le terrorisme, *Homeland* se fonde plutôt sur un art de la perte et de la défaite dans une guerre asymétrique sans autre horizon que l'affrontement permanent.

Cependant, la série se révèle nettement moins progressiste quand il s'agit de représenter le Moyen-Orient. Dans sa troisième saison, elle fantasme l'Iran comme nouvelle grande menace pour les États-Unis, se faisant le relais du discours paranoïaque très largement répandu à droite qui considère la république islamique comme une nation hostile – George W. Bush l'intègre à son « axe du mal » – depuis la révolution de 1979. Ainsi, en 2015, l'éditorialiste très conservateur Herbert I. London décrit l'Iran comme le Dark Vader (« *Darth Vader* ») du Moyen-Orient, en précisant qu'il demeure « le premier État du monde soutenant le terrorisme » (« *the leading state sponsor of terrorism* »)²⁸. Et ce, alors même qu'il n'a perpétré aucun attentat sur le sol américain... Le portrait que brosse *Homeland* de l'Iran est d'autant plus troublant que la saison 3 est diffusée fin 2013 alors que, dans la réalité, la l'Iran et les pays du P5+1 concluent un accord préliminaire historique sur le nucléaire de la République islamique.

²⁷ Ces projections se basent sur la production de 12 épisodes par saison et n'excluent pas un éventuel renouvellement de *Homeland* pour une neuvième année bien que cela semble assez peu probable si l'on se réfère aux déclarations récentes d'Alex Gansa, *showrunner* (producteur exécutif) de la série. Voir l'interview de Gansa par Dominic Patten, « *Homeland's* EP Talks Shocking Season 6 Finale, Emmy Bid, and Damian Lewis' Return », *Deadline*, 9 avril 2017. Disponible à : <http://deadline.com/2017/04/homeland-season-finale-spoilers-alex-gansa-emmys-claire-danes-damian-lewis-rupert-friend-showtime-1202064212/> (consulté le 8 septembre 2017)

²⁸ Herbert I. London, *Leading From Behind. The Obama Doctrine and the US Retreat From International Affairs*, New York : The London Center for Policy Research, 2017, 205.

Le choix de *24* et *Homeland* comme œuvres constitutives de notre corpus primaire s'est donc décidé à l'aune des contradictions, des tensions et des paradoxes que nous venons de soulever, mais aussi, nous l'avons esquissé, au regard de leur longévité et de leurs dates de diffusion. En effet, leur capacité à représenter l'évolution de la guerre contre le terrorisme tient, d'une part, au fait que ces séries ont duré (ou dureront, dans le cas de *Homeland*) huit saisons chacune²⁹, ce qui leur a permis de refléter les métamorphoses de l'esprit du temps (*zeitgeist*), et, d'autre part, au fait que ces séries ont été programmées à l'issue de deux moments fondateurs de cette guerre, après le 11 septembre 2001 dans le cas de *24*, après la capture et l'assassinat de ben Laden le 1^{er} mai 2011 en ce qui concerne *Homeland*. Ce dernier événement est venu symboliser la fin de la guerre contre le terrorisme (jusqu'au surgissement de Daesh en 2014) déclarée dix ans plus tôt, et a orienté à la fois le récit de *Homeland* et la réception de cette dernière. Dans un article publié le jour de la diffusion du premier épisode sur la chaîne câblée Showtime, le magazine *TV Guide* affirme ainsi que la série est « la première fiction de l'après-après-11 Septembre » (« *the first post-post-9/11 show* ») en s'appuyant sur les distinctions établies par Alex Gansa et Howard Gordon³⁰ entre *24* et *Homeland*³¹. Écrite en réponse aux attentats du 11 septembre 2001, la première serait *prospective*, dans la mesure où elle est obnubilée par la menace terroriste toujours présentée comme imminente. La seconde serait, quant à elle, *rétrospective* car produite après une décennie de guerres intérieures et extérieures et, surtout, après la mort du responsable de la destruction des tours jumelles. Plutôt que de se focaliser sur l'action antiterroriste (ce qui constitue malgré tout une part importante de son intrigue), *Homeland* est une série du bilan : elle montre les conséquences humaines de la guerre et les victimes qu'elle a faites, de même qu'elle s'attarde sur le coût moral des actions militaires conduites en toute opacité par le gouvernement américain, et sur l'impact social d'une décennie de surveillance accrue ayant conduit à une paranoïa généralisée, que Carrie vient incarner. Nous verrons que cette dichotomie établie initialement entre *24* et *Homeland* ne tiendra qu'un temps face à la mutation générique opérée par cette dernière au fil d'une actualité faisant revenir la lutte contre le terrorisme au centre des préoccupations.

²⁹ Le *24* originel a connu une extension en 2014 et un – laborieux – dérivé, *24: Legacy* (Fox, 2017), en 2017.

³⁰ Howard Gordon et Alex Gansa sont, avec Gideon Raff, les créateurs de *Homeland*. Ils ont précédemment travaillé ensemble sur *24*.

³¹ Adam Bryant, « Is Showtime's *Homeland* TV's First Post-Post-9/11 Show? », *TV Guide*, 2 octobre 2011. Disponible à : <http://www.tvguide.com/news/showtime-homeland-howard-gordon-1036061/> (consulté le 9 septembre 2017)

Il faut à ce stade rappeler que les deux séries sont loin d'être les seuls programmes à représenter la guerre contre le terrorisme déclarée par George W. Bush dix jours après les attentats perpétrés par Al-Qaïda. La thématique de la sécurité nationale menacée par le terrorisme se retrouve dans l'écrasante majorité des séries des années 2000-2010, en particulier dans les fictions policières (*Bones* [Fox, 2005-2012], *Lie to Me* [Fox, 2009-2011], *Numb3rs* [CBS, 2005-2010], etc.) et dans celles qui gravitent dans les corps de l'armée américaine (*NCIS* [*NCIS : Enquêtes spéciales* ; CBS, 2003-], etc.). Si ces fictions abordent la question du risque d'attentat de manière sporadique, d'autres en font l'essence même de leur récit. *The Agency* (*Espions d'État*, CBS, 2001-2003), *Threat Matrix* (*Agence Matrix* ; ABC, 2003-2004), *E-Ring* (*DOS : Division des opérations spéciales* ; NBC, 2005-2006), *The Unit* (CBS, 2006-2010), parmi d'autres, montrent ainsi la réponse des agences de renseignement ou de sections spéciales de l'armée face au terrorisme. Ces fictions essaient en particulier sur les *networks* dans les semaines, les mois et les années qui suivent le 11 septembre, participant de l'émergence d'une « télévision-terrorisme » (« *Terrorism TV*³² »), pour reprendre l'expression formulée par Stacy Takacs, expression plus globale dans la mesure où d'autres formats comme la télé-réalité sont aussi concernés. Observant la même tendance télévisuelle, Stephen Prince choisit, lui, l'appellation « divertissement-terrorisme » (« *terrorist entertainment* ») pour insister sur la manière dont la guerre contre le terrorisme est transformée en objet de divertissement pour le grand public dans le but de le faire participer à la guerre depuis son salon³³ et surtout de le rallier aux politiques gouvernementales concernant les mesures sécuritaires à mettre en place et les campagnes militaires à mener au Moyen-Orient³⁴. Il faut dire que l'administration Bush cherche très vite à mobiliser les personnels d'Hollywood et les directeurs de chaînes télévisées afin qu'ils donnent une vision de la guerre contre le terrorisme qui fasse ressortir sa légitimité tout en montrant qu'elle est conduite avec une implacable efficacité, une vision qui illustre les grandes valeurs américaines que sont « la tolérance, le courage, [et] le patriotisme » (« *tolerance, courage, patriotism*³⁵ »). Au terme de deux réunions de sensibilisation organisées à l'initiative de la Maison-Blanche en octobre et novembre 2001, les studios de production et les chaînes de

³² Stacy Takacs, *op. cit.* ; Yvonne Tasker parle, quant à elle, de « *Terror TV* » qui accepte la même traduction française. Voir Yvonne Tasker, « Television Crime Drama and Homeland Security: From *Law & Order* to 'Terror TV' », *Cinema Journal*, volume 51, numéro 4, été 2012, 46.

³³ David Holloway, *op. cit.*, 75.

³⁴ Stephen Prince, *op. cit.*, 248-251.

³⁵ Bill Schneider et Anne McDermott, « Uncle Sam Wants Hollywood », *CNN*, 9 novembre 2001. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/SHOWBIZ/Movies/11/09/hollywood.war/index.html> (consulté le 10 septembre 2017)

télévision expriment leur soutien envers la politique antiterroriste du président Bush en proposant au public des émissions, des films et des séries qui s'apparentent à une forme de propagande. Ainsi, en parallèle aux séries qui mettent en image la guerre contre le terrorisme, les chaînes de télévision diffusent des docufictions (plus fictionnels que documentaires) qui offrent une relecture positive de la gestion du 11 septembre 2001 et de l'invasion en Irak par l'administration Bush. C'est notamment le cas de *DC 9/11: Time of Crisis* (Showtime, 2003), programmé en 2003, qui retrace l'action héroïque du président Bush dans les jours ayant suivi les attentats : « *The film presents President Bush, played by actor Timothy Bottoms, as one of the greatest of presidents, ranking with Lincoln and Kennedy, a pillar of strength during a time of crisis, a leader who is calm, reflective, compassionate, and decisive*³⁶. » Ainsi, Hollywood entretient l'union sacrée née des cendres des tours jumelles tout en montrant la nécessité de la guerre contre le terrorisme et la bravoure exceptionnelle du président qui la conduit.

En nous inspirant des diverses expressions utilisées pour décrire le développement de cet ensemble de fictions cohérent (à de rares exceptions près) dans l'après-11 septembre 2001, nous utiliserons l'expression « séries-terrorisme » pour parler des séries consacrées à la lutte contre le terrorisme. Ces fictions ont beaucoup en commun : ce sont majoritairement des thrillers à tendance épisodique mêlant action et espionnage qui sont visuellement caractérisés par l'esthétique vidéographique héritée des expérimentations télévisuelles des années 1980-1990. Elles donnent à voir les succès répétés des agences de renseignement dans la lutte contre le terrorisme par le biais d'hommes et de femmes héroïques prêts à tout sacrifier pour le salut de la nation. Par ailleurs, la plupart des séries-terrorisme sont diffusées sur les *networks*, grandes chaînes commerciales qui émettent sur tout le territoire américain, comme ABC, CBS ou encore Fox, ce qui n'est pas sans incidence sur la formulation de leur message idéologique. Parce qu'ils dépendent des rentrées publicitaires, les *networks* ont à cœur de réunir par-delà les clivages partisans, ce qui les incite à mettre à l'antenne des programmes consensuels dans lesquels chacun.e peut se retrouver. Autre élément narratif récurrent, les séries-terrorisme ont une tendance prononcée à représenter la guerre contre le terrorisme aux États-Unis plutôt qu'à l'étranger, ce qui contribue à attiser la paranoïa des spectateurs. Même après le début de l'invasion de l'Irak en mars 2003, elles continuent à privilégier la menace intérieure qui prend néanmoins des formes de plus en plus diverses au travers de terroristes endogènes ou de soldats américains endoctrinés par l'ennemi. De plus, on peut ajouter que ces

³⁶ Stephen Prince, *op. cit.*, 254.

fiction sont aussi travaillées par des problématiques ethniques et culturelles dans la mesure où les ennemis de la nation sont bien souvent des djihadistes. L'omniprésence du terrorisme islamiste dans les intrigues n'évite pas la stigmatisation des populations arabes et/ou musulmanes qui sont souvent victimes d'amalgames insidieux malgré certaines précautions ou tentatives représentationnelles compensatoires. Enfin, les séries-terrorisme ont en commun d'avoir été quasiment toutes annulées au terme d'une seule saison. Notre travail de recherche tâchera d'expliquer cette « malédiction » en nous demandant si l'échec de ces fictions (notamment celles des années Bush) découle de leur positionnement politique ou bien de leurs qualités intrinsèques.

Nous estimons que les séries-terrorisme se divisent en deux vagues : une première vague qui va de 2001 à 2010, une seconde qui débute en 2011 et se poursuit jusqu'à aujourd'hui. Nous avons sciemment repris les dates de diffusion de *24* dans la mesure où elles se télescopent à un an près avec celles des deux mandats du président Bush. À travers ce choix, nous souhaitons démontrer que la série est à la fois le reflet le plus convaincant du *zeitgeist* de l'ère Bush et l'emblème des séries-terrorisme de la première vague du fait de ses huit saisons et d'une virtuosité esthétique et narrative qui a inspiré un grand nombre d'épigones. De même, le choix de 2011 comme point de départ de la seconde vague correspond au début de la diffusion de *Homeland* mais aussi à l'année où ben Laden a été tué. Comme *24*, *Homeland* retranscrit avec précision l'esprit de l'ère Obama tout en étant la plus emblématique des séries-terrorisme de son temps. Ainsi, *24* et *Homeland* constituent le canon des séries terrorisme, ce qui légitime d'autant plus leur mise en regard.

Notre approche a donc d'abord consisté à délimiter l'ensemble de ces séries-terrorisme en définissant des critères esthétiques, narratifs et idéologiques auxquelles elles répondent. Cette phase a nécessité de nombreux visionnages et une vaste consultation des ouvrages de Stacy Takacs et de Stephen Prince, mais aussi de l'article de James Castonguay intitulé « Intermedia and the War on Terror »³⁷ dans lequel il revient sur les liens de connivence entre le Pentagone et Hollywood dans l'après-11 septembre 2001. Cette contextualisation nous a très vite permis de poser des hypothèses concernant le positionnement politique de ces séries-terrorisme : fruit de la collaboration entre Hollywood et le pouvoir en place, tout porte à croire

³⁷ James Castonguay, « Intermedia and the War on Terror », in Andrew Martin et Patrice Petro (dir.), *ReThinking Global Security: Media, Pop Culture and the 'War on Terror'*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2006.

qu'elles se sont employées à donner une représentation des plus positives de la guerre contre le terrorisme. Nous avons également consulté de nombreux articles de presse parus au moment de la diffusion des séries pour nous renseigner sur la réception de ces séries. Nous avons par la suite confronté ces premières recherches au cas de *24* pour voir dans quelle mesure elle s'intégrait dans cette *première* vague de séries-terrorisme. Il nous est, en effet, très vite apparu qu'une évolution manifeste avait eu lieu vers la fin du mandat de Bush avec l'apparition de nouvelles séries plus critiques, notamment sur le câble. Un basculement idéologique auquel on assiste également à l'échelle de *24*. Nous avons donc vu émerger une autre génération de séries-terrorisme dont le développement a suivi l'élection d'Obama et, surtout, l'arrivée à l'antenne de *Homeland* fin 2011. À nouveau, nous avons tenté de définir les critères fédérateurs de ces programmes afin de voir comment celle-ci s'inclut parmi eux. Rapidement, *24* et *Homeland* se sont révélées être les emblèmes des deux vagues de séries-terrorisme et les représentantes de deux époques, de deux présidences. Cette première phase de recherche a donc nécessité une analyse précise des mécanismes narratifs et audiovisuels des séries que nous avons effectuée à l'aide de références méthodologiques au croisement des champs de la critique littéraire, filmique et sérielle. *Le récit audiovisuel* de Pierre Beylot³⁸, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?* de Jean-Pierre Esquenazi³⁹ ou encore *Televisuality : Style Crisis and Authority in American Television* de John T. Caldwell⁴⁰ ont ainsi servi de cadre méthodologique de référence à nos analyses. Nous avons, dans la mesure du possible, voulu privilégier les outils développés par les théoriciens des séries télévisées.

Une fois nos corpus primaire et secondaire définis, nous avons donc procédé à comparaison des représentations de la guerre contre la terreur données par *Homeland* et *24*. Pour ce faire, nous avons décidé de traiter distinctement, mais sans clivage artificiel, les deux aspects, les deux fronts de cette guerre, à savoir l'intérieur et l'extérieur, le sol américain et le Moyen-Orient. Notre réflexion s'est d'abord orientée vers les aspects nationaux et s'est d'emblée articulée autour de trois points : les terroristes, les actes terroristes et la réponse au terrorisme. Parler de la représentation des terroristes a nécessité un nombre considérable de lectures théoriques préliminaires car cette thématique impose une connaissance – sinon exhaustive, tout du moins précise – des idéologies et de l'histoire du djihad moderne, de son mode opératoire et de ses stratégies communicationnelles. Nous avons à ce moment-là fait

³⁸ Pierre Beylot, *Le récit audiovisuel*, Paris : Armand Colin, 2005.

³⁹ Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris : Armand Colin, 2010.

⁴⁰ John Thornton Caldwell, *Televisuality : Style Crisis and Authority in American Television*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1995.

notamment appel aux écrits précieux de Farhad Khosrokhavar sur les portraits de djihadistes⁴¹, mais aussi à l'ouvrage *Al-Qaïda par l'image* d'Abdelaslem El Difraoui qui retrace et analyse les stratégies de propagande du groupe terroriste Al-Qaïda. Nous avons par la suite adapté notre cadrage théorique aux avatars djihadistes de *24* et *Homeland* afin de d'évaluer la fidélité de ces personnages par rapport au réel. Concernant la figuration des attentats, nous sommes partis d'un commentaire souvent entendu au moment du 11 Septembre⁴² – « on se serait cru dans un film » – et nous avons justement exploré l'histoire des films-catastrophe américains pour voir dans quelle mesure *24* et *Homeland* recyclent les codes du genre. L'ouvrage de Stephen Keane intitulé *Disaster Movies*⁴³ qui analyse le boom des films-catastrophe vers la fin des années 1990 s'est avéré essentiel et nous a révélé à quel point les deux séries s'inspiraient esthétiquement de cette tendance pour figurer les attentats. C'est notamment au cours de ces recherches que s'est imposé à nous le concept de « *premediation* », développé par Richard Grusin, autrement dit l'idée que les films, sous certaines conditions, peuvent nous préparer émotionnellement au pire⁴⁴. Nous nous sommes alors interrogés sur la réception des multiples représentations d'attentats dans *24* et *Homeland* : induisent-elles un sentiment de terreur chez les spectateurs ou bien permettent-elles à ces derniers de domestiquer leurs angoisses ? Notre analyse des aspects intérieurs de la guerre contre le terrorisme s'est finalement portée sur la politique antiterroriste américaine. Cette thématique nous a permis d'aborder la question de la torture et ses représentations fictionnelles. Notre démarche a alors consisté à relire et synthétiser toute la littérature à ce sujet en ce qui concerne *24* et *Homeland*, et à contextualiser cette littérature culturellement et historiquement afin de cerner les évolutions existant aussi bien entre les séries qu'au sein des séries. Les ouvrages *Torture Team*⁴⁵ de Philippe Sands, et *The Dark Side*⁴⁶, de Jane Mayer, tous deux parus en 2008, ont particulièrement nourri notre réflexion, de même que les nombreuses analyses écrites au sujet du traitement polémique de la torture dans *24*. Cette réflexion sur la politique antiterroriste nous a permis de faire émerger de vraies lignes de fracture mais aussi des continuités troublantes entre les présidences Bush et Obama.

⁴¹ Farhad Khosrokhavar, *Quand Al-Qaïda parle*, Paris : Grasset, 2006 ; Farhad Khosrokhavar, *Inside Jihadism. Understanding Jihadi Movements Worldwide*, New York : Routledge, 2016.

⁴² Nous distinguons l'événement médiatiquement construit 11 Septembre de la date « historique » du 11 septembre 2011. Au cours de cette thèse, nous utiliserons le plus souvent la première terminologie. Nous justifions ce choix au cours du premier chapitre.

⁴³ Stephen Keane, *Disaster Movies. The Cinema of Catastrophe*, Londres : Wallflower Press, 2001.

⁴⁴ Richard Grusin, *Premeditation. Affect and Mediality After 9/11*, New York : Palgrave Macmillan, 2010.

⁴⁵ Philippe Sands, *Torture Team*, New York : St Martin Press, 2008.

⁴⁶ Jane Mayer, *The Dark Side*, New York : DoubleDay, 2008.

Le troisième temps de notre démarche, consacré aux aspects extérieurs de la guerre contre le terrorisme, nous a d'abord permis de réfléchir à des questions de politique étrangère que nous avons pu aborder par le prisme des présidents fictifs, personnages qui occupent un rôle essentiel en particulier au sein de *24*. Nous avons d'abord entrepris de retracer les évolutions des représentations de la figure présidentielle à l'écran et plus particulièrement dans les séries télévisées pour situer les deux fictions de notre corpus. Certaines lectures comme l'ouvrage *The Prime-Time Presidency: The West Wing and U.S. Nationalism*⁴⁷ de Terry et Shawn J. Parry-Giles (2006) se sont alors avérées utiles. En nous référant aux nombreux travaux de Charles-Philippe David⁴⁸, nous nous sommes également initiés aux différents courants et à l'histoire de la politique étrangère américaine afin d'évaluer et de comparer le positionnement idéologique des présidents fictionnels et réels dans le cadre de la guerre contre le terrorisme. Une telle entreprise nous a notamment permis de mieux cerner les tenants et les aboutissants des guerres récentes (Afghanistan, Irak) et la logique qui les sous-tend. Par la suite, nous nous sommes concentrés sur les représentations que *24* et *Homeland* donnent du Moyen-Orient. Pour cadrer notre étude, nous avons fait appel à plusieurs références : *Orientalism*⁴⁹ d'Edward Saïd, ouvrage pionnier dans lequel apparaît le concept d'« orientalisme » qui renvoie à la vision stéréotypée du Moyen-Orient construite et perpétuée par les arts Occidentaux, et *Filming the Middle East*⁵⁰ de Lina Khatib, étude qui adapte le concept de Saïd au cinéma américain et oriental contemporain. Cette réflexion sur le Moyen-Orient a aussi été l'occasion de nous interroger sur la géopolitique de *24* et de *Homeland*, ce qui nous a conduits à développer nos connaissances sur la géopolitique américaine contemporaine et actuelle. Nous avons alors très souvent recouru à la presse et à certains ouvrages et articles universitaires récents pour mieux resituer les séries dans leur contexte de diffusion. En dernier lieu, nous avons souhaité étudier la représentation des conséquences des guerres afghane et irakienne. Pour ce faire, nous avons choisi de nous focaliser sur les personnages de vétérans, très nombreux dans les séries américaines post-11 Septembre. Comme tout au long de nos recherches, nous avons procédé à une relecture de *24* et *Homeland* sous ce nouvel angle, avant d'étendre nos visionnages à toutes les séries mais

⁴⁷ Terry et Shawn J. Parry-Giles, *The Prime-Time Presidency: The West Wing and U.S. Nationalism*, Urbana : Illinois UP, 2006.

⁴⁸ Charles-Philippe David (dir.), *La politique étrangère des États-Unis. Fondements, acteurs, formulation*, Paris : Sciencespo. Les Presses, 2015 ; Charles-Philippe David, *Au sein de la Maison-Blanche. De Truman à Obama : la formulation (imprévisible) de la politique étrangère des États-Unis*, Paris : Presses de Sciences Po, 2015.

⁴⁹ Edward Saïd, *Orientalism*, New York : Pentheon Books, 1978.

⁵⁰ Lina Khatib, *Filming the Modern Middle East*, Londres : I.B. Tauris, 2006.

aussi à certains films incluant des vétérans. Cette question des vétérans a permis d'évaluer le caractère critique des séries américaines vis-à-vis de la guerre en Irak. Les monographies de Stephen Prince et de Guy Westwell, pour le cinéma, et de Stacy Takacs, pour les séries télévisées, nous ont apporté des cadrages complémentaires que nous avons néanmoins complétés en nous intéressant aux films de vétérans de la guerre du Vietnam. De forts liens intertextuels ont ainsi pu être mis au jour entre les fictions « irakiennes » et « vietnamistes », pour reprendre la terminologie de Laurent Tessier⁵¹.

Ces trois temps qui ont marqué nos recherches constituent le plan déroulé par cette thèse. La première partie, en trois chapitres, s'attache à retracer la genèse et le développement des séries-terrorisme après le 11 septembre 2001. Nous commençons justement par revenir sur cette tragédie et sur la manière dont celle-ci a été médiatisée et transformée en événement « 11 Septembre » par les chaînes d'information en continu. Nous explorons ensuite les conséquences des attentats sur la vie politique américaine en montrant notamment comment George W. Bush passe, en l'espace d'une journée, du statut de président sans envergure et impopulaire à celui de président en guerre autour de qui toute une nation se rassemble. Le 11 Septembre a également des conséquences sur les médias, en particulier sur les *networks* qui couvrent en continu les attaques et leurs suites pendant près de trois jours. Essayant de revenir à leur programmation habituelle, les grandes chaînes de télévision américaines sont confrontées à des dilemmes éthiques – aux conséquences financières – concernant l'intégration ou non du 11 Septembre dans les fictions sérielles. Les précautions des *networks* auxquelles s'ajoutent celles des studios de production et des scénaristes n'empêchent pas de voir essaimer de nouveaux programmes ayant trait au terrorisme parmi lesquels se trouve *24*.

Ce sont précisément ces séries-terrorisme que nous étudions dans le deuxième chapitre qui est consacré à *24*. Entre 2001 et 2010, elles se développent sur les *networks* et se présentent comme un ensemble plutôt homogène. Fonctionnant sur les mêmes ressorts narratifs et visuels, les séries-terrorisme sont également très semblables d'un point de vue idéologique : à de rares exceptions près, que l'on trouve plus tardivement sur les chaînes du câble, toutes semblent médiatiser et promouvoir la doctrine Bush en matière d'antiterrorisme. Peuplées de héros stéréotypés et de terroristes arabes voués à la destruction de l'Amérique pour des motifs souvent tus ou simplistes, elles laissent ainsi peu d'espace à la nuance et à la critique. La monstration hebdomadaire d'une victoire américaine, discours optimiste et

⁵¹ Laurent Tessier, *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse*, Paris : Cerf-Corlet, 2009.

rassurant, n'empêche pas ces séries d'être rapidement annulées. Cela contraste d'autant plus avec le franc succès de *24*, elle-même série-terrorisme qui, en seulement une saison, devient un phénomène télévisuel sujet à toutes les reprises et imitations. La réussite de cette dernière s'expliquerait aussi bien par son format révolutionnaire mêlant récit hyperfeuilletonnant en « temps réel » et esthétique vidéographique poussée à l'extrême que par son ambiguïté idéologique (inexistante chez ses consœurs) qui lui permet de séduire les spectateurs de tout bord politique et de s'affirmer comme une représentation convaincante de l'Amérique des années Bush.

Le troisième chapitre s'intéresse à l'après-*24* et à l'émergence d'une seconde vague de séries-terrorisme dont *Homeland* va devenir l'œuvre canonique. En effet, la fin de *24* en mai 2010 vient symboliser celle des séries-terrorisme de la première vague. Outre le fait que ces fictions n'arrivent pas à se renouveler, elles apparaissent anachroniques alors que vient de s'ouvrir l'ère Obama dont les débuts sont marqués par un désir de rompre avec l'héritage des années Bush, notamment en matière de lutte contre le terrorisme. Le jeune président démocrate bénéficiant d'une dynamique des plus positives met un terme aux pratiques infamantes de son prédécesseur : deux jours après son arrivée à la Maison-Blanche, il signe notamment un ordre exécutif qui « garantit des interrogatoires légaux » (*Ensuring Lawful Interrogations*) et proscrit donc l'utilisation de la torture et les transferts de suspects vers les prisons « noires » de la CIA. Le genre des séries-terrorisme n'est pourtant pas mort et l'on observe les balbutiements d'une nouvelle vague dans les mois qui suivent la fin de *24*. Cependant, à la rentrée 2011, *Homeland* surgit sur les écrans de Showtime, dix ans après le 11 Septembre. Adaptée de la série israélienne *Hatufim* (*Hatufim, Prisonniers de guerre* ; Channel 2, 2010-2012), *Homeland* cultive une ressemblance certaine avec *24* (d'autant plus que les deux séries sont écrites par les mêmes auteurs) et fonctionne comme le creuset où viennent se fondre toutes les craintes et les angoisses d'une Amérique éreintée par dix ans de culture sécuritaire et de menace terroriste.

Dans la deuxième partie de la thèse (quatrième à sixième chapitre), nous explorons les aspects intérieurs de la guerre contre le terrorisme à travers le prisme représentatif de *24* et *Homeland*. Nous commençons par analyser les portraits que les deux séries brossent des combattants du djihad, ces hommes et ces femmes qui ont embrassé l'idéologie islamiste et qui cherchent à « terroriser » et à détruire l'Amérique. Après avoir étudié les spécificités idéologiques et opératoires du djihad moderne, nous montrons comment *24* et *Homeland* s'inspirent du réel pour caractériser les terroristes islamistes qu'elles mettent en scène. Malgré

tout, l'éthique mimétique des deux séries ne se soustrait pas à une forme de stigmatisation des individus arabes et/ou musulmans. Ironie du sort, certaines de leurs stratégies visant justement à ne pas tomber dans l'écueil de l'islamophobie ont un effet contreproductif. Suite à ces remarques, nous opérons un relevé des djihadistes dans les deux séries afin d'en établir une typologie et voir la diversité des profils qui nous sont proposés. Les terroristes ne sont pas seulement des individus originaires du Moyen-Orient répondant à certaines caractéristiques ethniques et religieuses puisqu'ils sont aussi des Américains – arabes ou caucasiens, musulmans ou chrétiens convertis à l'islam – ralliés au djihad. Par la pluralité de ces portraits, *24* et *Homeland* déjouent à la fois les stéréotypes tout en réaffirmant la dangerosité inhérente à la religion musulmane et en exacerbant la paranoïa du public puisque, désormais, le profilage ethnique ou religieux ne suffit plus : chaque individu devient suspect.

Si *24* et *Homeland* participent à la construction d'une paranoïa collective, elles attisent également les angoisses des spectateurs en leur montrant, semaine après semaine, des scènes d'attaques terroristes spectaculaires. Dans le cinquième chapitre, nous arguons néanmoins que les deux séries réalisent ces visions d'apocalypse à des fins différentes. *24* simule les pires menaces terroristes afin de préparer émotionnellement le public américain à leur surgissement dans la réalité. Cette démarche semble d'abord réaliser les prédictions eschatologiques du président Bush alors que celui tente de convaincre l'opinion de la nécessité d'intervenir en Irak avant que Saddam Hussein ne frappe le sol américain. Pourtant, si la mise en scène d'attentats a de quoi terrifier les spectateurs, le fait qu'ils se reproduisent a pour effet de dédramatiser et de « banaliser » la menace. Plutôt que d'instiller la peur comme le fait l'administration Bush, *24* tenterait en fait de donner à son public les moyens de la dominer. Dix ans plus tard, *Homeland* entreprend, quant à elle, de revisiter et d'exorciser les traumatismes causés par la guerre contre le terrorisme. Pour cela, elle force les spectateurs à assister à des reproductions du 11 Septembre, c'est-à-dire des attentats qui s'inspirent des images-types ancrées dans leur mémoire, afin que ceux-ci entreprennent un travail de deuil émotionnel. Cependant, cette ambition d'exorcisme du passé est suspendue par l'irruption de Daesh dans les intrigues.

Dans le sixième chapitre, nous explorons la manière dont *24* et *Homeland* reflètent la lutte contre le terrorisme que les administrations Bush et Obama ont successivement menée depuis le 11 Septembre. Après avoir montré comment la politique antiterroriste formulée par les deux derniers présidents imprègne les récits de ces séries, nous nous intéressons à la figuration des conséquences de celle-ci. Pour ce faire, nous prenons l'exemple du profilage

racial, pratique consistant pour les autorités à faire preuve de discrimination envers un individu – ou un groupe – du seul fait de son ethnie. Dans le cadre de la guerre contre le terrorisme, le profilage racial est institutionnalisé par le Patriot Act afin de détecter les terroristes potentiels. Les populations les plus visées sont, sans surprise, celles qui répondent au profil oriental. Dans *24* et *Homeland*, le profilage racial est présenté comme une pratique inefficace. À de nombreuses reprises, les deux séries montrent que le recours aux amalgames, aux généralisations et aux stéréotypes ne conduit qu'à commettre des erreurs dommageables dans la mesure où elles mettent en péril la cohésion nationale. Si le constat de *24* et de *Homeland* est sans appel en ce qui concerne l'inefficacité du profilage racial, le cas de la torture génère des positionnements plus ambivalents. Le recours répété à la violence physique par Jack Bauer dans le cadre de ses interrogatoires réduit *24* au statut de propagande pour l'administration Bush, notamment après les scandales de Guantanamo et d'Abou Ghraïb. Pourtant, le discours que la série articule autour de la torture est bien plus complexe qu'il n'y paraît car, au fil des dernières saisons, il connaît des inflexions notables.

La troisième dernière partie de ce travail de recherche (du septième au neuvième chapitre) est dédiée aux aspects extérieurs de la guerre contre le terrorisme et à la vision que donnent *24* et *Homeland* des relations que l'Amérique entretient avec le monde, en particulier avec le Moyen-Orient. Dans le septième chapitre, nous nous intéressons aux présidents américains fictionnels et à la manière dont la politique étrangère qu'ils mènent reflète ou, au contraire, va à l'encontre de celle conduite par les présidents Bush et Obama. Les deux séries procèdent-elles à des relectures critiques, voire à des réécritures de l'Histoire contemporaine ? Fonctionnent-elles en contrepoint des présidences récentes à l'instar de *The West Wing* (À la Maison-Blanche ; NBC, 1999-2006) par rapport à l'administration Bush ? Nous verrons, par ailleurs, que *24* et *Homeland* ne s'ancrent pas dans la veine des représentations hollywoodiennes traditionnelles qui décrivent les présidents comme des héros, des guides infaillibles mus uniquement par les intérêts des États-Unis et du monde. Au contraire, dans *24* et *Homeland*, la guerre contre le terrorisme menée à l'étranger révèle souvent le vrai visage d'hommes et de femmes que le pouvoir a corrompus ou qui se retrouvent « contrôlés par les événements » (« *the events have controlled me* »), pour citer Lincoln. Au travers de cette éthique représentationnelle marquante d'un rare cynisme quant à la fonction présidentielle et celui – ou celle – qui l'occupe, les deux fictions montrent en creux que la conduite de la guerre contre le terrorisme diffère peu d'un président à l'autre, qu'il soit démocrate ou

républicain, venant ainsi acter la ténuité des différences de fond entre Obama et son prédécesseur en matière de politique étrangère et de réponse au terrorisme.

Dans le huitième chapitre, nous nous intéressons à la manière dont *24* et *Homeland* construisent le Moyen-Orient, cette lointaine région du monde qui constitue l'autre versant – essentiel – de la guerre contre le terrorisme. La question géopolitique est, bien sûr, prépondérante : l'évolution des théâtres d'opération dans les séries reflète les changements de politique étrangère et de stratégie guerrière opérés sous les administrations Bush et Obama. Cela ne signifie pas, pour autant, que *24* et *Homeland* soient de simples témoins. *Homeland*, en particulier, formule à diverses occasions des orientations géopolitiques qui rompent avec le réel. Quoiqu'il en soit, c'est peut-être sur cette question de la représentation de l'ailleurs que *24* et *Homeland* diffèrent le plus puisque la première se concentre seulement (à de rares exceptions près) sur la menace intérieure tandis que la seconde délocalise son intrigue à de nombreuses reprises. Pour autant, les deux séries déploient une éthique représentationnelle du Moyen-Orient très similaire qui recycle et perpétue des tropes et des clichés « orientalistes », au sens d'Edward Saïd, qui ont pour conséquence de présenter aux spectateurs (occidentaux) un ailleurs dangereux ; une description qui réaffirme la nécessité d'une action militaire américaine.

Enfin, dans le neuvième et dernier chapitre, nous abordons la question des vétérans de la guerre d'Irak et, dans une moindre mesure, d'Afghanistan. Cela va nous permettre d'évaluer les conséquences humaines des différentes campagnes militaires menées à l'étranger au nom des victimes du 11 Septembre et de la sécurité des États-Unis. Nous rappelons d'abord que les images des soldats blessés ou morts au front ont été peu diffusées par les médias américains du fait de la censure exercée par l'administration Bush, pour montrer que, parallèlement, les séries télévisées, elles, regorgent d'anciens soldats souffrants de séquelles physiques et/ou psychologiques. Pour autant, ceux-ci n'apparaissent pas dans les séries-terrorisme, qui évitent de montrer les aspects polémiques de la guerre contre le terrorisme, mais ils resurgissent dans les séries épisodiques (policières, médicales ou judiciaires) diffusées par les *networks*. À des degrés différents, ces fictions vont révéler, commenter, critiquer les ravages de la guerre en Irak sur des individus qui nous ressemblent sans que l'action militaire américaine soit remise en question. Nous verrons que les séries du câble (parmi lesquelles, *Homeland*) vont souvent plus loin dans la monstration de la souffrance des vétérans et articulent une critique plus directe de la guerre en Irak.

Première partie :
Émergence et développement des « séries-terrorisme »
dans l'après-11 Septembre

Chapitre 1 : Le 11 Septembre : résonances politiques et médiatiques de l'événement fondateur du début du XXI^e siècle

Le 11 septembre 2001, des terroristes membres de l'organisation islamiste Al-Qaïda détournent quatre avions. Deux d'entre eux plongent dans les tours jumelles du World Trade Center à New York, un autre s'écrase sur le Pentagone, et encore un autre – visant probablement la Maison-Blanche – se crashe dans un champ de Pennsylvanie. Ces attaques bouleversent l'Amérique qui suit en direct leur déroulé grâce aux chaînes de télévision. Premières victimes des terroristes, les tours jumelles monopolisent l'attention médiatique par la mise en récit spectaculaire, proche des productions hollywoodiennes, de leur destruction en plusieurs temps.

Dans un paysage télévisuel en pleine mutation qui a vu l'émergence de chaînes d'information en continu déployant une politique éditoriale qui combine indistinctement information et divertissement (*infotainment*) à des fins commerciales, les attentats du 11 septembre 2001 vont bénéficier d'un traitement médiatique sans précédent. Passé le choc des premières heures, la tragédie nationale se meut en récit que les chaînes d'information vont élaborer au fil des déclarations présidentielles. C'est ainsi que le 11 septembre 2001 devient l'événement 11 Septembre.

De ce drame national naît une unité sacrée qui profite à George W. Bush. Jusqu'alors présenté comme un décideur inexpérimenté et incompetent, le président républicain connaît un second souffle dans son premier mandat : il devient l'homme providentiel et voit se constituer autour de lui un consensus populaire, politique et médiatique. Jouissant d'une ferveur patriotique telle qu'elle étouffe toute dissidence, Bush déclare rapidement la guerre au terrorisme et engage les États-Unis dans une campagne militaire aux contours incertains.

Après avoir couvert les attaques et leurs suites pendant près de trois jours sans interruption, les *networks* tentent progressivement de retourner à leur programmation normale. Cependant, la négociation des attentats dans les séries, émissions phares, pose de véritables problèmes éthiques. Si certaines intègrent le 11 Septembre à leur récit afin d'accomplir leur devoir civique en prenant part au deuil national, les *networks* optent le plus souvent pour la censure de toute référence aux attentats. La question de la censure s'avère d'autant plus crucial que nombre des nouvelles séries proposées à la rentrée 2001 ont trait au terrorisme. Parmi elles, on trouve une production novatrice sobrement intitulée 24.

1. Nouvelles technologies, guerres télévisées et émergence de l'*infotainment* : pour une compréhension du traitement télévisuel du 11 Septembre

Au cours de la seconde moitié du XXe siècle, le visage des sociétés occidentales se métamorphose au gré des nouvelles technologies de communication qui émergent à un rythme soutenu. Thor Berger et Carl Benedikt Frey, parmi d'autres, ont ainsi parlé de « révolution informatique » (*computer revolution*) pour désigner les progrès effectués dans l'amélioration des technologies informatiques à partir des années 1980 qui vont permettre une démocratisation des ordinateurs en optimisant leur performance tout en miniaturisant progressivement leurs composants et en baissant le prix de vente⁵². Cette révolution informatique affecte profondément les habitudes individuelles et collectives en termes d'information et de communication. D'information d'abord puisque dans les années 1990 se développent l'Internet, réseau virtuel à l'échelle mondiale, et son principal système d'exploitation, le *World Wide Web* (« la toile mondiale ») permettant d'accéder à des sites internet. De communication ensuite puisque l'Internet permet de nouveaux types d'échanges, par courriel notamment. Notons que les habitudes de communication sont également bouleversées par l'essor des téléphones portables qui naissent dans les années 1980. Comme l'ordinateur avant lui, le téléphone portable est d'abord un produit de luxe avant d'être reformaté et adapté pour le grand public. Année après année, le téléphone portable se perfectionne, sa taille se réduit autant que ses capacités augmentent, jusqu'à être baptisé « téléphone intelligent » (*smart phone*). Parmi l'éventail des nouvelles optionalités, l'apparition d'un appareil photographique et d'une mini-caméra s'imposent comme une révolution dont l'impact sera palpable le 11 Septembre alors que les images amateur déferleront sur les écrans de télévision pour parer le manque de diversité des images des chaînes elles-mêmes. De fait, jamais dans l'Histoire un événement n'aura profité d'autant d'angles et de perspectives différentes. Paradoxalement, rarement dans l'Histoire l'existence d'un événement n'aura autant été remise en cause.

Ces nouveaux médias et ces nouvelles technologies vont donner au 11 Septembre une envergure et une amplitude médiatique inédites. Non seulement l'événement est capturé dans

⁵² Thor Berger et Carl Benedikt Frey, « Did the Computer Revolution shift the fortunes of US cities? Technology shocks and the geography of new jobs », *Regional Science and Urban Economics*, numéro 57, 2016, 38-45.

son immédiateté par des dizaines de milliers de personnes sur les lieux (on rappellera à cet effet le record de ventes d'appareils photographiques jetables à New York ce jour-là⁵³) mais les images produites naviguent aussi d'un médium à l'autre, des chaînes de télévision à l'internet en passant par la presse puis, de manière directe ou allégorique, dans le cinéma et les fictions télévisées. Ainsi, tout en étant captés et ordonnés par les médias, les attentats semblent les dépasser, les englober et s'offrir, dans une certaine mesure, comme un événement pleinement démocratique au sens où celui-ci est vécu et perçu collectivement par une myriade de regards.

En cela, la couverture du 11 Septembre a fait l'objet de comparaisons avec celle de la guerre du Golfe de 1990-1991 qui vit les États-Unis mener une coalition contre l'Irak de Saddam Hussein suite à l'invasion du Koweït le 2 août 1990. La mise en regard des deux événements repose en partie sur l'écart symbolique – une décennie – qui les sépare et, plus généralement, sur la forte couverture télévisuelle qui les accompagna. En effet, à défaut d'avoir été le premier conflit télévisé, ce rang revenant historiquement à la guerre du Vietnam⁵⁴, la guerre du Golfe demeure aujourd'hui le premier conflit à avoir bénéficié d'une couverture télévisuelle d'ampleur. De plus, contrairement au traitement de la guerre du Vietnam qui finit par échapper totalement à l'emprise du président Johnson et mit le public américain face à une guerre télévisée (*living room war*) particulièrement éprouvante, celui de la guerre du Golfe fut minutieusement encadré par l'administration Bush senior.

Cette gestion politico-médiatique des images de la guerre a néanmoins depuis été très discutée et critiquée. Des intellectuels ont ainsi reproché aux chaînes de télévision américaines et, plus généralement, occidentales d'avoir construit de toutes pièces une guerre qui « n'a pas eu lieu⁵⁵ » quand bien même celle-ci fit des morts, en particulier dans les rangs de l'armée irakienne⁵⁶. Patricia Mellencamp soutient que la première guerre du Golfe fut un conflit dématérialisé, essentiellement abstrait : « *this was a war of words (opinions and experts) not bodies (and grunts). It concerned theory more than experience, intellect more*

⁵³ Clément Chéroux, *Diplopie*, Cherbourg : Le point du jour, 2009, 35.

⁵⁴ Michael Mendelbaum, « Vietnam: The Television War », in *Daedalus*, vol. 111, No. 4, « Print Culture and Video Culture », Cambridge : The MIT Press, 1982, 157-169.

⁵⁵ Cette formule provocatrice renvoie à l'essai de Jean Baudrillard intitulé *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu* paru en 1991.

⁵⁶ « Gulf War Fast Facts », *CNN*, 25 juillet 2017. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2013/09/15/world/meast/gulf-war-fast-facts/index.html> (consulté le 3 septembre 2017)

*than affect, and words more than sights*⁵⁷. » Pour l'universitaire américaine, l'opération Tempête du désert demeure « une simulation d'entraînement sur le terrain⁵⁸ » (« *an on-site simulated training* »), avant l'invasion de l'Irak en 2003.

Dans un essai contemporain du conflit, Jean Baudrillard affirme lui aussi que la guerre du Golfe fut « une guerre virtuelle⁵⁹ », un « événement gluant et inintelligible⁶⁰ », abandonné aux seuls récits télévisuels dans le but de créer l'illusion d'une guerre juste et efficace quand bien même celle-ci était jouée d'avance. Tout le cadrage médiatique des combats et des opérations dont les images furent exclusivement diffusées à la télévision participa d'un événement simulacre, annonciateur d' « un monde déceptif, où toute une culture travaille allègrement à sa contrefaçon⁶¹. » Pour Baudrillard, la guerre du Golfe était aussi factice que l'érotisme du minitel rose⁶², mais les médias parvinrent à « maintenir tout le monde en érection⁶³ » en jouant sur la peur latente d'une nouvelle guerre mondiale. Pour parfaire l'analogie sexuelle qui laisse envisager un phénomène de *warnography*, un rapport presque sexuel à la guerre, le philosophe écrit : « ce branlage à vide a fait les délices de toutes les télés⁶⁴. »

Dans le sillage de Baudrillard, Marc Lits soutient que la guerre du Golfe est un « cas d'école » en termes « de dysfonctionnements journalistiques et d'ambiguïtés liées au journalisme en temps de conflit armé⁶⁵ », insistant sur le fait que les télévisions ont présenté la reconquête du Koweït, une « pièce guerrière » déjà jouée⁶⁶, comme se déroulant en direct. Il faut ici rappeler que le flux d'images disponibles fut jugulé et encadré par le Pentagone qui contrôla les faits et gestes des journalistes envoyés sur le terrain. Bernard Shaw, ancien journaliste de CNN, affirmait dans un article sur la guerre du Golfe paru quelques jours après le 11 Septembre : « *The way you control war coverage is to control the movement of*

⁵⁷ Patricia Mellencamp, « Fearful Thoughts: US Television since 9/11 and the Wars in Iraq », in A. Martin et P. Petro (dir.), *ReThinking Global Security: Media, Pop Culture and the 'War on Terror'*, New Brunswick: Rutgers, 2006, 121.

⁵⁸ Patricia Mellecamp, 2006, *op. cit.*, 121.

⁵⁹ Jean Baudrillard, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris : Galilée, 1991, 36.

⁶⁰ *Ibid*, 23.

⁶¹ *Ibid*, 39.

⁶² *Ibid*, 64.

⁶³ *Ibid*, 82.

⁶⁴ *Ibid*, 82.

⁶⁵ Marc Lits, *Du 11 septembre à la riposte*, Bruxelles : De Boeck, 2004, 16.

⁶⁶ *Ibid*, 17.

*reporters and camera crews, (...) and all sides did that very effectively – especially the Pentagon*⁶⁷. »

Cette forme de journalisme embarqué (*embedded journalism*) semblait déjà annoncer les pratiques incestueuses entre médias et gouvernement qui se développèrent lors de la guerre d'Irak de 2003⁶⁸. Elle reflétait également les évolutions récentes de la télévision américaine et, plus précisément, le basculement des chaînes d'information d'une vocation d'information pure et d'utilité publique vers une logique mercantile d'« *infotainment* », mot-valise combinant les termes « *information* » et « *entertainment* » (divertissement).

Dans son essai intitulé *Newszak and News Media* datant de 1997, Bob Franklin décrit l'*infotainment* comme une transformation profonde et dangereuse du journalisme, reposant sur un changement de paradigme au sein duquel l'information légère (*soft news*) prévaut et remplace l'information sérieuse (*hard news*) :

Journalism's priorities have changed. *Entertainment has superseded the provision of information*; human interest has supplanted the public interest: measured judgment has succumbed to sensationalism; the trivial has triumphed over the weighty; the intimate relationships of celebrities, from soap operas, the world of sport and the royal family, are judged more "newsworthy" than the reporting of significant issues and events of international consequence. *Traditional news values have been undermined by new values; 'infotainment' is rampant*⁶⁹.

Dans la lignée de Franklin, Brian A. Monahan entreprend lui aussi de théoriser l'*infotainment*, genre qu'il définit selon deux grands principes : d'une part, l'*infotainment* tend vers une indistinction entre information sérieuse et information légère et, d'autre part, il a recours à un arsenal de procédés appartenant au champ de la fiction pour construire et cadrer l'information⁷⁰. Concernant le premier principe, Monahan rappelle que l'information sérieuse recouvre aussi bien la politique et l'économie que les catastrophes ou encore les relations internationales. A contrario, l'information légère renvoie aux faits divers indépendamment de leur gravité et de leur atrocité ou encore aux scandales, des domaines de seconde importance. Historiquement, l'information sérieuse et l'information légère font montre d'une poétique

⁶⁷ Frazier Moore, « New Tools Showed Gulf War on TV », *The Washington Post*, 14 septembre 2001. Disponible à : http://www.washingtonpost.com/wp-srv/aponline/20010114/aponline131417_000.htm (consulté le 7 septembre 2015)

⁶⁸ Sur cette thématique, nous renvoyons les lecteurs au chapitre 9 de cette thèse.

⁶⁹ Bob Franklin, *Newszak and News Media*, London: Hodder Education, 1997, 4 (nous soulignons).

⁷⁰ Brian A. Monahan, *op. cit.*, 25-28.

différente qui permet au téléspectateur de les repérer facilement. L'information sérieuse repose sur des habillages neutres, avec peu de couleurs, et ce sont les faits qui sont mis en avant. L'information légère permet une plus grande liberté en termes d'habillages, plus fantaisistes, et, surtout, en termes de récit journalistique. L'information légère joue donc davantage sur la dimension divertissante de la télévision quand l'information sérieuse se limite à sa portée informative. La dérégulation reaganienne a entraîné la disparition de ces distinctions et, avec elles, celle d'une certaine éthique journalistique:

Today's news producers can blend the elements of 'hard' and 'soft' as they see fit, borrow from any news genre, and use almost any technique in the media arsenal. No tactic of news work is off limits, no format is too rigid, and few if any topics, issues, or events are too sacred⁷¹.

L'ère de l'*infotainment* est donc celle de l'information-divertissement, celle de l'information-spectacle où les téléspectateurs peuvent parfois avoir l'impression de regarder un film. Les emprunts au médium cinématographique sont d'ailleurs nombreux : par exemple, les musiques d'accompagnement font souvent écho aux films d'action hollywoodiens, quand elles n'en sont pas directement tirées, et la manière de raconter et de montrer l'information s'apparente désormais au *storytelling* et au spectacle visuel offerts par les productions cinématographiques contemporaines. Comme au cinéma, l'information se pare d'intrigues à ramifications multiples mais toujours contenues dans un cadre chronologique permettant aux téléspectateurs d'adhérer à l'histoire contée (on parle d'ailleurs de « *story* » pour désigner une information), ces intrigues mettent en avant des personnages archétypaux suivant un schéma actanciel souvent simpliste et sont émaillées d'effets de suspense et de rebondissements qui dissuadent le public de changer de chaîne. L'information revêt ainsi aujourd'hui des atours fictionnels à des fins mercantiles, ce qui n'est pas sans conséquences. Monahan décrit trois problèmes majeurs liés à cet essor de l'*infotainment* : d'une part, la recherche du profit pervertit la sélection de l'information digne de faire l'actualité dans la mesure où seuls les faits jugés spectaculaires et « rentables » seront commentés ; d'autre part, la mise en intrigue de l'information rompt avec le principe d'objectivité du journalisme ; finalement, cette mise

⁷¹ *Ibid*, 27.

en intrigue corrompt aussi les tenants et les aboutissants d'une information dans la mesure où seuls les éléments les plus saillants et jugés divertissants seront gardés et amplifiés⁷².

Le basculement vers l'*infotainment* est amorcé dans les années 1980 sous la présidence du républicain Ronald Reagan, lequel entreprend une dérégulation des médias en abrogeant notamment la Fairness Doctrine en 1987⁷³. Celle-ci avait été adoptée en 1949 par la Federal Communications Commission (FCC) et imposait aux chaînes de télévision ainsi qu'aux stations de radio de réserver un certain temps d'antenne à des sujets polémiques jugés d'intérêt général et de traiter ces derniers avec équité et nuance dans un souci d'objectivité et de pluralisme. Comme le rapporte Sébastien Mort : « concrètement, la directive exigeait que, lorsqu'une figure ou un courant politique faisait l'objet d'une attaque, un temps de parole d'égale durée lui soit proposé sur le même média pour qu'il ou elle puisse réagir⁷⁴ ». Perçue comme une entrave de l'État fédéral à la liberté d'expression, son retrait signe la levée des principales contraintes gouvernementales qui pesaient sur les chaînes en ce qui concerne l'information et provoque le glissement rapide vers un traitement plus subjectif et spectaculaire de l'actualité, que ce soit dans la sélection des sujets ou dans leur présentation au public, à des fins de rentabilité : « *the news-as-public-service model is virtually extinct, having been replaced by a bottom-line ethos of profitability. (...) Profit has now also become a chief calculation in determining what is to be considered newsworthy and how it is to be organized and presented to audiences*⁷⁵ », écrit Monahan.

Cette évolution s'explique également par un phénomène de concentration des médias, autre conséquence de la déréglementation reaganienne, qui profite à quelques grands groupes industriels du divertissement et contribue à la commercialisation de l'information. Ainsi, le groupe Time Warner, connu avant tout pour sa filiale hollywoodienne The Warner Bros., lance sa chaîne d'information CNN en 1980, puis la chaîne de divertissement TheWB en 1995, avant de racheter le fournisseur de services internet AOL en 2000. Lewis Lapham explique qu'au début des années 2000 neuf groupes industriels produisent et commercialisent 90% de l'offre en matière d'information et de divertissement⁷⁶. Il ajoute : « *the wealthy corporations that own and operate the media color-coordinate their editorial messages with*

⁷² *Ibid*, 27-28.

⁷³ Martha Bayles, *Through A Screen Darkly*, New Haven: Yale University Press, 2014, 169.

⁷⁴ Sébastien Mort, « *Talk-shows : la contestation conservatrice sur les ondes aux États-Unis* », in Romain Huret (dir.) *Les conservateurs américains se mobilisent*, Paris : Autrement, 2008, 71.

⁷⁵ Brian A. Monahan, *The Shock of the News*, New York : New York University Press, 2010, 24.

⁷⁶ Lewis Lapham, *Gag Rule: On the Suppression of Dissent and Stifling of Democracy*, New York : The Penguin Press, 2004, 102.

*the commercial advertising*⁷⁷. » La logique mercantile a ainsi supplanté la dimension éducative de l'information.

Sur le long terme, l'abrogation de la Fairness Doctrine va entraîner une polarisation des chaînes d'information sur l'échiquier politique et favoriser l'apparition de chaînes ouvertement partisanses comme Fox News Channel en 1996. Propriété du magnat des médias Rupert Murdoch⁷⁸, celle-ci réunit aujourd'hui plus de deux millions de téléspectateurs en prime-time, devançant largement ses concurrentes directes, CNN et MSNBC, qui fidélisent respectivement 574 000 et 639 000 téléspectateurs⁷⁹. Sa notoriété s'est accrue pendant et après l'élection de George W. Bush en 2000, période à laquelle elle est alors devenue l'antenne de la Maison-Blanche en épousant toutes les décisions et les interventions militaires, de l'Afghanistan à l'Irak. Son style mêlant indistinctement informations sérieuses et légères, de même que son partisanisme conservateur qui en fait le relais de toutes les rumeurs pouvant affecter le Parti démocrate (la chaîne a par exemple donné une importante visibilité aux *birthers*, conspirationnistes de droite et d'extrême-droite doutant de la nationalité américaine de Barack Obama) sont autant de conséquences de l'abandon de la Fairness Doctrine. Du fait de sa politique éditoriale orientée vers l'*infotainment* et favorable au Parti républicain, Fox News est fréquemment critiquée et raillée pour ses erreurs factuelles et ses cas évidents de désinformation souvent à des fins partisanses⁸⁰.

L'émergence de telles chaînes d'information pose aujourd'hui un réel problème. De nombreux Américains ont un accès plus limité à l'information dans la mesure où ils sont enclins à regarder exclusivement des chaînes d'information qui leur correspondent d'un point de vue idéologique. Comme le résume la journaliste Guillemette Faure : « c'est une nouvelle vision de l'information, selon laquelle les téléspectateurs cherchent dans les programmes qu'ils regardent des raisons d'avoir raison et où les chaînes donnent rendez-vous aux *like-minded* (ceux qui pensent pareil)⁸¹. » Ainsi, le pluralisme, le débat et l'affrontement des points de vue soutenus par la Fairness Doctrine ont été remplacés par la coexistence en parallèle de

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Rupert Murdoch est à la tête de News Corporation, l'un des plus grands groupes médiatiques mondiaux, qui possède notamment le network Fox, certains titres de la presse (conservatrice) américaine comme le *New York Post*, et de nombreux tabloïds à l'instar de l'anglais *The Sun*.

⁷⁹ Chiffres disponibles à : <http://www.mediaite.com/tv/august-2015-ratings-fox-news-1-in-all-primetime-cable-msnbc-last-in-demo/> (consulté le 18 novembre 2015)

⁸⁰ Voir ce relevé éloquent des cinquante plus grosses erreurs de Fox News : <http://www.politifact.com/truth-o-meter/article/2015/feb/26/fact-checks-behind-daily-shows-50-fox-news-lies/> (consulté le 23 septembre 2015) ; voir également le documentaire *Outfoxed: Rupert Murdoch's War on Journalism* (Greenwald, 2004) qui étudie – et dénonce – le traitement orienté de l'information par Fox News.

⁸¹ Guillemette Faure, *American Dream*, Paris : Don Quichotte, 2012, 149.

traitements partisans, donc biaisés, de l'information qui ne sont plus destinés à se rencontrer : chacun peut s'informer par le truchement d'un médium qui conforte ses opinions politiques.

Le glissement vers une information-spectacle devient évident lors de la première guerre du Golfe comme le souligne Deborah L. Jaramillo⁸². Cette dernière s'attarde d'abord sur le concept d'*infotainment* qu'elle définit comme une esthétique avant tout visuelle reposant sur : « *high-tech reporting, complex graphics and satellite imagery, and a video-game anaesthetic*⁸³. » Elle en conclut qu'un tel traitement de la guerre lui confère une dimension « édulcorée⁸⁴ » (« *sanitized* ») et maîtrisée. Jaramillo s'intéresse ensuite plus en détail à la guerre du Golfe de 1991 en montrant comment le gouvernement, par le biais de la fabrication des images, et les chaînes d'information, ici CNN⁸⁵, par le biais de la diffusion, ont créé une guerre aux allures hollywoodiennes. Elle cite notamment Tom Engelhardt qui a commenté la transformation de la guerre en pur divertissement en parlant de « graphiques à la *Star Wars* » (« *Star Wars-style graphics* »), de « feux d'artifice dans le ciel bagdadien dignes de Disney » (« *Disneyesque fireworks over Baghdad* ») et « d'effets spéciaux hollywoodiens post-1975 dernier cri⁸⁶ » (« *post-1975 breakthroughs in Hollywood special effects* »).

Dix ans plus tard, les attentats du 11 septembre 2001 offrent aux chaînes d'information converties à l'*infotainment* une rare occasion de démontrer leur savoir-faire en matière de dramatisation. La nature et l'ampleur de l'événement lui-même semblent d'ailleurs s'intégrer dans la nouvelle logique spectaculaire de l'information télévisée puisqu'il s'agit d'attaques terroristes coordonnées visant des symboles iconiques du pouvoir américain (financier, idéologique et politique). Cette intrigue digne d'un film d'action hollywoodien est rendue d'autant plus palpitante qu'elle se déroule en direct et sur plusieurs heures : elle occupe les écrans pendant plus de trois jours sans une seule coupure publicitaire. Dans cet intervalle, la dramaturgie inhérente à l'événement va favoriser son appréhension par le biais de la fiction et du divertissement. Ainsi, selon Thomas Rabino, « les trois journées de direct donnent à voir un glissement rapide de l'information au sens journalistique du terme, vers un cocktail d'*entertainment* et de propagande⁸⁷. » La plupart des éléments constitutifs de l'*infotainment* sont d'emblée présents et les chaînes d'information, aidées par les représentants politiques,

⁸² Deborah L. Jaramillo, *Ugly War, Pretty Package*, Bloomington : Indiana University Press, 2009, 12.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ CNN a été la seule chaîne à couvrir la guerre du Golfe sur toute la durée et à avoir des envoyés spéciaux en Irak (Douglas Kellner, *Media Spectacle and the Crisis of Democracy*, Boulder : Paradigm Publishers, 2005, 64).

⁸⁶ Deborah L. Jaramillo, *op. cit.*, 12.

⁸⁷ Thomas Rabino, *De la guerre en Amérique*, Paris : Perrin, 2011, 27.

transforment rapidement le 11 septembre 2001 en événement 11 Septembre au risque de dénaturer la signification profonde et véritable des attentats.

2. Couverture et cadrage médiatiques : temporalités de la construction du 11 Septembre par les chaînes d'information américaines

À l'instar de la guerre du Vietnam et de la guerre du Golfe, le 11 Septembre se place dans une culture de l'information télévisuelle. Brian A. Mohanan rappelle : « *80% of Americans used television as their primary means for gathering information about the attacks on September 11 and throughout that first week*⁸⁸. » À une époque où l'Internet n'a pas encore l'amplitude et la vitesse actuelles, la télévision demeure le principal médium du direct, du temps réel, et donc le médium de choix en période de crises nationales⁸⁹.

Néanmoins, contrairement à la guerre du Vietnam dont la couverture télévisuelle ne débuta qu'à partir de l'année 1965, quand bien même les États-Unis étaient engagés militairement dans le conflit depuis une dizaine d'années, et face à la guerre du Golfe, guerre en trompe-l'œil, en faux-direct, dont chaque pièce semblait avoir été murement réfléchie, les attentats du 11 septembre 2001 créent un précédent en matière d'événement médiatique. L'événement 11 Septembre naît en direct sous les yeux des Américains par le truchement de l'écran télévisuel, ce qui prévient pour un temps le formatage médiatique et la récupération idéologique et politique. Ainsi, même si les attaques terroristes du World Trade Center font rapidement l'objet d'une reconstruction politico-médiatique, elles bénéficient d'un temps inédit de surgissement dans l'immédiateté du direct médiatique, en particulier télévisuel.

Certains universitaires américains ont néanmoins tenté de démontrer qu'une telle dichotomie entre le moment de diffusion pure et le moment de construction de l'événement ne peut être établie. Stacy Takacs interprète le traitement télévisuel du 11 Septembre comme l'écriture d'un « mélodrame de l'innocence américaine⁹⁰ » (« *the melodrama of American innocence* ») à partir du crash du premier avion dans la tour nord du WTC. Elle affirme donc que, dès le moment des attaques, les chaînes de télévision américaines ont construit et mis l'événement en récit – sciemment ou non. Ce traitement mélodramatique connaît, cependant, une progression puisque Takacs en cerne quatre étapes : premièrement, l'exagération de

⁸⁸ Brian A. Monahan, *op. cit.*, 12.

⁸⁹ Tom Ruggiero et Jack Glascock, « Tracking Media Use and Gratifications » in Bradley S. Greenberg (dir.) *Communication and Terrorism: Public and Media Responses to 9/11*, Cresskill : Hampton Press, 2002, 66.

⁹⁰ Stacy Takacs, *op. cit.*, 32.

l'importance des attaques terroristes ; deuxièmement, l'emphase mise sur les témoignages des victimes et des rescapés afin de comprendre les attaques ; troisièmement, la surreprésentation des femmes victimes comme autant de visages de l'innocence américaine assaillie (l'un des *topoi* de la fiction littéraire et cinématographique américaines) et, enfin, la conversion des témoignages en récits nationalistes de souffrance et de triomphe⁹¹. Takacs suggère que ce traitement mélodramatique a préparé insidieusement les spectateurs américains à la nécessité d'une réponse militaire et à la possibilité d'une guerre, rendant ainsi consensuelles les décisions politiques à venir du président Bush. Elle concède malgré tout que cette entreprise de propagande n'a peut-être pas été délibérée de la part des journalistes⁹².

Si l'analyse de Stacy Takacs est convaincante dans son ensemble, elle tend néanmoins à occulter certaines variations et progressions importantes dans la gestion de l'événement par les chaînes. Par exemple, l'universitaire américaine met en avant l'omniprésence de la dimension humaine qui a contribué, selon elle, à faire basculer le 11 Septembre dans le champ de l'émotion et du sensationnel. Or, une étude portant sur le traitement télévisuel des attentats pendant les huit premières heures de diffusion a conclu : « *Human interest was not found as a main frame of stories*⁹³ ». D'une part, nombre de critiques et historiens de l'art ont fait état de la rareté des images de souffrance humaine sur les écrans lors du 11 Septembre, signe d'une probable et compréhensible autocensure de la part des chaînes. Kirsten Mogensen rapporte, par exemple : « *Photographers chose not to film suffering people burning to death, and, even if they did, the major networks would not show those pictures*⁹⁴. » D'autre part, bien que les chaînes eussent effectivement recours aux témoignages individuels pour parer au manque d'images, la grande majorité de ces récits téléphoniques visaient, dans un premier temps, davantage à décrire ce que l'historien de l'art Clément Chéroux a nommé « la souffrance du bâtiment⁹⁵ » que la souffrance humaine, individuelle. Les questions des journalistes prévenaient d'ailleurs toute effusion sentimentale, se limitant généralement à : « qu'avez-vous vu ? »

Il faut néanmoins préciser que la couverture de Fox News n'épouse pas celle de ses consœurs dans la mesure où, dès 10h08, des correspondants sont débarqués au pied des ruines

⁹¹ *Ibid*, 32-34.

⁹² *Ibid*, 36.

⁹³ Kirsten Mogensen *et al.*, « How TV news covered the crisis: The content of CNN, CBS, ABC, NBC and Fox », in *Communication and Terrorism: Public and Media Responses to 9/11*, 2002, vol. 11, 13.

⁹⁴ Kirsten Mogensen, « How US TV journalists talk about objectivity in 9/11 coverage », in Tomasz Pludowski (dir.) *How the World's News Media Reacted to 9/11: Essays from Around the Globe Edited*, Phoenix : Marquette Books, 2007, 314.

⁹⁵ Clément Chéroux, *op. cit.*, 24.

de la tour nord. Au cours d'une séquence fort dérangeante, l'un des envoyés spéciaux poursuit pompiers et rescapés abasourdis et couverts de poussière pour les interroger. En vain. Cette intention sensationnaliste et voyeuriste qui met en scène la souffrance humaine peut se rapprocher des analyses de Stacy Takacs mais elle n'est en aucun cas représentative des autres chaînes à ce moment-là de la journée.

Ainsi, bien que les témoignages individuels soient très tôt omniprésents dans la couverture télévisuelle du 11 Septembre, le glissement vers la compassion et l'émotion exacerbées n'a pas lieu immédiatement. De même, le discours halluciné et grandiloquent des journalistes lors du surgissement des attaques n'apparaît pas prémédité. Même si tout cela participe au long terme d'un cadrage idéologique du 11 Septembre, certains chercheurs ont malgré tout postulé l'existence d'une forte opposition entre deux étapes dans le traitement des attentats. La première est une temporalité d'« événementialité pure⁹⁶ » où la surprise et la sidération dominent la couverture journalistique et suspendent la production d'un discours (chrono)logique, donc la construction de l'événement. On est alors dans un temps de sursis où l'événement n'est encore qu'un ensemble de faits bruts sans lien, sans signification. Comme le souligne Jocelyne Arquembourg à propos des chaînes d'information américaines, « il ne s'agit pas encore de l'événement, car l'événement est une œuvre de discours qui ne se révèle qu'*a posteriori*, mais de faits bruts ouvrant la béance d'une indétermination complète⁹⁷. » Contrairement à Takacs, Arquembourg reconnaît un temps d'impuissance de la part des chaînes de télévision à comprendre et à expliquer les attentats. À ce premier temps succède celui d'une maîtrise progressive, d'un discours/récit mieux géré lorgnant déjà vers la propagande belliqueuse.

Brian A. Monahan semble proposer une résolution dialectique de ces deux tendances. Grâce à une étude approfondie et très précise reposant sur le visionnage des vingt-quatre premières heures de la couverture des attentats par la chaîne américaine NBC, Monahan admet l'existence de deux temporalités mais insiste davantage sur l'évolution progressive d'un état d'incrédulité et de « choc moral » initial vers une construction de plus en plus maîtrisée de l'événement au fil de la journée. Tous les éléments servant à transformer les attaques du 11 septembre 2001 en ce qu'il appelle un « spectacle public » (« *public drama* ») sont introduits dès le matin, mais les chaînes ne les exploitent sciemment qu'à partir de la fin

⁹⁶ Daniel Dayan, « Bilan d'un parcours », in D. Dayan (dir.) *La terreur spectacle*, Bruxelles : De boeck, 2011, 287.

⁹⁷ Jocelyne Arquembourg, « Le mythe de Pandore revisité », in D. Dayan (dir.) *La terreur spectacle*, Bruxelles : De boeck, 2011, 82.

de journée lorsque le bandeau « *BREAKING NEWS* » signalant la suspension du récit journalistique et la possibilité de l'inattendu, autrement dit un autre attentat, laisse la place à un intitulé plus romancé et orienté : « *Attack on America.* »

Pour juger de la pertinence de ces temporalités, nous avons procédé à un visionnage de la couverture télévisuelle de plusieurs chaînes américaines : ABC7 (antenne new yorkaise du réseau ABC), WNBC (chaîne new yorkaise du réseau NBC), Fox5 (antenne de Washington du réseau Fox), CNN, et Fox News. Pour rappel, les *networks*⁹⁸ (généralement traduit par « réseaux ») sont de larges groupes de télévision constitués de petites chaînes locales qu'ils possèdent ou qui leur sont affiliées. Ce sont eux qui produisent les programmes que les chaînes vont ensuite diffuser. Dans le cas du 11 Septembre, cette précision n'est pas sans importance puisque nombre de chaînes basculent vers les grandes chaînes d'information câblées appartenant au même conglomérat que les *networks*⁹⁹. Ainsi, la chaîne WNBC interrompt à de nombreuses reprises sa propre couverture des attentats pour retransmettre celle de NBC News. Pour revenir à notre corpus, il nous faut préciser la couleur politique des chaînes concernées dans la mesure où celle-ci va influencer le traitement idéologique de l'événement. Selon une enquête menée par le Pew Research Center en mars/avril 2014, ABC News s'adresse à un public plutôt neutre, NBC News et CNN à un public de centre gauche. Fox News et Fox ciblent un public conservateur¹⁰⁰.

La chronologie dichotomique proposée par Arquembourg, Dayan et, dans une certaine mesure, Monahan est observable dans les heures qui suivent la série d'attentats ; c'est donc pour cela que nous envisageons de cibler exclusivement la journée du 11 septembre 2001 et non l'intégralité des quatre-vingt-dix heures de la couverture télévisuelle au cours desquelles la mise en récit, naissante au soir du drame, s'amplifie de manière exponentielle.

Le premier temps de l'événement est donc celui de la surprise alors que le premier avion détourné s'écrase à 8h46 dans la tour sud du WTC. Ce crash inaugural se déroule hors champ, ou plutôt hors caméra. Il est 8h49¹⁰¹ lorsque CNN montre avant les autres chaînes la

⁹⁸ Nous utiliserons le terme anglais que l'on retrouve dans la très grande majorité des travaux consacrés aux séries télévisées.

⁹⁹ En France, des pratiques semblables peuvent avoir lieu au sein de certains groupes de télévision. Ainsi, durant les attentats de Paris en novembre 2015, la chaîne TF1 a cédé son antenne à sa filiale d'information LCI. Les chaînes D8 et D17 ont également retransmis les programmes de la chaîne d'information I-Télé, toutes trois appartenant au groupe Canal +.

¹⁰⁰ Aaron Blake, « Ranking the media from liberal to conservative, based on their audiences », *The Washington Post*, 21 octobre 2014. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2014/10/21/lets-rank-the-media-from-liberal-to-conservative-based-on-their-audiences/> (consulté le 19 septembre 2015)

¹⁰¹ Les heures indiquées sont les heures américaines sauf mention contraire.

skyline new yorkaise enveloppée de fumée. La page de publicités s'interrompt brusquement et la présentatrice du journal matinal Carol Lin, saisie d'effroi, ne peut que décrire une situation qui la dépasse :

This just in - you're looking at obviously a very disturbing live shot. That is the World Trade Center and we have unconfirmed reports this morning that a plane has crashed in one of the towers of the World Trade Center. CNN Center right now is just beginning to work on this story, obviously calling our sources and trying to figure out exactly what happened, but clearly something relatively devastating happening this morning there on the south end of the island of Manhattan.

Rapidement, les autres chaînes emboîtent le pas en offrant des plans différents des tours jumelles. Sur ABC7, un hélicoptère déjà déployé scanne le WTC tandis que sur WNBC, il faut se contenter d'un plan grossier et très lointain issu d'une skycam fixe. Le sens de la surprise et de l'incrédulité évoqué par Dayan et bien d'autres chercheurs est palpable dans les commentaires des journalistes. Sur toutes les chaînes, les adjectifs « *incredible* », « *amazing* », « *terrifying* », « *terrible* », « *frightening* » et « *inexplicable* » deviennent les seuls termes permettant de parler de ces images dont on ignore tout. Pour parer au manque d'images plus proches et mieux cadrées du WTC, les journaux télévisés comptent bientôt sur les témoignages téléphoniques où des spectateurs sur place rapportent ce qu'ils ont vu ou voient dans des propos tout aussi émotifs et hallucinés que ceux des journalistes. Globalement, l'incompréhension et la prudence dominant après le premier crash et un verbe revient comme un leitmotiv dans la bouche des présentateurs : « *speculate*. » Tous se gardent bien de faire des suppositions ou de proposer des explications sur les causes de l'explosion survenue dans la tour nord. Sur ce point, Fox5 et, surtout Fox News, diffèrent de manière assez évidente de leurs consœurs. Même si la phrase rituelle et précautionneuse « nous ne voulons pas faire des conjectures » (« *We don't want to speculate* ») est souvent prononcée, les présentateurs de Fox5 relient en un temps record ce qui est encore considéré comme un crash accidentel à l'attentat à la voiture piégée du WTC du 26 février 1993 et à l'accident aérien survenu le 28 juillet 1945 qui endommagea l'Empire State Building. Dès les premières minutes, l'hypothèse d'une possible attaque terroriste est donc débattue avant d'être érigée comme explication la plus probable : il est alors 8h55. Ce point de vue de l'événement se trouve renforcé à 9h02 lorsqu'un deuxième avion s'écrase dans la tour sud. L'un des présentateurs s'exprime : « *Oh my goodness... Now it's obvious I think. (...) I think we have a*

terrorist act of proportions that we cannot begin to imagine at this juncture. » La réponse immédiate de Fox News au deuxième crash s'avère plus déroutante encore car elle spécule d'emblée sur l'identité du responsable : «*This has to be deliberate folks (...). Now given what's been going on around the world, some of the key suspects come to mind, Osama bin Laden*¹⁰². » Si l'évocation de ben Laden peut apparaître comme la marque d'une prescience troublante de la part de Fox News, elle n'est pourtant pas surprenante. En effet, le commandant du réseau terroriste Al-Qaïda est alors bien connu des États-Unis depuis sa participation aux attentats des ambassades américaines au Kenya et en Tanzanie de 1998 qui causèrent la mort de plus de deux cents personnes dont une dizaine d'Américains. L'attaque convainquit le président Clinton d'organiser une riposte militaire sur le camp de ben Laden, augmentant encore davantage la notoriété de ce dernier : « Ben Laden deviendra alors un nom connu dans presque tous les foyers du monde, et cela sans même qu'Al-Qaïda n'ait, comme ce sera la pratique systématique plus tard, filmé ces attaques, et sans même qu'Oussama n'ait fait la moindre déclaration à leur sujet¹⁰³. » En octobre 2000, le terroriste saoudien revint au cœur du débat politico-médiatique lors de l'attentat contre le navire de guerre américain USS Cole qui fit dix-sept morts.

Mais, contrairement à Fox News, les autres chaînes se refusent toujours à désigner un responsable. Certaines, comme WABC, s'interdisent même de donner du crédit à la thèse terroriste même si le parallèle est établi entre ce drame et les attentats de 1993. Il faudra attendre le rapport officiel du FBI, émis un peu plus tard dans la matinée, pour que le présentateur concède qu'il s'agit bien d'attentats.

Le deuxième crash inaugure le phénomène de rediffusion qui va marquer la couverture du 11 Septembre et contribuer à ancrer durablement les images des attentats des tours jumelles dans la mémoire collective. Celles-là sont diffusées jusqu'à trente fois par heure. Il faut néanmoins préciser que la finalité de ces rediffusions évolue au fil de la journée. Dans ce premier temps de l'événement, la répétition des images sert avant tout à informer le public qui n'y aurait pas assisté en direct mais aussi à les revoir pour les domestiquer. Parfois avec l'assistance des téléspectateurs comme sur WNBC où une certaine Janice aide les présentateurs à repérer le deuxième avion sur la vidéo qu'ils n'ont pas vu. Il s'agit donc d'un re-visionnage à visée exégétique, permettant de voir et de comprendre ce qui vient d'arriver, qui s'oppose en cela à la rediffusion cérémonielle et endeuillée qui inonde les journaux de

¹⁰² « *This has to be deliberate folks (...). Now given what's been going on around the world, some of the key suspects come to mind, Osama bin Laden.* »

¹⁰³ Abdelasiem El Difraoui, *Al-Qaïda par l'image. La prophétie du martyr*, Paris : PUF, 2013, 154.

l'après-midi. La rediffusion permet enfin la construction progressive d'un récit des événements au sens où les journalistes commencent à établir une chronologie des faits, à trouver des liens entre les attaques et même, plus rarement, à esquisser des explications sur la nature et le message possibles de ces frappes terroristes. En cela, la couverture d'ABC se révèle la plus informative et pertinente puisque les présentateurs mettent en relation divers attentats récents (ceux des ambassades américaines au Kenya et en Tanzanie survenus en 1998) ayant visé les États-Unis et leurs symboles. L'un des intervenants précise d'ailleurs : « *[The World Trade Center is] a very strong and very vulnerable symbol to the rest of the world and to the United States.* » Ce qui explique pourquoi ces gratte-ciels en particulier ont été visés.

À l'issue de l'effondrement de la seconde tour, la mise en récit des attentats du 11 Septembre commence tout juste. Il est alors 10h28, les États-Unis ont jusque-là été frappés à trois reprises par des attaques aériennes coordonnées, celles de New York et celle au Pentagone. Opérant sur le mode de la métaphore, la chute spectaculaire des tours jumelles qui plongent dans un nuage d'épaisse poussière entraîne l'épuisement des tentatives d'explication de la part des présentateurs : plus rien ne semble avoir de sens. Hagarés, ils sont à nouveau à court de mots et le lexique de l'incrédulité et de l'horreur compose l'essentiel de leur discours. La sidération s'empare d'un langage sans repère : « *This is something we never dreamed we would witness in our lifetime* », « *The World Trade Center is no more* », « *This horrific, incredible, not to be believed Tuesday morning* », entend-on sur NBC. Puis, petit à petit, les éléments constitutifs de la dramatisation des attentats du 11 septembre s'installent : la diffusion de témoignages poignants, l'héroïsation des pompiers et des services de secours, les parallèles avec l'Histoire récente (Pearl Harbor, l'attentat du WTC de 1993, etc.) et, paradoxalement, l'accent porté sur le caractère exceptionnel des attentats du 11 Septembre dans l'Histoire américaine et la marque qu'ils y laisseront. Présentateurs et intervenants, les représentants politiques en tête, ne cessent de marteler : « *America has changed today. (...) This will be in bold print in future history books* », pour citer Tom Brokaw, journaliste de NBC.

Ce cadrage de plus en plus mélodramatique est en partie influencé par les déclarations de George W. Bush qui, tout au long de la journée, servent de feuille de route idéologique aux médias et leur donnent des éléments de langage. Très vite, ils relayent ainsi la parole présidentielle et la propagande patriotique qui y est attachée. À 9h30, le président américain intervient brièvement à la télévision depuis l'école de Sarasota pour évoquer la « tragédie

nationale » (« *a national tragedy* ») et dénonce « l'attaque terroriste contre notre pays » (« *a terrorist attack on our country* »). Cette formulation, qui vient valider officiellement la thèse terroriste, se retrouve dans à peu près tous les bandeaux et graphismes qui habillent les journaux télévisés. À la mi-journée, toutes les chaînes succombent à la tentation de la surenchère et abandonnent le bandeau « *BREAKING NEWS* ». ABC titre : « *Attack on America* ». Fox News préfère : « *Terrorism Hits America* », tandis que d'autres intitulés comme « *America Attacked* », « *Terror Attacks* », « *America Under Attack* » sont également visibles ailleurs. Le vocabulaire varie peu : attaque terroriste et Amérique deviennent inextricablement liés. Tout cela se déroule sur fond de musiques dramatiques et de visuels belliqueux. Le drapeau américain et ses couleurs envahissent les écrans tout comme les graphismes montrant les États-Unis au cœur d'une cible. L'habillage évolue et s'affine jusqu'à prendre des allures de production hollywoodienne dans les éditions du soir. Cette sophistication progressive est en grande partie tributaire du changement de positionnement des chaînes d'information en début de soirée. Comme le remarque Brian A. Monahan en prenant l'exemple de NBC : « *Since just before 9:00 a.m., anchors and reporters had been forced to react to the succession of events, developments, and rumors. But the Nightly News broadcast allowed news personnel to plan ahead and provide a script for what they would cover and how they would cover it*¹⁰⁴. » Autrement dit, la folie de l'actualité s'apaisant le soir venu, les chaînes d'information passent d'un positionnement de couverture de l'événement en direct (ce qu'il se passe) à un récit des faits re-construits (ce qu'il s'est passé) comme l'illustrent les résumés vidéos compilant les images les plus mémorables de la journée. La dramatisation du 11 Septembre est en cours à des degrés différents selon les chaînes. En effet, après un jingle tout en tremblements et en explosions duquel jaillit le titre effrayant « *Terrorism Hits America* », Shepherd Smith ouvre l'édition de 21h sur Fox News avec le rappel des faits suivants :

This night, America is under attack. *Thousands dead in Lower Manhattan, thousands dead in Washington* and a greater question for all the world this night: *who is responsible and how to keep it from happening again?* I'm Shepherd Smith in New York (...), 12 hours ago to the moment it was that the attack on America began. None in the history of this nation has such carnage been felt. (nous soulignons)

¹⁰⁴ Brian A. Monahan, *op. cit.*, 89.

Le journaliste entend appuyer l'état de guerre et de terreur dans lequel se trouvent les États-Unis par le biais d'une double surenchère. Surenchère factuelle, d'abord, lorsque Smith annonce le bilan humain : des milliers de morts à Manhattan et encore d'autres milliers à Washington. Les chiffres officiels évaluent, en effet, le nombre total de victimes du 11 Septembre à 2996, dont 2606 à Manhattan et 125 à Washington. Même si le nombre de victimes n'est pas encore connu au soir du 11 Septembre, il est certain, surtout pour l'attentat contre le Pentagone, que le bilan ne se quantifierait pas en milliers de morts. Cette surenchère factuelle va de pair avec une surenchère formelle tant ce rappel des faits est empesé de mélodrame et peut se lire comme un synopsis de film à suspense. La question oratoire posée par le journaliste permet d'ailleurs d'entretenir l'intrigue d'un divertissement qui promet aux téléspectateurs d'autres rebondissements.

Cette rhétorique belliqueuse jouant sur le sentiment d'insécurité que l'on retrouve sur l'ensemble des chaînes invite désormais le public à avaliser une réponse militaire des États-Unis, d'autant que de nombreux partisans viennent s'exprimer sur les plateaux dans la foulée de l'allocution donnée par George W. Bush aux environs de 20h30. Ainsi, sur Fox News, le colonel à la retraite Davis Hunt enjoint les États-Unis à « lâcher les chiens de la guerre¹⁰⁵ » (« *to unleash the dogs of war* »), reprenant largement la doctrine Bush qui vient de s'établir, comme le montrent ces deux extraits :

The search is underway for those who are behind these evil acts. (...) We will make no distinction between the terrorists who committed these acts and those who harbor them. (...) America has stood down enemies before, and we will do so this time. None of us will ever forget this day. Yet, we go forward to defend freedom and all that is good and just in our world. (Bush, 11/09/2001)

Taking care of whoever did this terrible act, this day of infamy, we've also got to care of the country or countries that support him and the war has been declared. (...) We've got to unleash the dogs of war. (Hunt, Fox News, 11/09/2001)

Face à des événements qui semblaient échapper au domaine du rationnel, la doctrine Bush, préfigurée puis relayée par les médias, confère aux attentats un sens, une signification,

¹⁰⁵ La citation renvoie à une réplique célèbre de Marc Antoine dans le *Julius Caesar* de Shakespeare : « *Cry 'Havoc!', and let slip the dogs of war.* » (III. 1, 299 [voir W. Shakespeare, *Julius Caesar*, New York : Simon & Shuster, 2011]). Il est intéressant de voir ici l'utilisation d'un capital culturel littéraire à des fins guerrières, quand bien même les pièces du dramaturge anglais sont bien plus ambivalentes concernant la guerre.

en des termes simplistes. Très vite, le président américain développe une rhétorique aux accents bibliques qui esquisse un schéma actanciel manichéen opposant la Liberté incarnée par les États-Unis à la lâcheté d'un mal sans visage¹⁰⁶ : « *Freedom itself was attacked this morning by a faceless coward* », déclare-t-il dans son discours de la mi-journée qui pose les jalons fondateurs de sa future doctrine. La description du mal en termes religieux est d'autant plus évidente dans l'allocution du soir, plus réfléchie, plus longue, plus mélodramatique encore. Les terroristes sont associés au « mal » tandis que les Américains deviennent des figures victimaires, innocentes aux visages bien familiers : « *secretaries, businessmen, military and federal workers; moms and dads, friends and neighbors.* » Comme dans son allocution précédente, Bush fait des États-Unis l'incarnation de la Liberté, et voit d'ailleurs en cette Liberté le motif des attentats. Il pose à nouveau l'opposition « bien » contre « mal » en recourant à la métaphore éculée de la lumière et de l'obscurité : « *America was targeted for attack because we're the brightest beacon for freedom and opportunity in the world. And no one will keep that light from shining.* » (nous soulignons) Au fil de ce discours essentiel, le président parle d'unité (inter)nationale et, surtout, évoque la victoire à venir dans « la guerre contre le terrorisme » (« *the war on terrorism* ») dont c'est ici la première mention quand bien même les attentats n'ont, à ce stade, pas été revendiqués par le groupe terroriste Al-Qaïda et son commandant ben Laden¹⁰⁷. La rhétorique religieuse, omniprésente dans la vision du monde selon Bush, vient une nouvelle fois conclure son discours.

La diffusion en boucle d'extraits de cette déclaration dans les heures et les jours qui suivent les attentats érigera un cadre idéologique et interprétatif absolu pour le peuple américain, leurs représentants politiques et les médias, la télévision en tête.

3. Vers une union sacrée : retour en grâce de la figure présidentielle et émergence d'un consensus national

La couverture médiatique des attentats du 11 septembre 2001 entraîne une série de conséquences sociétales déterminantes pour l'orientation belliciste à venir, notamment la

¹⁰⁶ Dans son discours du 21 septembre 2001, au cours duquel il défend la nécessité d'une invasion de l'Afghanistan, Bush personnifie la menace en attribuant la responsabilité des attentats à Al-Qaïda et en ciblant le terrorisme islamiste comme ennemi de l'Amérique, sans que l'organisation djihadiste n'ait revendiqué l'attaque du 11 Septembre.

¹⁰⁷ Il faudra attendre un an pour que le groupe terroriste revendique l'attaque des tours jumelles et du Pentagone. Voir Brian Whitaker, « Bin Laden Voice on Video, says TV channel », *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/media/2002/sep/10/alqaida.september112001> (consulté le 2 septembre 2017)

rapide entrée en guerre des États-Unis en Afghanistan. Après un temps initial de relative prudence face aux attaques terroristes, les chaînes de télévision américaines, bientôt rejointes par la presse et Hollywood, fabriquent et cisèlent un discours qui convainc insidieusement l'opinion de la nécessité d'une réponse militaire et qui, dans le même temps, redore la stature d'un président, George W. Bush, en manque de reconnaissance et de légitimité depuis son élection polémique à la fin de l'année 2000 face au démocrate. En effet, du fait d'une égalité quasi parfaite face au démocrate Al Gore, ancien vice-président de Bill Clinton (moins de 1% de voix sépare les deux candidats en Floride), un recomptage automatique est déclenché comme le veut la loi électorale en Floride. Mais, devant les dizaines de milliers de votes blancs, le Parti démocrate demande un recomptage manuel des votes dans l'État de Floride alors gouverné par le frère de George W. Bush, Jeb Bush. Les démocrates dénoncent notamment un dysfonctionnement des machines à voter, peu fiables du fait de leur obsolescence¹⁰⁸, ainsi que des pratiques frauduleuses de la part de certains comtés (par exemple, un grand nombre d'Africains-Américains se sont plaints d'avoir été victimes d'intimidation alors qu'ils se rendaient aux bureaux de vote, et/ou de ne pas trouver leur nom sur les listes¹⁰⁹). Autorisés par la Cour suprême de Floride, les premiers recomptages manuels (pour vérifier notamment l'authenticité des dizaines de milliers de votes blancs) réduisent encore davantage l'avance infime de Bush par rapport à Gore avant d'être interrompus par un arrêt de la Cour suprême fédérale. Dans un premier temps, les juges établissent que la décision de la Cour suprême de Floride représente une violation du Quatorzième amendement de la Constitution¹¹⁰, et plus particulièrement de la clause de l'égalité des citoyens énoncée dans la section 1¹¹¹ car le mode de recomptage apparaît trop aléatoire. Ensuite, ils mettent un terme à toute possibilité de recomptage du fait de l'épuisement du délai de contestation et de

¹⁰⁸ Du fait de la vétusté des machines à poinçon utilisées en Floride, de nombreux citoyens n'ont pas correctement perforé leur bulletin. La validation du vote s'est ainsi faite selon que l'œilleton de papier était plus ou moins détaché. Voir Ed Pilkington, « Hanging Chad Redux ? US heading for 2000-style election catastrophe, reports find », *The Guardian*, 15 septembre 2015. Disponible à : <https://www.theguardian.com/us-news/2015/sep/15/2016-election-old-voting-machines-hanging-chad> (consulté le 31 août 2017)

¹⁰⁹ Jack N. Rakove et Alexander Keyssar, *The Unfinished Election of 2000. Leading Scholars Examine America's Strangest Election*, New York : Basic Books, 2001, 9 ; voir le documentaire *Unprecedented : The 2000 Presidential Election* (Perez, Seckler, 2002) qui révèle qu'une partie de l'électorat noir de Floride a été privé de son droit de vote suite à l'application abusive et selon des critères arbitraires d'une loi de 1868 empêchant les hommes noirs ayant fait l'objet d'une condamnation judiciaire de voter.

¹¹⁰ L'arrêt est adopté avec une majorité de sept voix contre deux avec une Cour suprême composée de huit juges désignés par des présidents républicains et un juge choisi par un président démocrate.

¹¹¹ « *All persons born or naturalized in the United States, and subject to the jurisdiction thereof, are citizens of the United States and of the State wherein they reside. No State shall make or enforce any law which shall abridge the privileges or immunities of citizens of the United States; nor shall any State deprive any person of life, liberty, or property, without due process of law; nor deny to any person within its jurisdiction the equal protection of the laws.* »

leur volonté de respecter le calendrier électoral originel, faisant ainsi de George W. Bush le 43^e président (contesté) des États-Unis. La Cour suprême fédérale semble s'être substituée au peuple : dans un vote des plus serrés – cinq juges « pour », quatre juges « contre » – une poignée d'individus non-élus démocratiquement ont choisi le chef de l'exécutif. La manœuvre paraît d'autant plus choquante que le vote populaire (*popular vote*) donne finalement une avance certaine à Al Gore – ce dernier distance son adversaire républicain de plus de cinq cent mille voix –, un cas de figure qui ne s'est pas produit depuis 1888¹¹². Néanmoins, le choix des juges de la Cour suprême fédérale fait basculer la Floride et ses grands électeurs du côté du Parti républicain et permet à Bush de remporter le vote électoral de 0,8 point de pourcentage, le plus faible écart depuis l'élection de Rutherford Hayes en 1876. Cette décision déclenche une vive animosité envers la Cour suprême fédérale, de même qu'une mise en cause de son intégrité dans les jours et les semaines qui suivent l'élection présidentielle : d'une part, les prérogatives d'un État ont été supplantées, ce que beaucoup jugent anticonstitutionnel, et, d'autre part, l'étiquette républicaine d'une majorité de juges laisse planer le doute sur la dimension purement judiciaire de leur décision, certains y voyant l'expression la plus patente d'une idéologie partisane. Bien qu'il n'y ait aucune contestation populaire d'ampleur suite à ce dénouement inédit – Arthur Schlesinger met en cause la campagne décevante de Gore qui ne parvint jamais à galvaniser les foules¹¹³ – l'élection de Bush demeure néanmoins fortement critiquée au Congrès par certains représentants démocrates issus des minorités ethniques comme Corinne Brown ou Maxine Waters qui maintiennent que les communautés afro-américaines, électorat traditionnellement démocrate, ont souvent été exclues des listes des votants, favorisant le candidat républicain¹¹⁴. Le jour du

¹¹² Ceci est l'une des conséquences du système électoral américain qui repose sur le principe du « *winner-takes-all* » : un candidat devient président s'il obtient une majorité des grands électeurs (*electoral vote*), indépendamment du vote populaire. Gore obtient 50.996.582 voix contre 50.456.062 voix pour Bush soit respectivement 48,4% et 47,8% de vote populaire. Pourtant, il n'obtient que 266 grands électeurs contre 271 pour son adversaire républicain. Notons que cette situation rare à l'échelle de l'Histoire américaine (avant Gore, trois autres candidats à la présidentielle ont remporté le vote populaire tout en perdant l'élection) s'est reproduite en 2016 durant l'élection présidentielle opposant le républicain Donald Trump et la démocrate Hillary Clinton. Cette dernière a dû concéder la victoire à son adversaire alors qu'elle a très largement remporté le vote populaire avec trois millions de voix d'avance. Malgré cela, Trump a obtenu 304 grands électeurs contre 227 pour Clinton. Voir Rachel Revesz, « Five presidential nominees who won the popular vote but lost the election », *The Independent*, 16 novembre 2017. Disponible à : <http://www.independent.co.uk/news/world/americas/popular-vote-electoral-college-five-presidential-nominees-hillary-clinton-al-gore-a7420971.html> (consulté le 31 août 2017)

¹¹³ Arthur Schlesinger, *War and the American Presidency*, New York : W.W. Norton, 2004, 94.

¹¹⁴ Il est aujourd'hui avéré les voix non comptées de Floride étaient principalement celles de la population noire américaine. Voir Dan Keating et John Mintz, « Florida Black Ballots Affected Most in 2000 », *The Washington Post*, 13 novembre 2001. Disponible à :

discours d'inauguration de Bush en janvier 2001, des dizaines de milliers de manifestants affluent à Washington pour huer le nouveau président, perçu comme un criminel. « *Hail to the Thief* », « *Bush Cheated* » sont autant de messages que l'on peut lire sur les pancartes brandies par les opposants qui vont jusqu'à jeter des œufs sur la limousine présidentielle¹¹⁵. Quoi qu'il en soit, Bush n'hésite pas, lors de son discours, à décrire l'élection comme une « compétition acharnée mais terminée de manière courtoise¹¹⁶ » en se retournant vers Al Gore, debout juste derrière lui.

C'est donc dans ce contexte tendu que Bush est élu président, douze ans après son père. Prenant officiellement la tête des États-Unis en janvier 2001, il connaît des premiers mois difficiles, toujours perçu par la gauche américaine comme un imposteur accusé par ses détracteurs d'avoir « volé » la Maison-Blanche. Dans la lignée de sa promesse de « bâtir un pays uni, terre de justice et d'opportunité¹¹⁷ », George W. Bush axe sa présidence sur les sujets de politique intérieure tels que l'éducation, l'imposition, la santé, la pauvreté et l'énergie et délaisse la politique étrangère qu'il souhaite plutôt isolationniste et « humble¹¹⁸ » même s'il réaffirme brièvement dans son discours d'inauguration¹¹⁹ la nécessité d'une présence américaine dans le monde et d'un soutien aux alliés¹²⁰. Le cœur de son programme, qui défend l'idée d'un « conservatisme compassionnel » (« *compassionate conservatism* »), consiste ainsi à mettre en place de vastes réformes sociétales et sociales dans le but de faire profiter chaque Américain des fruits de huit années de forte croissance économique. Rappelons que la forte croissance des années 1990 a en partie été provoquée par la volonté de l'administration Clinton de mondialiser l'économie afin de libérer totalement les marchés, tâche déjà entreprise par Reagan et Bush senior. En conséquence de quoi, entre 1992 et 2000, les États-Unis sont passés d'un déficit de 290 milliards de dollars à un excédent de 236 milliards de dollars avec une croissance économique annuelle moyenne de plus de 4%¹²¹. Les

https://www.washingtonpost.com/archive/politics/2001/11/13/florida-black-ballots-affected-most-in-2000/16784e7d-439a-4b96-9653-1b7362312d2a/?utm_term=.2f0067765de7 (consulté le 31 août 2017)

¹¹⁵ Cet épisode est relaté dans le documentaire de Michael Moore, *Fahrenheit 9/11* (2004).

¹¹⁶ « *I thank Vice President Al Gore for a contest conducted with spirit and ended with grace.* »

¹¹⁷ « *I will work to build a single nation of justice and opportunity.* »

¹¹⁸ Charles-Philippe David, *op. cit.*, 2015, 803.

¹¹⁹ George W. Bush alloue vingt secondes à la politique étrangère sur les quatorze minutes et vingt-cinq secondes que dure son discours d'inauguration. Le reste du temps est exclusivement consacré à une description contemplative de l'histoire américaine et aux enjeux de politique intérieure.

¹²⁰ « *We will defend our allies and our interests. We will show purpose without arrogance. We will meet aggression and bad faith with resolve and strength. And to all nations, we will speak for the values that gave our nation birth.* »

¹²¹ Kurt Andersen, «The Best Decade Ever? The 90s, Obviously », *The New York Times*, 5 février 2015. Disponible à : www.nytimes.com/2015/02/08/opinion/sunday/the-best-decade-ever-the-1990s-obviously.html?_r=0 (consulté le 30 septembre 2015)

premiers mois de Bush à la tête des États-Unis sont néanmoins marqués par un important ralentissement de la croissance économique puisque celle-ci chute de 4,1% à 1% en un an seulement¹²², indiquant la fin du boom des années Clinton. D'emblée, le contexte économique contrarie les réformes sociales en direction des plus modestes du nouveau président républicain. À cela s'ajoutent deux maladroites politiques d'importance. D'une part, l'administration Bush fait voter un plan de diminutions d'impôts – en particulier pour les classes les plus aisées – avec pour objectif de relancer l'économie. Pourtant, de nombreux détracteurs et économistes ont sévèrement attaqué ce texte de loi en affirmant qu'il favorisait les plus riches et qu'il élargirait, à terme, la fracture entre classes populaires et classes moyennes, et accentuerait les déficits au lieu de les combler. En 2013, le *Washington Post* a dressé un bilan de cette loi en constatant que les réductions d'impôts voulues par l'administration Bush ont effectivement augmenté les déficits, les inégalités en termes de salaires tout en profitant aux plus fortunés et aux classes moyennes¹²³. D'autre part, à peine deux semaines après sa prise de pouvoir, George W. Bush crée le *National Energy Policy Development Group*, groupe de réflexion sur les questions énergétiques supervisé par le vice-président Dick Cheney. En mai 2001, ce groupe soumet un ensemble de propositions à la Chambre des représentants qui sont votées dans la foulée. Si les énergies renouvelables sont officiellement mises en avant, elles n'apparaissent pourtant que dans sept des cent cinq recommandations. Au bout du compte, le rapport du groupe de travail mené par Cheney adopte une posture très favorable à l'industrie pétrolière en allégeant les régulations concernant les forages et les prix. Le *Washington Post* révèle, des années plus tard, que le travail de consultation des différents acteurs économiques et écologiques a été un écran de fumée et que le rapport a été écrit en lien étroit avec les dirigeants de grandes compagnies énergétiques proches de Georges W. Bush, à l'instar de James J. Rouse, alors vice-président de la compagnie pétrolière Exxon Mobil, l'un des principaux mécènes de la campagne de Bush¹²⁴. Notons que ces liens de collusion sont déjà dénoncés à l'époque mais seulement par quelques journaux ou magazines politiques ancrés à gauche.

¹²² Données disponibles à : <http://www.statista.com/statistics/188165/annual-gdp-growth-of-the-united-states-since-1990/> (consulté le 30 septembre 2015)

¹²³ Zachary A. Goldfarb, « The legacy of the Bush tax cuts in four charts », *The Washington Post*, 2 janvier 2013. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/news/wonkblog/wp/2013/01/02/the-legacy-of-the-bush-tax-cuts-in-four-charts/> (consulté le 30 septembre 2015)

¹²⁴ Michael Abramowitz et Steven Mufson, « Papers Details Industry's Role in Cheney's Energy Report », *The Washington Post*, 18 juillet 2007. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/07/17/AR2007071701987.html> (consulté le 30 septembre 2015)

La récession économique et ces diverses controverses ne facilitent pas les premiers mois du nouveau président et les sondages réalisés entre janvier et août 2001 reflètent un soutien modéré pour la politique qu'il mène. Selon les relevés de l'institut Gallup, 56,7% des Américains approuvent l'action de l'administration Bush¹²⁵, un chiffre moyen prévenant tout traditionnel état de grâce. Plus problématique encore, Bush polarise les électors. Si près de 90% des républicains plébiscitent son action, ils sont moins de 30% parmi les démocrates à soutenir le nouveau président, pourcentage qui accuse une baisse constante jusqu'en septembre 2001. Ainsi, Thomas Rabino conclut que « jamais président n'avait à ce point cristallisé de sentiments contradictoires. Rarement le corps social américain avait été scindé de la sorte¹²⁶. » À la veille du 11 Septembre, Bush souffre d'un manque patent de légitimité et de crédibilité¹²⁷ et est déjà perçu comme un président « délégitimé » (*lame duck president*).

Les attentats terroristes de New York et de Washington changent subitement et durablement la donne. Grâce à une présence rassurante et des discours émouvants emplis de compassion, ce nouveau temps de crise nationale profite à George W. Bush et lui permet d'épouser enfin la fonction présidentielle et d'endosser le rôle de commandant des armées (*Commander in chief*). Comme l'écrit Lewis Lapham : « *President Bush stood suddenly revealed as a great leader, his stumbling and wooden speeches now blessed with the oratorical brilliance once as ascribed to Winston Churchill and Abraham Lincoln*¹²⁸. » Cette re-présidentialisation de George W. Bush est avivée par les médias qui lui façonnent l'image d'un homme providentiel, voire d'un surhomme. Étudiant un large corpus d'articles de presse parus après le 11 Septembre, Susan Faludi confirme que : « *The media seemed eager to turn our designated guardians of national security into action toys and superheroes*¹²⁹. » Au vu des citations que la journaliste rapporte, la thèse apparaît des plus convaincantes. Ainsi, Peggy Noonan du *Wall Street Journal* compare directement Bush à Superman tandis que *Newsweek* le décrit comme un « tueur de dragons » (« *dragon slayer* ») et que *Time* le surnomme « Cavalier solitaire » (« *lone ranger* »)¹³⁰. Sanctifié, virilisé, le chef de l'exécutif est présenté comme l'homme de la situation, faisant par là même oublier le flottement qui entoure sa

¹²⁵ Sondages disponibles à : <http://www.gallup.com/poll/116500/presidential-approval-ratings-george-bush.aspx> (consulté le 30 septembre 2015)

¹²⁶ Thomas Rabino, *op. cit.*, 36.

¹²⁷ Dans *Fahrenheit 9/11*, Michael Moore, citant un article du *Washington Post*, souligne que 42% du temps présidentiel est alloué aux vacances, que ce soit à Camp David, dans son ranch à Crawford ou chez ses parents dans le Maine.

¹²⁸ Lewis Lapham, 2004, *op. cit.*, 4.

¹²⁹ Susan Faludi, *The Terror Dream. Fear and Fantasy in Post-9/11 America*, Londres : Atlantic Books, 2007, 47.

¹³⁰ *Ibid.*

gestion du 11 Septembre. La répercussion d'une telle métamorphose dans les sondages est stupéfiante : en une semaine, sa cote de popularité grimpe de 35 points et atteint même un pic à 90% d'opinions favorables fin septembre. La tendance à la polarisation du corps social évoquée par Rabino connaît elle aussi un renversement phénoménal puisque Bush parvient à rassembler les sondés républicains et démocrates. Peu de temps après le 11 Septembre, les opinions favorables au président atteignent 98% parmi les républicains (plusieurs pics à 99% sont réalisés entre octobre 2001 et janvier 2002) et surtout 84% chez les démocrates (soit une hausse de 57 points en l'espace de dix jours). Uni par le choc et le traumatisme des attentats, le peuple américain se range derrière George W. Bush et lui donne un accord tacite et sans réserve pour toutes ses décisions à venir. La foi patriotique connaît ainsi un nouvel élan.

Le terme « patriote » et ses dérivés s'insinuent d'ailleurs rapidement dans les discours officiels et médiatiques avec une définition remaniée. Selon l'acception traditionnelle, le (ou la) patriote, c'est celui (ou celle) qui aime ardemment sa patrie et qui en défend les intérêts avec vigueur. Après le 11 Septembre, cette définition est sensiblement détournée puisqu'aimer sa patrie revient désormais à apporter un soutien sans faille au président et à prendre part à l'union sacrée qui se forme à l'échelle politique, médiatique et sociale. Insidieusement, l'idée de patriotisme devient liée à l'idée d'une allégeance sans discussion à l'exécutif et s'impose comme une obligation morale : pour être américain, il faut donc être patriote et soutenir le président Bush. En conséquence de quoi, critiquer la politique de l'administration Bush dans l'après-11 Septembre signifie ne pas être patriote et donc ne pas être américain. C'est ainsi que les voix discordantes et dissidentes aux États-Unis et dans le monde sont bien vite assimilées à celles des ennemis combattus. George W. Bush fait d'ailleurs de cette dichotomie entre « eux » et « nous », entre le bien et le mal, l'un des fondements de son discours du 20 septembre 2001 : « *Every nation in every region now has a decision to make : Either you are with us or you are with the terrorists*¹³¹. » Notons que c'est dans ce même discours que le président républicain déclare *littéralement* la guerre au terrorisme/à la terreur (ambiguïté sémantique du terme « *terror* »), ce qui permet de personnifier un ennemi intangible, conceptuel (à la manière de la guerre contre la pauvreté [*War on Poverty*] décrétée par Johnson ou de la guerre contre la drogue [*War on Drugs*] déclarée par Nixon) et, ainsi, de le rendre faillible et vulnérable. Erin Steuter et Deborah Wills écrivent à ce sujet :

¹³¹ Discours disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/US/09/20/gen.bush.transcript/> (consulté le 11 octobre 2015)

Once the opposing idea is personified, metaphorically mutated into something approximating a human enemy, it appears possible to defeat that enemy, to achieve the clear triumph that would not be possible in battling either abstract concepts or complex and daunting social problems. The lure of such a promised victory proves almost irresistible¹³².

En ces temps de crise nationale, le peuple américain est exhorté à suivre l'homme providentiel que George W. Bush devient en quelques jours à peine. Il est intéressant de remarquer que l'union sacrée, cette construction d'un « nous » uni et unanime, qui opère nationalement prend aussi une dimension mondiale. En effet, la diffusion mondiale et en direct des attaques du 11 Septembre déclenche une large « vague de compassion » (« *a wave of worldwide sympathy*¹³³ ») à l'égard des États-Unis qui se maintient jusqu'à l'invasion de l'Irak en 2003. En France, par exemple, le directeur du *Monde*, Jean-Marie Colombani, écrit dans un éditorial qui fera date que « nous sommes tous Américains¹³⁴ ». Dans son édition du 13 septembre 2001, *Le Parisien* consacre ses premières pages à un article intitulé « Les Français sont solidaires des Américains » dans lequel on peut lire que 96% d'entre eux compatissent au drame du peuple américain. Un encart évoque même « l'union sacrée » décrétée en France par le Premier ministre Lionel Jospin qui souhaite éviter les polémiques et les querelles politiques afin que le pays s'exprime d'une seule voix. Le cas de la France illustre ainsi la synchronisation de l'attention mondiale à l'heure de la tragédie américaine qui s'opère après le 11 Septembre.

Pour revenir aux États-Unis, cette ferveur patriotique qui se développe au service du président n'est pas uniquement observable au niveau populaire puisque les médias s'alignent eux aussi sur la politique de l'administration Bush et abandonnent par là même leur rôle de quatrième pouvoir pour celui, plus ambigu, de relais de l'exécutif. Ce basculement est d'autant plus évident qu'il concerne une grande majorité de médias américains, des plus conservateurs au centre gauche (*liberal* en anglais). Lewis Lapham observe ainsi un consensus des points de vue dans la presse de l'après-11 Septembre, notamment en ce qui

¹³² Erin Steuter et Deborah Will, *At War with Metaphor. Media, Propaganda, and Racism in the War on Terror*, New York : Lexington Books, 2008, 8.

¹³³ Arthur Schlesinger, 2004, *op. cit.*, 44.

¹³⁴ Jean-Marie Colombani, « Nous sommes tous Américains », *Le Monde*, 13 septembre 2001. Disponible à : http://www.lemonde.fr/idees/article/2007/05/23/nous-sommes-tous-americains_913706_3232.html (consulté le 1er septembre 2015)

concerne la nécessité de représailles militaires contre l’Afghanistan¹³⁵. Que ce soit le progressiste *Washington Post* ou le conservateur *The New York Post*, le message est univoque : les journalistes enjoignent tous le président et le Congrès à déclarer la guerre – l’Afghanistan, soupçonné d’abriter ben Laden, devient rapidement l’ennemi désigné¹³⁶ – même si certains se montrent plus radicaux en appelant à une vengeance meurtrière. Ann Coulter, éditorialiste au *National Review Online*, déclare ainsi : « *we should invade their countries, kill their leaders and convert them to christianity*¹³⁷. » Implicitement, c’est l’ensemble du monde arabe et/ou musulman qui devient la cible d’une croisade impérialiste ayant pour objectif l’invasion militaire et la conversion religieuse. Rich Lowry, quant à lui, exhorte l’administration Bush à bombarder des pays n’ayant pas de lien direct avec les attentats de New York : « *America roused to a righteous anger has always been a force for good. States that have been supporting, if not Osama bin Laden, people like him, need to feel pain. If we flatten part of Damascus or Tehran or whatever it takes, that is part of the solution*¹³⁸. » La dimension informative et critique de ces médias semble alors laisser place au matraquage d’un message belliciste en accord avec le discours officiel. On se souvient en effet que le président Bush avait glissé à Dick Cheney que « nous sommes en guerre » (« *We’re at war*¹³⁹ ») peu de temps après l’attentat contre la seconde tour du WTC avant de le réaffirmer publiquement le lendemain : « *They were acts of war. (...) The United States of America will use all our resources to conquer this enemy. This will be a monumental struggle of good versus evil, but good will prevail*¹⁴⁰. » Non seulement les médias contribuent à façonner l’idée qu’une guerre est nécessaire, mais leur absence de recul valide la lecture officielle des attentats terroristes perçus comme des actes de guerre.

¹³⁵ Lapham, 2004, *op. cit.*, 12-13.

¹³⁶ Les attentats du 11 Septembre ne sont pas immédiatement revendiqués par ben Laden. Dans les deux premières vidéos qu’il fait parvenir à Al-Jazeera en octobre 2001, celui-ci loue certes les attaques, renouvelle ses menaces à l’Amérique, appelle à la guerre sainte, mais n’en assume pas la responsabilité. Il faut attendre décembre 2001 pour que soit rendue publique une vidéo retrouvée par les services américains dans une maison de ben Laden à Jalalabad (ville de l’est de l’Afghanistan) en octobre. Dans cette vidéo, ben Laden s’attribue effectivement la paternité du 11 Septembre. Voir El Difraoui, *op. cit.*, 169.

¹³⁷ Ann Coulter, « This is War: We Should Invade Their Countries », *National Review*, 13 septembre 2001.

¹³⁸ Jerry S. Siven *et al.*, *Terror and Apocalypse*, Lincoln: iUniverse, 2002, 188.

¹³⁹ Barney Henderson, « ‘We’re going to get the b-----’ : George W. Bush’s reaction to 9/11 revealed in full by press secretary Ari Fleischer », *The Telegraph*, 9 septembre 2016. Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/2016/09/09/were-going-to-get-the-b-----george-w-bushs-reaction-to-911-re/> (consulté le 31 août 2017)

¹⁴⁰ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/1540544.stm> (consulté le 11 octobre 2015)

Dans la veine de la couverture du 11 Septembre, les médias, de peur d'être qualifiés d'« antipatriotes¹⁴¹ », renoncent à interroger le sens originel des attaques et s'accordent au discours dominant de l'administration Bush afin de précipiter le pays vers la guerre. Certains journalistes et commentateurs politiques entreprennent néanmoins de s'extraire de ce murmure médiatique d'approbation, quitte à subir un lynchage public d'une rare violence. Après quelques jours d'absence du fait des attentats, le *talkshow* politique satirique *Politically Incorrect* (Comedy Central, 1993-1997 ; ABC, 1997-2002) revient sur les écrans du réseau ABC le 17 septembre 2001. Son animateur, l'humoriste Bill Maher, ouvre cette nouvelle édition en déclarant :

I do not relinquish - nor should any of you - the right to criticize, even as we support, our government. This is still a democracy and they're still politicians, so we need to let our government know that we can't afford a lot of things that we used to be able to afford. (...) We can't afford to be fighting wrong and silly wars¹⁴².

Bien qu'il prenne la précaution d'afficher son soutien avec l'adjectif possessif « *notre* gouvernement » (nous soulignons), Maher annonce d'emblée son refus de minorer son opposition et incite les téléspectateurs citoyens à en faire de même. Ce choix de la dissidence et de la liberté d'expression devient particulièrement marquant lors d'un entretien avec son invité, l'essayiste conservateur Dinesh D'Souza, durant lequel ils évoquent les attentats et les récentes déclarations de George W. Bush. Abordant le sujet des terroristes, D'Souza affirme son opposition au chef de l'exécutif et à sa description de ceux-ci comme des « lâches ». Dès le 11 Septembre, Bush n'a, en effet, eu de cesse d'évoquer la lâcheté des terroristes et de leurs actes (« *cowardly acts* »). Or, pour le politologue et ancien conseiller de Ronald Reagan, ces terroristes sont des « soldats ». Maher, abondant dans le sens de son interlocuteur, fait remarquer que les attaques américaines de missiles longue portée sont bien plus lâches que des attaques kamikazes : « *We have been the cowards. Lobbing cruise missiles from two thousand miles away. That's cowardly. Staying in the airplane when it hits the building. Say what you want about it. Not cowardly. You're right.* » Cette réponse provoque l'ire des conservateurs qui inondent de plaintes les sponsors de l'émission, Sears et FedEx, dans le but d'en faire cesser la diffusion. La manœuvre fonctionne en partie puisque les enseignes se

¹⁴¹ Arthur Schlesinger, 2004, *op. cit.*, 33-34.

¹⁴² Chris Raphael, « *Politically Incorrect: a Eulogy* », *The Big Story*, juin 2002. Disponible à : <http://thebigstory.org/ov/ov-politicallyincorrect.html> (consulté le 8 octobre 2015)

désolidarisent du programme. Dans le même temps, une dizaine de chaînes locales affiliées à ABC déprogramment *Politically Incorrect*. La polémique prend une tournure politique lorsque le porte-parole de la Maison-Blanche Ari Fleischer déclare au sujet de Bill Maher : « *Americans... need to watch what they say, watch what they do. This is not a time for remarks like that; there never is*¹⁴³. » Maher est contraint de faire la tournée des plateaux de télévision en quête d'absolution et est finalement soutenu par l'ensemble de ses collègues même si ABC annule *Politically Incorrect* en juin 2002, invoquant des audiences en berne.

Pour nombre d'historiens et de journalistes, Bill Maher reste l'une des seules voix discordantes audibles de l'après-11 Septembre, de même que l'exemple parfait « de ce qui arrive lorsque vous vous écartez du consensus¹⁴⁴ » (« *this perfect example of what happens if you step outside that consensus* »). Si Maher bénéficie finalement d'une certaine indulgence, l'essayiste Susan Sontag fait, quant à elle, l'objet d'une longue « lapidation¹⁴⁵ » (« *stoning* ») publique à la suite de la publication d'un billet sur le 11 Septembre dans le *New Yorker* du 24 septembre 2001. En trois paragraphes assez brefs, Sontag dénonce le consensus politico-médiatique visant à infantiliser les Américains. Comme Maher, elle tord le cou aux déclarations de Bush en réaffirmant : « *And if the word 'cowardly' is to be used, it might be more aptly applied to those who kill from beyond the range of retaliation, high in the sky, than to those willing to die themselves in order to kill others*¹⁴⁶. » Néanmoins, plus vindicative et acerbe dans la critique, Sontag s'interroge sur la politique étrangère américaine, condamne sévèrement l'administration Bush, l'état de fantasme collectif dans lequel elle maintient le pays (« *everything is O.K. America is not afraid* »), et vilipende le silence accablant de l'opposition qui, bien que conséquente, préfère se taire et affirmer son soutien au chef de l'exécutif, ce qu'elle juge « indigne d'une démocratie adulte » (« *unworthy of a mature democracy* »). Elle exhorte enfin le peuple américain à se réveiller de cet état de sommeil critique et à ne pas se laisser manipuler par un « président robotique » (« *robotic President* ») qui contribue à remplacer la politique par de la psychologie. Le billet d'à peine 500 mots voue son auteure aux gémonies. Tour à tour qualifiée d'« alliée du mal » ayant « toujours détesté l'Amérique et l'Occident », de « fêlée », de « méprisante » ou encore de « sombre crétine »,

¹⁴³ Stacy Takacs, *op. cit.*, 39.

¹⁴⁴ Chris Raphael, *op. cit.*

¹⁴⁵ Susan Faludi, *op. cit.*, 29.

¹⁴⁶ Susan Sontag, « Tuesday and After », *The New Yorker*, 24 septembre 2001. Disponible à : <http://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24/tuesday-and-after-talk-of-the-town> (consulté le 8 octobre 2015)

Susan Sontag devient la cible préférée des journalistes et commentateurs conservateurs¹⁴⁷. Néanmoins, contrairement à ce qu'affirme Thomas Rabino, le *New Yorker* ne se désolidarise pas de sa collaboratrice. L'historien français mentionne en effet un article intitulé « Susan Sontag est une lâche » écrit par S.C. Joel qui aurait paru dans le magazine le 25 septembre 2001. Or, il s'agit en fait du titre du commentaire d'un internaute, Joel S. Clarkson, en réponse au billet de Sontag¹⁴⁸. Quoiqu'il en soit, Faludi remarque que le lynchage subi par Sontag fut disproportionné car ses propos n'étaient pas plus polémiques que ceux d'autres dissidents de gauche. Elle explique cette différence de traitement par le fait que Sontag est une femme et que les critiques qui lui furent adressées participaient également d'une cabale misogyne et antiféministe¹⁴⁹.

Ces deux cas rendent bien compte de l'absence de dissidence ou d'opposition qui définit l'après-11 Septembre et qui laisse entrevoir une période de consensus propice à l'état de grâce de ce qu'Arthur M. Schlesinger nomme « la présidence impériale¹⁵⁰ » (*the Imperial Presidency*), c'est-à-dire un déséquilibre des « freins et contrepoids » (*Checks and Balances*) en faveur du chef de l'exécutif. Ce dernier, généralement en période de crise ou de guerre, s'affranchit des limites qui lui sont propres et de celles que lui imposent les contre-pouvoirs judiciaire, législatif et médiatique, afin de jouir d'un pouvoir lorgnant vers l'impérialisme. On voit à quel point le concept de Schlesinger s'adapte à la présidence de George W. Bush dans l'après-11 Septembre alors que celui-ci bénéficie d'un ralliement quasi parfait des médias à sa politique mais aussi, et surtout, d'un consensus politique rarement vu dans l'histoire américaine.

Dès le jour des attentats, les politiciens de tout bord ne parlent plus que d'une voix et expriment leur déférence envers le chef de l'exécutif. Le sénateur démocrate du Connecticut Christopher Dodd déclare ainsi sur CNN: « *We stand completely and totally behind our president. We may have our differences from time to time, but on a day like this, which rivals or if not exceeds the attack on Pearl Harbor, we stand united behind our president and our government*¹⁵¹. » Le 12 septembre, Dennis Hastert, président de la Chambre des représentants confirme : « *Senators and House members, Democrats and Republicans will stand shoulder-*

¹⁴⁷ Susan Faludi, *op. cit.*, 27-28.

¹⁴⁸ Le commentaire apparaît en intégralité au lien suivant : <http://www.terrytraub.org/sontag.html> (consulté le 8 octobre 2015)

¹⁴⁹ Susan Faludi, *ibid.*

¹⁵⁰ Arthur M. Schlesinger, *The Imperial Presidency*, Boston : Houghton Mifflin, 1973.

¹⁵¹ « Calls for war, binding wounds in attacks' wake », CNN, 11 septembre 2001. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/US/09/11/attack.quotes/> (consulté le 31 janvier 2016)

*to-shoulder to fight this evil that is perpetrated on this nation*¹⁵². » Dans ce contexte d'union sacrée qui va perdurer, contexte où les sondages témoignent d'un soutien populaire total à George W. Bush et où les médias, même les plus progressistes, adhèrent au discours dominant, les voix politiques dissidentes hésitent à s'élever et préfèrent, dans la majorité des cas, se ranger derrière le président. La peur de se voir accusé d'antipatriotisme et d'être conspué par l'électorat à quatorze mois des élections de mi-mandat (celles de novembre 2002) invite ainsi représentants et sénateurs, surtout ceux appartenant au camp démocrate, au silence. C'est précisément ce que rappelle Arthur Schlesinger : « *Democrats believed that criticism of the president's policies might be mistaken for a deficiency of patriotism*¹⁵³. » Rabino développe deux autres éléments intéressants pour expliquer l'absence de dissidence parlementaire. D'une part, il soutient que si les démocrates avaient émis des critiques à l'encontre de l'administration Bush et des agences de renseignement, celles-ci se seraient retournées contre eux et contre l'administration Clinton au pouvoir jusqu'en 2000 ; accuser l'administration Clinton d'avoir permis le surgissement le 11 Septembre finit par faire partie de l'argumentaire défensif des conservateurs. D'autre part, il insiste sur le fait qu'une entrée en guerre profitait largement aux industries d'armement, mécènes d'« une part non négligeable des élus ». Ainsi, les membres du Congrès concernés qui étaient désireux de conserver de bonnes relations avec les entreprises ayant contribué largement à leur campagne électorale et à leur élection n'avaient aucun intérêt à entraver la course à la guerre amorcée par George W. Bush¹⁵⁴.

Les rares cas de contestation achèveront de bâillonner toute dissidence politique comme l'illustre l'exemple de Barbara J. Lee, représentante démocrate de Californie, qui est la seule à s'opposer à une action militaire en Afghanistan. S'exprimant à la tribune du Congrès le 14 septembre 2001, soit trois jours à peine après les attentats, la représentante afro-américaine justifie son choix dans un discours contrit qu'elle prononce la gorge nouée :

September 11 changed the world. Our deepest fears now haunt us. Yet I'm convinced that military intervention will not prevent further acts of international terrorism against the United States. (...) Some of us must urge the use of restraint. (...) Some of us must say

¹⁵² « Congress vows unity, reprisals for attacks », CNN, 12 septembre 2001. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/US/09/11/congress.terrorism/index.html> (consulté le 7 octobre 2015)

¹⁵³ Arthur Schlesinger, 2004, *op. cit.*, 33.

¹⁵⁴ Thomas Rabino, *op. cit.*, 53.

‘let’s step back for a minute and think through the implications of our actions today so that doesn’t spiral out of control’¹⁵⁵.

Barbara J. Lee appelle ainsi le Congrès à jouer son rôle de garde-fou, de contre-pouvoir et à ne pas précipiter les États-Unis dans une guerre hâtive dont la conduite ne résoudra pas, selon elle, le problème du terrorisme international. Elle enjoint ses pairs à faire preuve de sagesse et de réflexion et de ne pas céder aux tentations de vengeance rétributive. Le temps du deuil ne peut être celui d’une réponse militaire raisonnable. Le Congrès finit par voter, à une quasi-unanimité, le texte autorisant le président à utiliser la force : « *use all necessary and appropriate force against those nations, organizations, or persons he determines planned, authorized, committed, or aided the terrorist attacks*¹⁵⁶. » À la Chambre des représentants, le texte obtient 420 voix « pour », 1 voix « contre » et 10 abstentions. Au Sénat, le vote est encore plus tranché : 98 « pour » et 2 abstentions. Le chef de l’exécutif reçoit ainsi les pleins pouvoirs de la part d’un Congrès unanime, symbole de l’union sacrée post-11 Septembre. Barbara Lee, quant à elle, devient immédiatement la cible d’injures et de milliers de menaces de mort et sera, pour un temps, placée sous protection policière. Ils sont en effet une poignée seulement à ne pas adhérer à la ligne va-t-en-guerre de l’administration Bush et à alerter l’opinion sur les dangers d’une réponse trop précipitée et pensée sous le coup de l’émotion. Thomas Rabino résume avec justesse la situation en constatant que « la critique et la réflexion sont proscrites au profit d’un credo centré sur l’obéissance due au ‘leader’ en des circonstances dominées par un ‘danger’ que lui seul serait supposé connaître¹⁵⁷. »

Ce patriotisme détourné ayant aboli toute frontière entre les deux grands partis, le Parti républicain et le Parti démocrate, conduit au vote consensuel d’une dizaine de textes de loi relatifs aux mesures d’urgence mises en œuvre pour les victimes et pour la sécurité du pays¹⁵⁸. Il atteint néanmoins un paroxysme lorsque le bien nommé Patriot Act est ratifié par le président le 26 octobre 2001. Un tel intitulé ne pouvait que galvaniser représentants et sénateurs : en effet, lequel d’entre eux aurait osé voter contre un texte de loi autoproclamé « patriote » ? Étant donné la contiguïté entre patriotisme et le fait d’être perçu comme un bon Américain (« *with us* », dit Bush), il était presque certain que le vote des membres du Congrès ne souffrirait d’aucun sursaut dissident.

¹⁵⁵ Discours disponible au lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=Zh_sxilhyV0 (consulté le 6 octobre 2015)

¹⁵⁶ Lewis Lapham, 2004, *op. cit.*, 3.

¹⁵⁷ Thomas Rabino, *op. cit.*, 56.

¹⁵⁸ <http://thomas.loc.gov/home/terrorleg.htm> (consulté le 9 octobre 2015)

Le texte de loi rassemble une écrasante majorité au sénat avec 98 voix « pour » et 1 voix « contre ». À la chambre des représentants, il reçoit également un large soutien en glanant 357 voix « pour » (211 venant du camp républicain, 145 venant du camp démocrate) et 66 voix « contre » (3 venant des élus républicains, 62 venant des élus démocrates). Parmi les partisans démocrates, on trouve notamment la sénatrice de New York Hillary Clinton. Le texte de 342 pages ambitionne de donner plus de souplesse et de moyens à l'État fédéral et aux agences de renseignement afin de prévenir tout acte terroriste sur le sol américain. En pratique, les agents fédéraux et les polices locales jouissent de prérogatives élargies dans un cadre judiciaire bien moins soucieux des libertés individuelles : collectes d'informations privées (financières, médicales, historique de navigation internet, liste d'appels téléphoniques, etc.) ; détentions, mises sur écoute et perquisitions arbitraires sont désormais autorisées pour tout individu suspecté d'être un terroriste ou d'être complice d'actes terroristes. Le Patriot Act entend donc tenir une position ambiguë : préserver les libertés individuelles tout en suspendant certains droits garantis par la Constitution (en particulier les 4^e et 5^e amendements). Entre accents orwelliens et dickéens, le texte fait immédiatement polémique auprès des associations de gauche et des groupes libertaires de droite, d'autant que son vote hâtif n'est précédé d'aucun débat public¹⁵⁹. L'*American Civil Liberties Union* (ACLU), fortement critiquée par les conservateurs, avance même que la plupart des membres du Congrès n'ont pas lu le contenu du texte de loi¹⁶⁰. Malgré tout, les Américains, peu avisés quant au contenu du Patriot Act, ne semblent pas opposés au principe fondamental consistant à restreindre les libertés individuelles – autrement dit *leurs* libertés – au nom de la sécurité nationale, tournant ainsi le dos au célèbre épigramme de Benjamin Franklin au moment de la Révolution américaine : « *They that can give up essential liberty to obtain a little temporary safety deserve neither liberty nor safety* ». Dans un sondage réalisé par *TIME* en septembre 2001, 63% des Américains s'avouent favorables à une intensification de la surveillance vidéo dans les rues et les autres endroits publics ; 54% soutiennent la surveillance des emails et des téléphones ; 63% acceptent que les forums et cybercafés soient contrôlés, et 86% sont ouverts à l'utilisation des technologies de reconnaissance faciale lors d'événements publics¹⁶¹. Plus généralement, un autre sondage montre que 63% des Américains jugent nécessaire de devoir

¹⁵⁹ Arthur Schlesinger, 2004, *op. cit.*, 58.

¹⁶⁰ David Holloway, *op. cit.*, 57.

¹⁶¹ Massimo Calabresi et Michael Crowley, « Homeland Insecurity: How Far Should the US Go? », *TIME*, vol. 181, n°18, 2013, 18-24.

renoncer à certaines libertés au nom de la lutte contre le terrorisme¹⁶². Cette position favorable à l'accroissement de l'arsenal sécuritaire peut logiquement s'expliquer par le traumatisme très récent et relativement inédit des attaques terroristes, le conditionnement effectué de concert par les sphères politique et médiatique qui cultivent une politique de la peur en insistant l'éventualité de nouveaux actes terroristes. En octobre 2001, 88% des Américains sont en effet convaincus qu'une réplique du 11 Septembre aura lieu¹⁶³.

Lapham et Schlesinger ne manquent pas de commenter l'étonnant moment d'approbation silencieuse et d'unanimité politique qui suit le 11 Septembre. Tous deux insistent sur le fait que les États-Unis furent fondés par des dissidents et que la critique, la contestation et le pluralisme font partie de l'essence de la nation depuis l'arrivée du *Mayflower* dans le port de Plymouth en 1620¹⁶⁴. Rappelons que ce vaisseau marchand transportait cent deux immigrants anglais dont la plupart avaient fui l'Angleterre pour des raisons religieuses et espéraient ainsi trouver sur le nouveau continent américain une terre accueillante où ils pourraient pratiquer leur religion, la forme puritaine du protestantisme, sans être persécutés. La dissidence se poursuit jusqu'au XVIII^e siècle où les tensions grandirent entre les colonies anglaises d'Amérique et la monarchie britannique, notamment sur des questions d'imposition et de représentation parlementaire. L'inimitié vis-à-vis du roi George III se cristallisa dans les années 1770 avec la révolte de Boston de 1773 et la parution de l'essai de Thomas Paine intitulé *Common Sense* dans lequel il appelait le peuple à se libérer de « cette maladie naturelle qu'est la monarchie » (« *the natural disease of monarchy*¹⁶⁵ »). Le texte de Paine connut un écho retentissant au sein des colonies et encouragea Thomas Jefferson à rédiger la Déclaration d'indépendance quelques mois plus tard. S'ensuivit la guerre d'indépendance entre les colonies et l'Angleterre qui aboutit en 1783 au Traité de Paris établissant la souveraineté des États-Unis d'Amérique. La tradition dissidente américaine remonte ainsi aux origines de la nation.

Schlesinger va plus loin et dresse un panorama de l'histoire américaine pour montrer que la dissidence n'a jamais été vraiment étouffée, même en temps de guerre où la propagande peut prendre le pas sur la liberté de conscience¹⁶⁶. Il cite néanmoins les *Alien and*

¹⁶² Leonie Huddy *et al.*, « Trends: Reactions to the terrorist attacks of September 11, 2001 », *Public Opinion Quarterly*, 2002, 418-450. Disponible à : https://www.surrey.ac.uk/politics/research/recentpublications/Huddy_Capelos_polls.pdf (consulté le 13 octobre 2015)

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Voir Arthur Schlesinger, 2004, *op. cit.*, 70 ; Lewis Lapham, 2004, *op. cit.*, 24.

¹⁶⁵ Thomas Paine, *Common Sense*, Boston : J.P. Mendum Investigator Office, 1856, 22.

¹⁶⁶ Arthur Schlesinger, 2004, *op. cit.*, 74.

Sedition Acts votés en 1798 alors que la jeune république étatsunienne était en situation de « quasi-guerre » contre la France¹⁶⁷. Ces lois de répression de la dissidence et de la liberté d'expression furent ratifiées par le président John Adams dans un souci de faire taire les critiques constantes envers son administration. Schlesinger rappelle à ce propos que les *Sedition Acts* devinrent rapidement caduques du fait de leur caractère anticonstitutionnel et furent abrogés dès 1801 avec l'élection de Thomas Jefferson. Tous les « coupables », au nombre de 10, furent libérés et dédommagés. Le choix de cet exemple est approprié dans la mesure où il démontre bien que, même en temps de crise nationale, la dissidence a toujours été présente et qu'elle n'a jamais été durablement bâillonnée. Pour Schlesinger, les États-Unis ont pu s'égarer mais ils sont toujours revenus à la raison, à l'essence constitutionnelle de leur fondation : « *in a state of panic, we often commit excesses in the name of patriotism. Then we hate ourselves in the morning*¹⁶⁸. » L'auteur américain mentionne ensuite la guerre de 1812 avec l'Angleterre, impopulaire ; la guerre contre le Mexique entre 1846 et 1848, également contestée notamment par les philosophes transcendentalistes Thoreau et Emerson ; la guerre civile des années 1860, reposant par essence sur un schisme idéologique entre les Américains ; la Première Guerre mondiale, qui conduisit Wilson à perdre les deux chambres du Congrès et à ratifier le *Espionage Act* et le *Sedition Act* en 1917 et 1918 pour faire taire temporairement les critiques ; la Seconde Guerre mondiale, qui fut précédée par de violentes dissensions. Schlesinger montre que la dissidence est une liberté et un devoir civique remis en question en temps de guerre. Son rappel de l'Histoire américaine et des différents temps de crise nationale témoigne d'une constante : les États-Unis n'ont jamais sacrifié, ou alors très brièvement, le principe fondamental de liberté d'expression sur l'autel du patriotisme et du consensus. On pourrait malgré tout lui opposer le cas d'Eugene Debs, candidat socialiste pour la présidentielle américaine à cinq reprises, qui s'opposa à la Première Guerre mondiale et fut arrêté et condamné à dix ans d'emprisonnement en vertu de l'*Espionage Act*. Il fut finalement gracié par le président Harding en 1920, deux ans après la fin de la guerre.

¹⁶⁷ Les *Alien et Sedition Acts* (Lois sur les étrangers et la sédition) sont un ensemble de quatre lois ratifiées en 1798 par le président John Adams. Alors que les États-Unis étaient engagés dans une guerre navale avec la France, ces lois voulaient protéger la nation des citoyens des puissances ennemies (le processus de naturalisation devint moins accessible, le président obtint le droit d'emprisonner ou de déporter les immigrants qu'il jugeait dangereux) et assurer la pérennité du gouvernement américain en réprimant toute critique « séditeuse ». Comme le mentionne le *Sedition Act* : « *any person who shall write, print, utter or publish, or shall cause or procure to be written, printed, uttered or published (...) any false, scandalous and malicious writing or writings against the government of the United States, or either house of the Congress of the United States, or the President of the United States, with intent to defame the said government, (...) shall be punished by a fine not exceeding two thousand dollars, and by imprisonment not exceeding two years* ». Voir http://avalon.law.yale.edu/18th_century/sedact.asp (consulté le 30 juin 2016)

¹⁶⁸ Arthur Schlesinger, 2004, *op. cit.*, 76.

Par ailleurs, Schlesinger affirme que, même par temps de guerre, le président reste sujet à la critique et à la dissidence¹⁶⁹ et que le consensus populaire qui s'organise alors autour lui n'est en rien une tradition américaine¹⁷⁰. Pourtant, dans l'après-11 Septembre, l'idée d'un patriotisme moral autoritaire exhortant les Américains à se ranger derrière le chef de l'exécutif ne fait l'objet que de rares critiques à peine audibles du fait du peu de relais médiatique qui leur est alloué en dehors des médias « alternatifs ». Comme nous l'avons vu plus haut, la peur d'être qualifié d'antipatriote définit la posture des journalistes¹⁷¹. Pour expliquer cette rupture par rapport à l'histoire, Schlesinger met en avant le caractère exceptionnel des attentats du 11 Septembre qui ont contribué, selon lui, à l'émergence d'un soutien unanime à la politique de l'administration Bush : « *The novel and widespread conviction of personal vulnerability, the unprecedented and widespread fear of attack from the shadows explained the impulse to seek protection in national unity behind the president*¹⁷². »

Pour autant, une dissidence étouffée ne signifie pas l'absence de dissidence mais simplement qu'elle ne bénéficie d'aucun médium de masse pour être relayée auprès du grand public. Car, comme le souligne Noam Chomsky, dans un entretien réalisé quelques jours après le 11 Septembre : « *The immediate reaction was shock, horror, anger, fear, a desire for revenge. But public opinion is mixed, and countercurrents did not take long to develop. They are now even being recognized in mainstream commentary. Today's newspapers, for example*¹⁷³. » Chomsky devient lui-même l'un des visages forts et diabolisés de la contestation, de cette « autre Amérique¹⁷⁴ », comme il l'avait été dans les années 1960 lors de la guerre du Vietnam. Par ses prises de position et les éclaircissements qu'il propose, le philosophe et linguiste américain est pourtant loin d'être le traître à la nation dépeint par la presse conservatrice. Tout en déplorant et en condamnant les attentats terroristes commis le 11 Septembre, Chomsky déconstruit la rhétorique belliqueuse de l'administration Bush en montrant la faiblesse définitionnelle de la guerre contre le terrorisme que le président déclare le 20 septembre 2001. Pour lui, comme pour d'autres intellectuels comme l'historien Howard

¹⁶⁹ *Ibid*, 80.

¹⁷⁰ « *It is evident that rallying-round-the-president when the nation is at war is not especially the American tradition* », *ibid*, 78.

¹⁷¹ L'on pourrait ajouter que l'éthique et l'intégrité journalistiques sont également mises en péril du fait que les grands groupes de médias sont souvent aussi des groupes d'armement pour qui la guerre représente une manne financière. C'est notamment le cas de General Electric qui, jusqu'en 2013 détenait le groupe NBC (devenu NBC Universal en 2003).

¹⁷² *Ibid*, 81.

¹⁷³ Noam Chomsky, *9-11*, New York : Seven Stories Press, 2002, 20.

¹⁷⁴ Thomas Rabino, 2011, *op. cit.*, 57.

Zinn et Susan Sontag, cette nouvelle guerre est une terminologie propagandiste dans la mesure où ni le concept de « terreur », ni l'ennemi ciblé (il s'agit de tous les « terroristes » potentiels) ne sont clairement explicités¹⁷⁵. Chomsky dispense également quelques remarques polémiques – mais qui s'insinueront bientôt dans le discours dominant – sur la responsabilité américaine dans l'émergence du terrorisme islamiste :

The CIA did have a role, a major one in fact, but that was in the 1980s, when it joined Pakistani intelligence and others (...) in recruiting, training and arming the most extreme Islamic fundamentalists it could find to fight a 'Holy War' against the Russian invaders of Afghanistan. (...) This is now, predictably, an effort under way to clean up the record and pretend that the US was an innocent bystander¹⁷⁶.

Cette théorie attribuant une part de responsabilité des États-Unis dans les attentats du 11 Septembre naît donc directement après le 11 Septembre bien qu'elle demeure minoritaire et réprimée. Il faudra attendre la seconde édition du livre *Blowback: The Cost and Consequences of American Empire*, écrit par Chalmers Johnson, en 2004 pour voir se conceptualiser la théorie du « boomerang » (« *blowback theory* »), démontrant que le 11 Septembre s'inclut dans une chronologie particulière et que l'événement n'est en rien anhistorique.

4. Hollywood et le 11 Septembre : vers un « désert du réel » ?

Nous l'avons vu, l'unité nationale qui définit les mois suivant le 11 Septembre bénéficie d'une osmose entre le peuple, les politiques et les médias et ne souffre que d'une contestation ouatée et lointaine de la gauche radicale américaine. Sans surprise, l'industrie hollywoodienne contribue à galvaniser la foi patriotique et affiche son soutien à l'action de l'administration Bush en répondant positivement aux appels à l'unité et au patriotisme qu'elle lui lance quelques semaines après les attentats. Cela se manifestera par la production de films et de séries relayant le cadrage idéologique de la guerre contre la terreur élaboré par la Maison-Blanche et par l'éminent conseiller auprès du président, Karl Rove. Nous y reviendrons.

Si le 11 Septembre impacte l'industrie filmique américaine, les répercussions ne sont pourtant pas immédiates. En effet, le mode de production des longs-métrages s'étale sur

¹⁷⁵ Noam Chomsky, 2002, *op. cit.*, 16.

¹⁷⁶ *Ibid*, 18.

plusieurs mois, voire plusieurs années et jouit d'une relative flexibilité – notamment au moment de la postproduction, plus ou moins lente – dans la mesure où la viabilité des studios ne dépend pas de quelques films. Ainsi, après les attentats, plusieurs grosses productions voient leur sortie différée de quatre à six mois à l'instar de *The Sum of All Fears* (*La somme de toutes les peurs* ; Robinson, 2002) ou *Collateral Damage* (*Dommages Collatéraux* ; Davis, 2002)¹⁷⁷. Produits avant le 11 Septembre, ces deux films d'action traitant de terrorisme apparaissent malgré tout trop proches de l'actualité réelle : les grands studios peinant à prédire la réaction du public face à des fictions en prise (indirecte) avec les attentats, ils préfèrent ainsi faire montre de prudence afin de ne pas s'aliéner le public et sortir en salles des *blockbusters* voués à l'échec.

Les séries télévisées jouent, quant à elles, un rôle capital dans l'économie des chaînes américaines, les *networks* en tête. Ces derniers diffusent ces programmes tout au long de l'année entre 19 heures et 22 heures, créneau phare de grande écoute nommé « *prime time* ». Les taux d'audience réalisés au cours de ces trois heures sont ainsi essentiels car c'est à ce moment-là que les téléspectateurs sont les plus nombreux et que les revenus publicitaires sont les plus importants¹⁷⁸. Les *networks* se livrent donc une guerre d'audience en privilégiant les séries télévisées, programmes phares depuis leur émergence dans les années 1950.

La production des séries est éminemment « industrielle » : elle est continue, en flux tendu, et suit un calendrier annuel très contraignant. Pour répondre au régime de diffusion hebdomadaire des *networks* – traditionnellement entre septembre et mai, les studios doivent ainsi produire une vingtaine d'épisodes (en général, vingt-deux pour les *dramas*, vingt-quatre pour les sitcoms). Les contraintes temporelles imposées par les *networks* requièrent des studios hollywoodiens qu'ils industrialisent la production : chaque étape de l'écriture au montage suit un ordonnancement et un rythme implacables (le tournage dure environ huit jours étalés sur deux semaines). Ce n'est que par cette exécution millimétrée d'un cahier des charges fixe que les studios réussissent à conserver une relative avance par rapport au moment de diffusion, avance qui tend à se réduire comme peau de chagrin à certaines périodes de l'année. Ainsi, pour une programmation en septembre, mois qui ouvre traditionnellement chaque saison télévisuelle américaine, les studios doivent déjà avoir constitué un stock de quatre à cinq épisodes : « à ce stade (N.D.A. : en septembre) il y aura donc

¹⁷⁷ *Collateral Damage* et *The Sum of All Fears* étaient initialement prévus pour une sortie en salles fin 2001. Les attentats retardèrent leur programmation au mois de février 2002, pour le premier, et au mois de mai 2002, pour le second.

¹⁷⁸ Glenn Halbrooks, « When Is Prime Time Television? », *The Balance*, 13 avril 2017. Disponible à : <http://media.about.com/od/mediatermsandglossary/g/Prime-Time-Tv.htm> (consulté le 26 octobre 2015)

approximativement quatre ou cinq épisodes déjà terminés, un autre en montage, un septième en tournage, le huitième en ‘prep’ et trois ou quatre autres en écriture¹⁷⁹ », explique Alain Carrazé. On observe que le fonctionnement des *networks* se distingue de celui des chaînes câblées¹⁸⁰ – nécessitant un abonnement – dans la mesure où celles-ci diffusent un nombre plus restreint d’épisodes par saison (douze en moyenne), ce qui permet souvent une production complète des séries en amont de la diffusion.

Autre différence notable avec le cinéma : le paradigme de la programmation télévisuelle. Les chaînes associent annuellement une série à un créneau horaire. Si celle-ci est annulée ou reportée, il faut trouver une remplaçante, ce qui représente un véritable défi pour les chaînes qui n’ont pas les moyens de financer et de mettre immédiatement en chantier des séries « de secours ». Généralement, il faut d’ailleurs attendre la mi-saison en janvier pour voir s’opérer la curée des programmes en difficulté et leur remplacement. Cela peut expliquer pourquoi certaines séries évoquant indirectement le 11 Septembre ou la guerre contre le terrorisme vont être diffusées malgré les réticences des patrons de chaîne.

Dans ce contexte, il apparaît logique que le surgissement du 11 Septembre ait eu un impact bien plus important et immédiat sur les séries télévisées que sur les films. Les attentats se produisent d’ailleurs à un moment décisif du calendrier de la télévision américaine puisque le mois de septembre marque la rentrée des programmes phares des chaînes après une pause estivale de plus de trois mois. Comme nous l’avons évoqué plus haut, le 11 Septembre suspend le temps télévisuel : pendant près de 72 heures sans interruption publicitaire, les journaux d’information dominant le petit écran et les chaînes font le choix de retarder la reprise des programmes de fiction. Ce report, motivé par les attentats et le traumatisme vécu par toute l’Amérique, donne l’occasion aux chaînes de repenser en urgence leurs programmations, aussi bien les séries établies que les nouvelles et celles à venir.

Le 11 Septembre pose de nombreux dilemmes aux dirigeants des chaînes de télévision qui cherchent à agir avec la plus grande prudence¹⁸¹. L’enjeu est de taille : revenir délicatement à un semblant de normalité et à la logique mercantile mise en suspens pendant quelques jours. Mais, que faire du 11 Septembre ? Faut-il l’inclure dans les intrigues ? Ou, au contraire, le taire et l’effacer ? Les séries sont les premières fictions à être confrontées à

¹⁷⁹ Alain Carrazé, *Les séries télé*, Paris : Hachette Pratique, 2007, 151.

¹⁸⁰ Les chaînes du câble se divisent en deux catégories. D’une part, le *basic cable* (FX, AMC, etc.) qui est accessible sur la base d’un abonnement modeste mais qui inclut des écrans publicitaires presque aussi nombreux que sur les *networks*. D’autre part, le *premium cable* (HBO, Showtime, etc.) qui nécessitent une participation supplémentaire.

¹⁸¹ Lynn Spigel, *op. cit.*

l'après-coup des attentats, ce qui explique *a posteriori* certaines ambiguïtés et certains tâtonnements que nous rappelons plus bas. Les principaux mots d'ordre sont, d'une part, effacer dans la fiction toute présence des tours jumelles dans un souci de ne pas bousculer les téléspectateurs encore sous le choc ; d'autre part, supprimer toute référence directe ou oblique au 11 Septembre et au terrorisme en général ; et enfin, apporter soutien et réconfort au peuple américain.

En cela, il faut mentionner le cas assez unique de la série *Third Watch* (*New York 911* ; NBC, 1999-2005) qui consacre un double épisode spécial aux attentats diffusé les 22 et 29 octobre 2001¹⁸². Le premier, intitulé « September 10 » (3.1) se déroule la veille du 11 Septembre et décrit la routine et les intrigues personnelles des pompiers de la brigade 55 de la ville de New York. Opérant sur le mode de l'ironie dramatique, le récit nous rapproche scène après scène, heure après heure (l'heure nous est d'ailleurs indiquée à l'écran à intervalles réguliers pour exacerber l'angoisse de l'attente) du moment fatidique qui survient en toute fin d'épisode. La scène bouleverse le rythme volontairement ronronnant de l'épisode et soudain tout s'emballe : les uns après les autres, les personnages apprennent qu'un avion est entré en collision avec l'une des tours jumelles (on entend notamment le vacarme du passage de l'avion à 37 min 25). La caméra se focalise alors exclusivement sur leurs visages abasourdis, laissant hors-champ les images de dévastation que les spectateurs ont dû voir des centaines, des milliers de fois. La fin de l'épisode montre la mise en action immédiate de tous les pompiers (et policiers), en service ou non, qui, mus par le sens du devoir, se rendent sur les lieux du drame. Le dernier plan suit le départ d'un camion de pompiers sur lequel flotte un drapeau américain avant que la caméra opère un mouvement vertical et révèle l'ampleur des secours déjà déployés.

Third Watch fait ainsi revivre aux spectateurs les premières minutes des attentats via l'expérience individuelle des personnages qu'elle met en scène. Elle célèbre le dévouement et l'efficacité des premières équipes de secours (*first responders*), en particulier des pompiers, et participe ainsi pleinement au processus d'héroïsation organisé par les politiques et les médias dans les jours et les semaines qui suivent le 11 Septembre. Enfin, en se focalisant sur le déploiement d'hommes et de femmes courageux et non sur les dommages spectaculaires causés par les attentats, *Third Watch* va ainsi à l'encontre du traitement des chaînes d'information quelques semaines plus tôt et transforme le drame en crise négociable. La série

¹⁸² Notons que « September 10 » et « After Time » ont été précédés par la diffusion le 15 octobre 2001 d'un épisode-documentaire non-fictionnel intitulé « *In Their Own Words* » qui est consacré aux secouristes du 11 Septembre.

préfère exalter le caractère combattif et résilient des Américains plutôt que de les décrire en victimes impuissantes face à la catastrophe.

L'épisode suivant, intitulé « After Time » (3.2), transporte l'action dix jours après le 11 Septembre et s'ouvre sur un New York en plein deuil. Sur une musique émouvante faite de harpe et de piano, la caméra filme des bougies incandescentes, des fleurs, des dessins d'enfants représentant les tours en feu, puis les portraits de pompiers morts ou disparus durant les attentats. Nous sommes en fait devant la caserne de la brigade 55. Une femme âgée vient déposer un plat qu'elle a cuisiné à l'intention des pompiers. Des drapeaux américains flottent partout en arrière-plan. Les hommes et les femmes de la brigade arrivent au ralenti, mines défaites, uniformes poussiéreux. Un jeune garçon s'approche de Jimmy Doherty (Eddy Cibrian) pour lui remettre une carte qu'il lui a écrite : « *Sorry the plane hit the tower. Love, Sam.* »

L'épisode figure ainsi l'héroïsation des secours dans l'après-11 Septembre. Partout dans les rues, des New Yorkais saluent les voitures de police et les camions de pompier. Cette notoriété n'est pas toujours bien vécue par des hommes et des femmes profondément marqués par la tragédie : certains ont perdu un collègue, d'autres un parent. Pour autant, ils se donnent à corps perdu pour tenter de retrouver les disparus du World Trade Center. Les conditions de travail sont infernales : des journées de 16 heures qui éreintent les secouristes. Si tous les pompiers et policiers sont présentés comme épuisés, certains d'entre eux ont développé des symptômes plus ou moins inquiétants au contact prolongé et répété avec les ruines des tours jumelles (toux, irritation oculaire), ce qui paraît anticiper la tragédie sanitaire (nombreux cas de cancers liés à l'amiante) qui touchera rescapés et secouristes dans les années suivant les attentats¹⁸³.

L'épisode montre cependant le passage du temps et le lent retour à la normale : la nation endeuillée commence à se relever. Tandis que le corps d'un pompier disparu est retrouvé, une femme victime d'un accident de voiture met au monde son enfant, articulation narrative métaphorisant l'espoir d'un renouveau. À la fin de l'épisode, des dizaines d'anonymes se réunissent, bougies à la main, pour accueillir les pompiers et secouristes de la brigade 55. L'émotion et le caractère cathartique de cette scène de rassemblement populaire, qui symbolise l'exercice de deuil d'une nation unie et résiliente autour de ses héros totémiques, sont néanmoins contrebalancés par les dernières images qui montrent les pompiers regagner –

¹⁸³ « More than 1,100 have cancer after 9/11 », *CNN*, 11 septembre 2013. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2013/09/11/health/911-cancer-treatment/index.html> (consulté le 2 septembre 2017)

au ralenti, comme au début de l'épisode – le bus qui les mènera aux décombres des tours jumelles : « *Like modern-day Sisyphuses, the workers seem condemned to roll boulders ineffectually in hell forever, and we viewers feel condemned to suffer along with them*¹⁸⁴. » *Third Watch* nous signifie qu'un retour à la normale est possible mais que la convalescence sera lente. Par cette focalisation sur les aspects humains et émotionnels de la tragédie, la série se garde bien de politiser son propos à l'exception d'une scène où Maurice « Bosco » Boscorelli [Jason Wiles] confie à sa coéquipière qu'il serait prêt à aller en Afghanistan pour abattre ben Laden, réplique qui peut attiser les désirs vengeurs d'un public américain se sentant impuissant face à la tragédie. De plus, le mélodrame que l'épisode met en scène tend à relayer – sans doute inconsciemment – les appels à l'union sacrée du président Bush.

Le cas de *Third Watch* demeure exceptionnel dans la mesure où les studios et les *networks* décident en majorité de ne pas aborder les attaques et le terrorisme en général. Cependant, cette politique se révèle complexe s'agissant des séries se déroulant à New York. En effet : que faire des tours jumelles ? Devraient-elles être maintenues ou bien effacées ? Quel que soit le genre de la série (*sitcom* ou *drama*), les tours jumelles disparaissent immuablement sans que le 11 Septembre ne soit intégré directement aux intrigues. Cela donne l'impression d'une entreprise tâtonnante de la part des *networks* qui, par souci de ne pas heurter le public américain et de ne pas être accusés de capitaliser sur le traumatisme des attaques, semblent rompre avec le réel. Les séries télévisées s'enferment dans un « désert du réel », monde indistinct où les simulacres ont remplacé le réel selon Baudrillard. Ce dernier précise le sens de cette expression en affirmant que le virtuel a supplanté le réel dans notre monde postmoderne : les simulacres fonctionnent en circuit fermé et s'alimentent les uns les autres, ne s'arrimant plus au réel. C'est le règne de « l'hyperréel », des strates de réalités – virtuelles au sens de Baudrillard – qui ont remplacé le réel référentiel et qui s'imposent à nous comme vraies : « Aujourd'hui, l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel¹⁸⁵. »

Le monde diégétique sériel oublieux des conséquences réelles du 11 Septembre envahit le petit écran même s'il est surtout observable dans les sitcoms qui, pour la plupart, se déroulent à New York. La légèreté, l'humour et la fantaisie dont celles-ci font montre leur

¹⁸⁴ Stacy Takacs, *op. cit.*, 42.

¹⁸⁵ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981, 10.

permettent d'ailleurs d'établir des records d'audience à l'image de *Will & Grace* (CBS, 1998-2006 ; 2017-) dans laquelle les deux protagonistes évoluent dans un New York sans tours jumelles bien que leur vie n'en soit affectée. Cette politique de l'ignorance est revendiquée par le co-créateur de la série David Kohan, lequel affirme que parler des attaques terroristes dans une comédie reviendrait à les banaliser¹⁸⁶. Loin de conspuer ce New York fantasmé, le public est largement au rendez-vous et les taux d'audience de la série grimpent : celle-ci passe ainsi de la 14^e place à la 9^e place des meilleures audiences annuelles entre 2001 et 2002. Dans le même temps, la sitcom *Everybody Loves Raymond* (*Tout le monde aime Raymond* ; CBS, 1996-2005) enregistre elle aussi une forte progression, grimant de la 8^e à la 3^e place, tout comme *Friends* (NBC, 1994-2004) qui devient le programme le plus regardé de la saison 2001-2002¹⁸⁷.

Justement, selon Luke Howie, c'est bien la série *Friends* qui demeure un « cas d'étude pour comprendre les significations et les conséquences du 11 Septembre dans la culture populaire télé-visuelle de l'après-11 Septembre¹⁸⁸. » Portée par six sympathiques protagonistes engagés dans des relations amicales et souvent amoureuses, la sitcom au succès planétaire de la chaîne NBC provoque quelques inquiétudes lors de son retour sur les écrans le 27 septembre 2001. D'une part, les producteurs s'interrogent sur la capacité du public à revenir au domaine de la fiction et, qui plus est, de la comédie, après avoir assisté pendant des semaines aux images d'effondrement des tours jumelles diffusées en boucle sur toutes les chaînes¹⁸⁹. D'autre part, comme nous l'avons vu, « la présence de New York dans la série [pose] un problème inattendu¹⁹⁰ » au lendemain du 11 Septembre. Alors qu'Hollywood tente d'éviter tout renvoi aux attaques pour ne pas heurter les consciences, *Friends*, bien que tournée à Los Angeles, est située diégétiquement en plein cœur de Manhattan, ville même du traumatisme. Se pose alors la question suivante : la sitcom parviendra-t-elle à transformer cette ville-tragédie en ville-comédie ?

La saison 8, diffusée *a posteriori* du 11 Septembre, envisage l'exercice comme un jeu d'équilibre. À l'instar de ses consœurs, *Friends* fait disparaître les tours jumelles des prises de

¹⁸⁶ Bernard Weinraub, « Terrorism ? What Terrorism ? TV's Comforting Laugh Track », *The New York Times*, 31 octobre 2001. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2001/10/31/arts/terrorism-what-terrorism-tv-s-comforting-laugh-track.html?pagewanted=all> (consulté le 29 octobre 2015)

¹⁸⁷ Chiffres disponibles aux liens suivants : http://fbibler.chez.com/tvstats/recent_data/2000-01.html et http://fbibler.chez.com/tvstats/recent_data/2001-02.html

¹⁸⁸ « A case study for understanding the meanings and consequences of 9/11 in post-9/11 tele-visual popular culture », in Luke Howie, 2009, *op. cit.*, 2.

¹⁸⁹ Alexis Pichard, *Le nouvel âge d'or des séries américaines*, Paris : Le Manuscrit, 2013 [2011], 74.

¹⁹⁰ Donna Andréolle, *Friends, destins de la génération X*, Paris : PUF, 2015, 25.

vue de la *skyline* newyorkaise, utilisées auparavant à la fois dans le générique et dans les épisodes où elles servaient de transitions entre les séquences. Par ailleurs, la série prend le parti de ne jamais montrer les séquelles des attentats, ni même de les mentionner, malgré la proximité géographique des appartements des six amis par rapport au WTC¹⁹¹. Le rôle des amis newyorkais consiste moins à figurer les vraies répercussions psychologiques des attentats qu'à apporter aux Américains une « bouffée d'air frais dans un contexte étouffant¹⁹² » et à leur « réapprendre à rire¹⁹³ ». Cette entreprise, qui peut s'apparenter à une forme d'autocensure, est revendiquée par Martha Kauffman, co-créatrice de *Friends* : « *I think Friends was like comfort food for people at the time. (...) We weren't dealing with larger issues. We were just doing comedy, and I think people wanted to laugh more than they wanted to see all the images over and over and over again of the Towers coming down. After a time, people really were ready to laugh, needed to laugh again¹⁹⁴.* »

La moindre référence, même oblique, aux tours jumelles est effacée. *Friends* fait ainsi l'expérience d'une autocensure dans la mesure où toute une séquence se déroulant dans un aéroport va être supprimée par les producteurs. Chandler et Monica sont sur le point d'embarquer pour leur voyage de lune de miel. Lors des contrôles de sécurité, Chandler ne peut retenir une boutade qui lui vaut d'être arrêté puis interrogé *manu militari* par la sécurité de l'aéroport. Fidèle à son habitude, Chandler fait preuve de grande maladresse lorsqu'il s'agit de se défendre : « *I mean isn't that the guy we really have to worry about here? The guy with the bombs? Not the guy who jokes about his bombs. Not that I have bombs, but if I did I probably wouldn't joke about them. I'd probably want to keep that rather quiet.* » Une telle référence au terrorisme convaincra les producteurs de la série de remplacer la scène par décence vis-à-vis du public. Celle-ci sera finalement révélée en 2007 sur le site YouTube¹⁹⁵.

En oblitérant la réalité du 11 Septembre (hormis l'absence physique des tours jumelles), les producteurs de la série vont ainsi éviter de dénaturer le format comique de leur programme

¹⁹¹ Monica, Rachel, Chandler, Joey et Ross habitent tous au croisement de Bedford et Grove, soit à un peu plus d'un kilomètre des tours jumelles. Luke Howie soutient donc : « *9/11 would have caused more than a slight interruption to the everyday lives of these six friends* » (Luke Howie, « Representing Terrorism: Reanimating Post-9/11 New York City », *International Journal of Zizek Studies*, troisième volume, troisième numéro, 2009, 16).

¹⁹² Alexis Pichard, 2013, *op. cit.*, 74.

¹⁹³ Pamela Tytell, « Quelques réflexions sur la psychanalyse, l'identification et le réalisme dans les séries télévisées américaines », *GRAAT n°6*, 2009, 216. Disponible à : <http://www.graat.fr/tv13tytell.pdf> (consulté le 20 octobre 2015)

¹⁹⁴ David Wild, *Friends 'Til the End: The Official Celebration of All Ten Years*, New York : Time Home Entertainment, 2004, 226.

¹⁹⁵ Desiree Murphy, « Watch the Deleted 'Friends' Scene That Was Pulled After 9/11 », août 2015. Disponible à : http://www.etonline.com/news/170298_watch_the_deleted_friends_scene_that_was_pulled_after_9_11/ (consulté le 20 octobre 2015)

et en renforcer la dimension apaisante. Le réconfort consiste ici à oublier le réel, à projeter le public dans un New York imaginaire, proche du « désert du réel » de Baudrillard, où la vie quotidienne inconséquente des six amis suit son cours imperturbable sous les rires enregistrés du public. Si pour certains, cette fuite dans la fiction comporte des vertus thérapeutiques, venant apaiser par le rire le traumatisme des attaques, d'autres perçoivent un malaise face à cette « désertion du réel », pour jouer sur la terminologie baudrillardienne. Luke Howie affirme que le New York en trompe-l'œil de *Friends* dénote en fait le profond déni et l'intense paranoïa qui s'installent dans la société américaine de l'après-11 Septembre :

The post-9/11 episodes of *Friends* can be viewed as a vain attempt at normalising what was a catastrophic event that has induced deep anxieties in the affluent city-dwelling classes. The Manhattan of Ross, Rachel, Monica, Chandler, Phoebe and Joey is a paranoid one. They feign business as usual as the world collapses around them – and we watch. Is *Friends* not a symbolic location where the ills of the world are suspended – if only for half-an-hour per week – and living in Manhattan can once again be viewed as ignorance in its most blissful apparition?¹⁹⁶

Néanmoins, comme l'explique Donna Andréolle, la série n'est pas dans une entière « désertion du réel » ni dans un véritable « désert du réel » puisqu'elle va multiplier les indices visuels faisant référence au 11 Septembre. Cela peut être un drapeau américain miniature aimanté sur un frigo ou en taille réelle disposé dans le Central Perk, café où se retrouvent fréquemment les six amis, ou encore des tee-shirts portés par les personnages arborant le sigle des pompiers de New York – héroïsés par les médias depuis le 11 Septembre – et d'autres messages patriotiques comme « I ♥ NY »¹⁹⁷.

Ce surgissement délicat et métonymique du réel est l'un des gimmicks que nombre de séries télévisées américaines adoptent après le 11 Septembre pour évoquer furtivement les attaques et contribuer, même inconsciemment, à l'unité nationale. Ainsi, l'épisode « A Knight to Remember¹⁹⁸ » (4.6) de la série fantastique *Charmed* (the WB, 1998-2006) s'ouvre sur une tasse à café filmée en gros plan et sur laquelle est inscrit : « *God Bless America* ». La référence au 11 Septembre n'est ainsi jamais oralisée et passe uniquement par le visuel. D'ailleurs, quand *Friends* adresse un message de soutien aux Newyorkais dans l'épisode

¹⁹⁶ Luke Howie, 2008, *op. cit.*, 15-16.

¹⁹⁷ Donna Andreolle, 2015, 28-29.

¹⁹⁸ Diffusé le 1^{er} novembre 2001.

« The One After ‘I Do’¹⁹⁹ » (8.1), elle le donne à voir juste avant le générique de fin sur un simple fond noir. Là encore, rien n’est dit, signe probable du « tabou » qui entoure les attentats et de l’équilibre précaire dans lequel se retrouvent les fictions télévisées qui veulent adresser leur soutien au peuple américain sans aborder directement le 11 Septembre. Howie théorise cette évocation allégorique du 11 Septembre comme une forme de « présence-absence²⁰⁰ » : les conséquences des attentats ont beau être absentes de *Friends* et d’autres programmes qui lui sont contemporains, ils ne sont pas pour autant oubliés comme le démontrent la myriade de rappels visuels immédiatement identifiables. *Et in Arcadia ego*.

Une sitcom vient néanmoins rompre avec le regain de succès dont jouit le genre. *Spin City* (ABC, 1996-2002) est en effet la seule comédie basée à New York à ne pas voir ses taux d’audience grimper en flèche après les attentats²⁰¹. Elle demeure sans doute un exemple des plus problématiques dans la mesure où elle se déroule au sein du cabinet du maire (fictionnel) de New York : on imagine difficilement que le 11 Septembre n’ait pas affecté le quotidien de Charlie (Charlie Sheen), Caitlin (Heather Locklear) et de tous leurs collègues loufoques. Pourtant, les blagues de potache et la satire politique continuent comme si de rien n’était et la fantaisie du maire Randall Winston (Martin Klebba), pour ne pas dire sa bêtise abyssale, est à peine édulcorée. Nils C. Hall voit dans ce traitement léger de la politique la raison du manque de succès de la sixième saison de la sitcom, qui sera d’ailleurs la dernière²⁰². Il affirme que, dans l’après-11 Septembre, la politique n’est plus « un objet de comédie²⁰³ » et que le public américain se retrouve davantage dans des séries sérieuses comme *The West Wing* que dans « la charmante et ubuesque *Spin City*²⁰⁴ ». Et conclut : « trop légère pour l’époque, d’un coup. (...) Dommage. Compréhensible. Logique²⁰⁵. »

La politique d’effacement s’étend au-delà des sitcoms puisqu’elle affecte aussi certains *dramas* établies, notamment les séries censées se dérouler à New York. Bien qu’elle rende hommage aux pompiers et policiers morts durant le 11 Septembre dès le premier épisode de

¹⁹⁹ Diffusé le 27 septembre 2001.

²⁰⁰ « *a type of presence-absence* », in Luke Howie, 2009, *op. cit.*, 3.

²⁰¹ Bernard Weinraub, *op. cit.*

²⁰² Nils C. Ahl et Benjamin Fau, *Les 101 meilleures séries télévisées*, Paris : Philippe Rey, 2012, 173.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

sa neuvième saison²⁰⁶, la fiction policière *NYPD Blue* (CBS, 1993-2005) ne sera pas profondément impactée par la tragédie qui fera néanmoins l'objet de brèves mentions.

Dans *Sex & the City* (HBO, 1998-2004), « dramédie » diffusée sur la chaîne câblée HBO dont l'action se déroule à Manhattan, l'expurgation du 11 Septembre et des tours jumelles est remarquable dès le générique d'ouverture qui change à l'occasion du 13^e épisode de la saison 4, « The Good Fight », diffusé en janvier 2002²⁰⁷. Premièrement, la vue panoramique de la *skyline* newyorkaise accompagnant le titre de la série n'est plus la même. Jadis surplombée par les tours jumelles, la *skyline* du nouveau générique semble plus lointaine et est surtout marquée par l'absence du WTC. Remarquons ici un détail symbolique : le soleil couchant du premier générique cède la place à un lever de soleil dans le second. La série semble figurer de manière assez littérale l'idée d'un nouveau jour qui se lève sur la ville de New York et affirmer que, malgré les attentats, la vie continue. Deuxièmement, le nom de l'actrice principale Sarah Jessica Parker, qui apparaissait au cours d'un plan sur les tours jumelles, est à présent dévoilé lors d'une vue de l'Empire State Building. Dans les deux cas, le style visuel est le même : les deux monuments sont des tours majestueuses filmées en contreplongée, mettant en exergue le caractère prépondérant du personnage incarné par Parker. Les différences qui s'opèrent entre le premier et le second génériques sont minimales et passent d'ailleurs facilement inaperçues. Il nous semble que cette entreprise d'effacement du WTC donne ici à croire que la page du 11 Septembre est tournée, que le deuil a été fait, mais aussi, de manière plus pernicieuse, que les attentats n'ont pas eu lieu. Cette dernière remarque se confirme au sein de la série par l'absence de toute référence au 11 Septembre, amenant Luke Howie à conclure : « *The Manhattan of the promiscuous women of Sex and the City was not subject to the trauma of 9/11*²⁰⁸. »

Si l'absence des tours jumelles peut se comprendre dans l'après-coup des attaques, elle demeure cependant plus surprenante une dizaine d'années plus tard dans *The Carrie Diaries* (the CW, 2013-2014), préquel officiel de *Sex & the City* censé se dérouler dans les années 1980. La série cible un public adolescent, marque de fabrique de la chaîne the CW, et suit la

²⁰⁶ La série adresse ainsi le message suivant : « *NYPD BLUE Wishes to dedicate its season to the memory of the New York City Police and Firefighters who sacrificed their lives on September 11, 2001. Their Heroism will never be forgotten and we extend our deepest sympathies to their families and loved ones.* »

²⁰⁷ Notons qu'il en est de même pour le générique de *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) qui est modifié à partir de la saison 4 diffusée en septembre 2002, un an après le 11 Septembre. Le plan montrant les tours jumelles est ainsi retiré. La tragédie, elle, est néanmoins mentionnée dès l'épisode 4.1.

²⁰⁸ Luke Howie, « I'll Be There For You. The Meanings and Consequences of 9/11 in *Friends* », 2008. Disponible à : <https://www.tasa.org.au/wp-content/uploads/2011/05/Howie-Luke-Session-10-PDF.pdf> (consulté le 17 octobre 2015)

jeunesse de Carrie Bradshaw en plein cœur de Manhattan. Pourtant, les tours jumelles ne sont jamais visibles, et ne font l'objet d'aucune mention. Amy B. Harris, productrice exécutive de *The Carrie Diaries* et ancienne de *Sex & the City*, confie que le sujet des tours jumelles fut évoqué et que l'équipe créative choisit finalement de ne pas les faire apparaître pour ne pas distraire les spectateurs du pitch originel, à savoir le cheminement initiatique et amoureux de la jeune Carrie. Harris affirme également ne pas avoir voulu offusquer le public en renvoyant au 11 Septembre, événement qui a toujours une résonance forte auprès des Américains, même jeunes : « *If one 16-year-old who is watching the show possibly lost a parent – if we caused them pause or hurt in any way – it wouldn't have been worth it*²⁰⁹. » Cette décision, qui symbolise le malaise entourant toujours les attentats du World Trade Center, a été largement conspuée par les médias, certains affirmant que : « *Even though the Manhattan that teenage Carrie Bradshaw romanticizes did include the Twin Towers, The Carrie Diaries' audience, many of whom probably barely remember 9/11, won't see them*²¹⁰. »

Nonobstant, si une vaste majorité des séries choisissent de ne pas aborder (ou mentionner) les attaques du 11 Septembre, d'autres les évoquent, le plus souvent au travers de récits allégoriques, afin d'exprimer compassion et sympathie à l'égard des téléspectateurs américains et les aider dans l'exercice de leur deuil. Ainsi, la série judiciaire et sentimentale *Ally McBeal* (CBS, 1997-2002), mettant en scène le quotidien d'une avocate d'une petite trentaine d'années dans un cabinet à Boston, dédia un épisode entier au 11 Septembre diffusé le 10 décembre 2001. Tranchant avec la nature comique de la série, l'épisode au titre évocateur « Nine One One » (5.7) se révèle triste et endeuillé à l'image des deux plaignants défendus par Ally (Calista Flockart) et John (Peter MacNicol) : d'une part, un pasteur ayant perdu la foi suite à la mort de sa femme, d'autre part, un groupe d'habitants de la ville de Jackman qui attaquent en justice la municipalité. Cette dernière refuse, en effet, d'organiser la traditionnelle parade de Noël à cause du récent incendie d'une usine locale de décorations de Noël ayant tué six pompiers. Le maire insiste sur l'indécence de célébrer l'esprit de Noël alors que les habitants sont en deuil. De leur côté, les plaignants mettent en avant la nécessité d'organiser ces festivités traditionnelles pour aider la ville à se remettre de la tragédie qu'elle a vécue. Dans les deux affaires, le 11 Septembre apparaît en creux. La femme du pasteur, victime d'un malfrat, incarne l'innocence virginale de l'Amérique attaquée sans aucune raison

²⁰⁹ Esther Zuckerman, « How the Twin Towers Disappeared from 'The Carrie Diaries' and 'Sex and the City' », *The Wire*, le 16 janvier 2013. Disponible à : <http://www.thewire.com/entertainment/2013/01/twin-towers-carrie-diaries/61089/> (consulté le 20 octobre 2015)

²¹⁰ *Ibid.*

valable. Quant à la deuxième affaire, le lien avec les attentats est encore plus évident dans la mesure où le débat sur la parade de Noël fait écho à celui qui entoura, dans la réalité, la parade du Columbus Day à New York en octobre 2001²¹¹.

À travers ces deux affaires, David E. Kelley, créateur de la série et scénariste de l'épisode, souligne l'importance du collectif, de l'espoir et de la foi dans le processus de deuil. Le fait religieux est à ce point omniprésent tout au long de l'épisode que celui-ci se conclut d'ailleurs sur un sermon du pasteur Wyatt dans lequel il réaffirme sa foi en l'amour et en l'humanité qu'il juge « immortelle ». Puis, le pasteur appelle son fils (joué par le chanteur Josh Groban) à ses côtés et celui-ci, pour la première fois depuis la mort de sa mère, se remet à chanter et fait entendre la « voix de Dieu²¹² » : l'assemblée est émue aux larmes tandis qu'en parallèle nous assistons à la marche silencieuse d'ampleur finalement organisée à Jackman en l'honneur des pompiers morts. Cette fin mélodramatique faisant la part belle aux ralentis et autres fondus enchaînés montre que le peuple américain est réuni (à l'église ou dans la rue) dans le deuil, prêt à aller de l'avant et semble ainsi répondre à la plaidoirie poignante que John a livrée plus tôt dans l'épisode :

Of course everybody hurts for those firefighters. They are heroes... and they represent the best of what we are. But I think that instead of going dark, let's let the light shine in their honor. (...) This community has an emotional need now that they have never... It's not a year for skipping Christmas.

La mention des pompiers ne manque pas de rattacher l'épisode au 11 Septembre et la « communauté » dont parle John doit nécessairement se comprendre de manière métonymique au sens où, à l'instar de la femme du pasteur, la petite ville de Jackman représente la nation américaine meurtrie par les attentats. Le message de John, son exhortation à aller de l'avant, à se rassembler, à retrouver l'espoir, visent ainsi tous les Américains. Cette dimension collective est rappelée durant la toute dernière scène de l'épisode (en miroir avec la scène d'ouverture) dans laquelle Ally McBeal vient déposer un bouquet de fleurs sur la tombe de l'épouse disparue du pasteur. Jaap Kooijman souligne très justement que la séquence dépasse le cadre de l'hommage individuel puisque, par reprise métonymique, Ally rend hommage à toutes les victimes du 11 Septembre : « *in this way, Ally's gesture – and in extension, the*

²¹¹ Jaap Kooijman, *Fabricating the Absolute Fake. America in Contemporary Pop Culture*, Amsterdam : Amsterdam UP, 2004, 60.

²¹² Le Pasteur Wyatt confie plus tôt dans l'épisode à Ally que lorsque son fils chante, il entend la voix de Dieu.

entire 'Nine One One' episode – can be perceived as a tribute to the victims of the September 11 attacks²¹³. »

Quant à la série *The West Wing*, celle-ci bouleverse le déroulement de son histoire en ouvrant sa troisième saison avec « Isaac and Ishmael » (3.1), épisode hors-série écrit par le créateur de la série Aaron Sorkin dans la foulée des attentats. En guise de préambule, les principaux acteurs de la série s'adressent aux téléspectateurs pour justifier ce qu'ils appellent à tour de rôle une « petite pause » (« *stop for a moment* ») ou bien encore « une aberration temporelle » (« *a story telling aberration* ») dans l'économie de la série. Comme ils l'expliquent, l'épisode a pour objectif premier de réfléchir au contexte tout en récoltant des dons pour les familles des victimes des attentats. Se joignant au deuil national, les acteurs annoncent d'ailleurs que les coordonnées d'associations caritatives seront diffusées en lieu et place du générique de la série. À la différence d'*Ally McBeal*, *The West Wing* évoque directement les attaques dans cet aparté métaleptique entre les acteurs et les téléspectateurs où se mêlent maladroitement devoir civique et promotion de la nouvelle saison²¹⁴. Néanmoins, l'évocation s'arrête là car l'intrigue de l'épisode traite d'un sujet différent, sujet qui sert néanmoins de prétexte à une leçon de patriotisme exacerbé et d'anti-islamophobie ambiguë. En effet, alors que des élèves visitent la Maison-Blanche, on apprend qu'un membre du cabinet présidentiel serait en fait une taupe à la solde de terroristes islamistes. L'homme en question, Rakim Ali (Ajay Naidu), est alors arrêté et interrogé tandis que la Maison-Blanche est bouclée pour des raisons de sécurité. Les élèves, particulièrement dociles, ont ainsi l'occasion de recevoir une leçon sur le terrorisme de la part des membres de l'équipe du président Bartlet (Martin Sheen) qui se succèdent à la cafétéria, lieu où les élèves ont été rassemblés. Sont alors évoqués, entre autres, les thèmes de l'islamisme et de l'islamophobie, de l'impérialisme américain, de la nécessité de rogner sur les libertés individuelles pour prévenir le terrorisme.

Comme à son habitude, Aaron Sorkin²¹⁵ s'adonne à ce qu'Éric Gatefin appelle un « exercice pédagogique²¹⁶ » : ici, il tente de désamorcer les tensions religieuses et ethniques qui pourraient survenir dans l'après-11 Septembre tout en donnant des éléments de réponse

²¹³ Jaap Kooijman, *op. cit.*, 62.

²¹⁴ Lynn Spigel, *op. cit.*, 243.

²¹⁵ Sorkin est surnommé « Professor Sorkin » par le *TIME* après la diffusion de l'épisode. Voir référence en note 161.

²¹⁶ Éric Gatefin, « La célébration du système politico-médiatique américain : mise en scène des démocrates dans *The West Wing* », in Aurélie Blot et Alexis Pichard (dir.), *Les séries américaines, la société réinventée ?*, Paris : L'Harmattan, 2013, 104.

concernant les raisons de la haine des islamistes vis-à-vis des États-Unis. Cette portée didactique est renforcée par le fait que les téléspectateurs sont d'emblée assimilés aux élèves présents. Après tout, ils posent les questions que la plupart des Américains se sont très certainement posées après les attentats : « *So why is everybody trying to kill us ?* », « *Why are Islamic terrorists trying to kill us ?* », « *Where do terrorists come from ?* »

Fondé sur de bonnes intentions, puisqu'au bout du compte on apprend que cet homme est innocent et qu'il a été soupçonné à tort, l'épisode fait néanmoins l'objet de très nombreuses critiques. Selon Stacy Takacs, *The West Wing*, d'ordinaire reconnue pour la finesse de son interprétation du monde politique américain, offre avec « Isaac and Ishmael » un récit infantilisant et foncièrement islamophobe qui se rapproche de la rhétorique martelée par l'exécutif²¹⁷. L'universitaire américaine souligne notamment la manière dont le conflit israélo-palestinien est réduit à la parabole biblique des frères ennemis Isaac et Ismaël, pères respectifs des juifs et des arabes selon le texte sacré. Elle s'indigne de voir que l'explication biblique occulte complètement la réalité de la colonisation de la Palestine qui s'opère depuis la seconde guerre mondiale par Israël :

Abraham's wife, it seems, wanted his illegitimate son Ishmael cast into the desert so that Isaac could receive his full birthright. This, the students are told, and not the brutal colonization and occupation of Palestine, is responsible for contemporary Arab hostility toward Jews²¹⁸.

Le manichéisme et le patriotisme débridé orientent aussi les débats qui ont lieu au fil de l'épisode. *The West Wing* conclut que la seule raison expliquant la haine des islamistes vis-à-vis des États-Unis est le pluralisme idéologique, autrement dit la liberté d'expression, même s'il est fait mention lors de l'interrogatoire de Rakim de la présence militaire américaine en Arabie Saoudite. Et malgré des tentatives répétées afin d'éviter l'amalgame entre les Arabes et les terroristes, le message final de cet épisode demeure ambigu. Surtout, *The West Wing* soutient l'idée qu'une réponse efficace contre le terrorisme implique nécessairement le retrait de certaines libertés individuelles. C. J. Cregg, l'attachée de presse de la Maison-Blanche, annonce de manière univoque : « *We're gonna have to do some stuff (...) It's time to give the intelligence agencies the money and the manpower they need.* » Avant de rappeler l'efficacité indiscutable de la CIA, propos qui résonne en écho avec *The Agency*, série d'action dont la

²¹⁷ Stacy Takacs, *op. cit.*, 51.

²¹⁸ *Ibid*, 52.

diffusion débute une semaine avant celle de « Isaac and Ishmael ». On voit qu'un tel argumentaire, proche de celui martelé par George W. Bush, a pu sensibiliser les Américains aux questions de sécurité intérieure et les préparer à des lois liberticides comme le Patriot Act.

Par ailleurs, dans sa critique de l'épisode, judicieusement intitulée « 'West Wing': Terrorism 101 », le *TIME* dénonce l'infantilisation du public, figuré dans la série par une classe de lycéens, qui marquerait la condescendance de Sorkin : « *In the end, you have to wonder whether it ever occurred to Sorkin that it might be the slightest bit insulting to essentially represent the home audience, within the story, as schoolchildren, who need to be gratefully taught his lessons*²¹⁹. » Le *TIME* reproche également à Sorkin ses raccourcis simplificateurs, son manque de recul et le dénouement particulièrement inapproprié de l'épisode. En effet, alors que le confinement de la Maison-Blanche est levé après que Rakim a été innocenté, les élèves sont chaleureusement invités à reprendre leur vie d'adolescents et à ne pas se laisser apeurer par la menace terroriste car comme leur rappelle Josh Lyman : « *We got you covered.* » Autrement dit le gouvernement est apte à défendre la nation américaine et ses citoyens. Un conseil plus simple à suivre dans la fiction que dans la réalité de l'après-11 Septembre, conclut le *TIME*.

Hormis son prélude, « Isaac and Ishmael » fonctionne de manière similaire à l'épisode « Nine One One » d'*Ally McBeal*. Dans les deux cas, on assiste au même rapport étrange au réel, qui s'opère par des intrigues allégoriques prétextes à évoquer le 11 Septembre. On laisse ainsi le choix aux téléspectateurs de voir ce qu'ils souhaitent voir : des épisodes comme les autres ou bien des paraboles contribuant au deuil national et à l'union sacrée. On observe aussi que les deux séries réhabilitent l'ensemble des valeurs américaines, en particulier la foi religieuse et/ou patriotique perçue comme essentielle au travail de deuil, faisant ainsi écho au retour en force du spirituel et du culte religieux après les attentats²²⁰ et d'une confiance réinvestie dans les figures d'autorité, le président en tête. Si *Ally McBeal* continue tout au long de sa cinquième et dernière saison à évoquer le 11 Septembre au détour de conversations, *The West Wing* rebascule dans son histoire uchronique dès l'épisode suivant : « les attentats du 11 Septembre s'effacent de la fiction qui reprend son cours et remet en place un univers où ils n'ont pas eu lieu²²¹. » Retour au « désert du réel ».

²¹⁹ James Poniewozik, « 'West Wing': Terror 101 », *TIME*, 4 octobre 2001. Disponible à : <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,178042,00.html> (consulté le 3 novembre 2015)

²²⁰ Ce retour du religieux après la tragédie se manifeste par une hausse avérée de la fréquentation des lieux de culte et des ventes de Bibles et de croix chrétiennes (voir S. E. Quay et Amy M. Damico, *September 11 in Popular Culture: A Guide*, Santa Barbara : Greenwood, 2010, 4).

²²¹ Éric Gatefin, 2013, *op. cit.*, 102.

En parallèle à ces *dramas* établis qui produisent des épisodes « hors-série » élaborant des récits allégoriques pour aider le public américain à négocier le 11 Septembre par l'émotion (*Ally Mc Beal*) ou par la raison (*The West Wing*), de nouvelles séries traitant la thématique du terrorisme et de la sécurité vont être diffusées, non sans avoir préalablement provoqué des cas de conscience aux responsables des *networks* concernés qui, comme leurs homologues des majors, peinent à anticiper la réaction du public.

Brian Lowry remarque que de nombreuses nouveautés de la rentrée 2001 ont trait à l'espionnage et développent des histoires de conspiration et de terrorisme²²², thèmes à la mode dans les séries et le cinéma américains de la fin des années 1990²²³ : la série *Alias* (ABC, 2001-2006) mêle espionnage et ésotérisme, *The Agency* met en scène des missions à risque de la CIA tandis que *24* suit la course contre la montre d'une unité antiterroriste basée à Los Angeles. Nous pouvons ajouter la minisérie *Terror* bien que celle-ci ne vît finalement jamais le jour. En effet, le 17 septembre 2001, NBC annonce l'arrêt de la production de cette minisérie événement, dont le tournage devait débuter fin septembre 2001 pour une diffusion au printemps 2002. Créée par Dick Wolfe – père de la franchise *Law & Order* –, la fiction mettait en scène un New York victime d'une série d'attentats perpétrés par Al-Qaïda et la menace pressante d'une autre attaque biologique à l'anthrax et à la variole²²⁴. Un pitch impensable quelques jours après la chute des tours jumelles alors que les pompiers newyorkais étaient encore à la recherche de survivants. Comment expliquer dans ce cas-là que la diffusion des autres séries du même genre n'ait pas été avortée ? Nous supposons que le facteur économique a dû jouer en la faveur desdits programmes. En effet, ces derniers représentaient un investissement conséquent de la part des *networks* concernés d'autant qu'il s'agissait de séries d'action onéreuses et très attendues. À titre d'exemple, le pilote de *24*, tourné en mars 2001, avoisinait les quatre millions de dollars²²⁵. De plus, fin septembre 2001, ABC, Fox et CBS disposaient déjà de six ou sept épisodes prêts à être diffusés, différence notable avec *Terror* qui explique sans doute pourquoi la minisérie fut supprimée. Il semblait alors plus judicieux d'en maintenir la programmation quitte à leur apporter des modifications plutôt que de perdre l'argent investi en ne les diffusant pas, sachant que les chaînes peineraient à trouver des programmes de remplacement.

²²² Brian Lowry, « Hollywood Reacts With Caution After Attack », *Los Angeles Times*, 12 septembre 2001. Disponible à : <http://articles.latimes.com/2001/sep/12/news/mn-44954> (consulté le 26 octobre 2015)

²²³ Horace Newcomb (dir.), *Encyclopedia of Television*, Londres : Routledge, deuxième édition, 2013, 18.

²²⁴ Michael Fleming, « *Terror* tactics at NBC », *Variety*, 10 septembre 2001. Disponible à : <http://variety.com/2001/voices/columns/terror-tactics-at-nbc-1117852522/> (consulté le 26 octobre 2015)

²²⁵ John McCullough, *24*, Detroit: Wayne State University Press, 2014, 7.

Si la série *Alias*, créée par le réalisateur et scénariste en pleine ascension J.J. Abrams, aborde des thématiques que l'on retrouve dans l'après-11 Septembre comme la nécessité de renforcer les mesures sécuritaires pour prévenir la menace terroriste ou le caractère trompeur des agences gouvernementales, elle est davantage centrée sur la vie d'agent double de son héroïne Sydney Bristow (Jennifer Garner) et de ses relations conflictuelles avec son père, dont elle découvre qu'il est également agent double. En plus de ces intrigues sentimentales qui ancrent *Alias* dans la tradition du *soap opera*, la série se pare d'une dimension mystique propre à l'univers d'Abrams en élaborant toute une intrigue autour d'un inventeur et prophète italien de la Renaissance à laquelle l'héroïne est liée. De fait, même si la série reflète d'une certaine façon le climat de l'après-11 Septembre, ses ambitions scénaristiques sont ailleurs.

Le cas de *The Agency* et *24* est néanmoins plus problématique dans la mesure où les deux séries font du terrorisme leur personnage central. Comme mentionné plus haut, *The Agency*, suit des agents de la CIA dans leur mission de protection des États-Unis ; la seconde, *24*, met en scène l'agent fédéral Jack Bauer chargé de prévenir un attentat terroriste contre un candidat à la primaire démocrate pour les élections présidentielles américaines. Au-delà de leur pitch, ces épisodes pilotes²²⁶ posent des cas de conscience aux diffuseurs.

En effet, le premier épisode de *The Agency* décrit l'ensemble des opérations effectuées par la CIA pour déjouer un attentat à Londres. On apprend alors qu'Al-Qaïda et son commandant Oussama ben Laden en sont les responsables. Le synchronisme du scénario - écrit en étroite collaboration avec la CIA²²⁷ - avec l'actualité est des plus troublants et problématiques. Écrit au printemps 2001, l'épisode fait preuve d'une prescience étonnante, démontrant *a posteriori* aux yeux des partisans du *9/11 Truth Movement* que le 11 Septembre était prémédité, qu'il découlait d'une conspiration orchestrée par le Pentagone et la Maison-Blanche. On voit ainsi que la théorie du complot tend à conforter une croyance en la nation américaine, en l'efficacité de ses armées et à l'omnipotence de ses dirigeants, croyance qui révèle une incapacité de la part de certains Américains à admettre la possibilité d'un attentat sur leur sol : « la difficulté est dès lors de concevoir une force étrangère à fois hostile et en mesure d'imposer une défaite à l'Occident²²⁸ », écrit Aurélie Ledoux. Il paraît en effet plus rassurant aux yeux de certains de reconnaître l'existence d'élites politiques et militaires corrompues prêtes à se retourner contre les États-Unis plutôt que concéder une défaite de

²²⁶ L'épisode pilote (ou pilote) est le premier épisode d'une série.

²²⁷ Langley a d'ailleurs servi de décor au pilote.

²²⁸ Aurélie Ledoux, *L'ombre d'un doute. Le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Rennes : PUR, 2012, 206.

l'appareil sécuritaire américain. Or, comme l'affirment Barbara Slavin et Susan Page : « *In real life, the CIA and other government agencies did not thwart the attacks by bin Laden's terrorist network*²²⁹. » Ainsi, l'ironie et le paradoxe sont grands puisque l'agence de renseignement a imaginé des scénarii dont elle n'a pas réussi à anticiper la concrétisation dans la réalité.

Dans le cas de *24*, la première heure des péripéties de Jack Bauer, agent de la cellule antiterroriste de Los Angeles, se referme sur l'explosion en plein vol d'un avion de ligne. Après avoir placé la bombe à bord, la terroriste du nom de Mandy s'extrait de l'avion, saute en parachute et actionne l'explosif à distance. La scène alterne entre la déflagration et la chute de Mandy dans un ciel crépusculaire lacéré par les débris de l'appareil.

CBS et Fox, qui diffusent respectivement *The Agency* et *24*, opèrent ainsi quelques changements afin de pouvoir garder à l'antenne deux programmes pour lesquels elles ont de grandes ambitions. Durant l'été 2001, la Fox a en effet diffusé une bande-annonce d'une redoutable efficacité présentant *24* comme une série révolutionnaire (« *a groundbreaking new series* »), habile mélange de conspiration, de menace terroriste et d'action débridée dans un cadre novateur, celui du temps réel : « *an entire season of television devoted to one unforgettable day.* » Quant à *The Agency*, CBS avait prévu une avant-première à Langley le 18 septembre 2001 pour un lancement en grande pompe, événement qu'elle annula après les attentats. Les deux chaînes ont pour premier réflexe de reporter la diffusion de leur série : *The Agency* débute le 28 septembre au lieu du 21 ; *24* commence le 6 novembre au lieu du 30 octobre²³⁰. Dans un second temps, CBS et Fox s'attèlent à expurger des pilotes de toute référence au 11 Septembre. L'explosion d'un avion de ligne à la fin du premier épisode de *24*, que l'on voit bien dans la bande-annonce, est coupée dans la version finale diffusée en novembre. La production fait le choix de ne montrer que le contre-champ, c'est-à-dire le plongeon en parachute de Mandy. S'apercevant que le pilote de *The Agency* est bien trop empreint d'actualité avec ses références multiples à Al-Qaïda et à ben Laden, CBS choisit de le déprogrammer et le remplace par l'un des épisodes suivants, moins polémique, portant sur une menace terroriste visant Fidel Castro.

Finalement proposé par la chaîne le 1^{er} novembre 2001, l'épisode est débarrassé de toute référence à ben Laden. En quarante minutes, il décrit les prouesses de la CIA qui

²²⁹ Barbara Slavin et Susan Page, « CIA Recovering after Failure to Prevent Attacks », *USA Today*, 24 septembre 2001.

²³⁰ Kim Potts et Kristin Veitch, « TV Nets Delay Fall Season », *Eonline*, 12 septembre 2001. Disponible à : <http://fr.eonline.com/news/42157/tv-nets-delay-fall-season> (consulté le 27 octobre 2015)

parvient à déjouer une attaque à la bombe fomentée par Al-Qaïda dans un grand magasin londonien. L'agence de renseignement américaine est présentée sous son meilleur jour, d'une efficacité et d'une précision redoutables, que ce soit pour falsifier un tampon officiel ou une photo en quelques secondes, retrouver une famille en Syrie ou bien encore coordonner une frappe internationale avec l'Angleterre. La CIA mène une guerre au terrorisme efficace et est à la pointe de toutes les technologies, ce que ne manque pas de souligner le générique de *The Agency* avec son habillage emprunté à *CSI (Les Experts, CBS, 2000-2015)*, autre série à succès de CBS. L'intrigue à la gloire des services de renseignement est, de plus, précédée par un paratexte patriotique qui multiplie les marques de révérence à la nation américaine : le générique mélange les symboles de la puissance américaine (obélisque de Washington, drapeau américain, etc.) sur fond de musique électronique dominée par un air de trompette, cliché sonore du film de guerre américain²³¹ devenu gimmick des séries politiques et d'action dans les années 1990-2000 à l'image de *The West Wing* et *Commander in Chief* (ABC, 2005-2006) et leurs grandiloquentes orchestrations de cuivres. Plusieurs scènes trahissent également des accents propagandistes. Lorsque la femme et les filles d'un diplomate syrien sont exfiltrées vers les États-Unis, elles se voient offrir des passeports américains nimbés d'un reflet de lumière sur lesquels la caméra va s'orienter accompagnée d'un air de trompette. « *Welcome to America* », dit l'agent de la CIA à la famille syrienne aux visages radieux. *The Agency* délivre alors un discours de paternalisme occidental plaçant les États-Unis en défenseurs et sauveurs du monde libre. Non seulement la CIA sauve Londres d'un funeste destin mais elle offre aussi un refuge aux femmes et enfants menacés au Moyen-Orient, région décrite dès la première scène comme un environnement dangereux et hostile aux États-Unis. Quant à la dernière scène de l'épisode, elle montre les agents de la CIA réunis chez Jackson Haisley, leur coordinateur, pour célébrer leur victoire. L'un d'entre eux se met soudain au piano pour entonner « *A Dream Goes on Forever* » de Todd Rundgren : « *A million old soldiers will fade away, but a dream goes on forever, I'm left standing here, I've got nothing to say, All is silent within my dream.* » Ces paroles évoquant des soldats disparus accompagnent un travelling arrière qui quitte progressivement le salon de la scène pour révéler le drapeau américain accroché à la fenêtre qui flotte paisiblement. Dernière image patriotique avant un fondu au noir.

Le maintien de la diffusion de *The Agency* malgré le contexte des attaques du 11 Septembre peut s'expliquer par le rapport étroit entre la production et la CIA. En effet, si la

²³¹ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

saison 1 d'*Alias* bénéficie de la présence en coulisse de Chase Brandon, consultant de la CIA, seule *The Agency* élabore ses scénarii en collaboration directe avec l'agence de renseignement et est autorisée à tourner des scènes à Langley²³². Aux yeux de la CIA, la série sert d'abord à promouvoir son action et à justifier son existence dans un contexte de fin de guerre froide²³³. Après le 11 Septembre, la mission de *The Agency* change radicalement : il ne s'agit plus tant d'en justifier l'existence que d'en montrer l'efficacité. Rappelons qu'après le 11 Septembre, les agences gouvernementales, la CIA en tête, sont accusées de ne pas avoir anticipé et empêché les attaques. Comme le mentionne Lewis Lapham :

Almost as soon as the Trade Towers fell down, a loud caucus of commentators and politicians began to complain about the criminal incompetence of our intelligence agencies. We should have known. Where was the CIA? Why no timely warning or preemptive arrest? Who had neglected to alert James Bond or Bruce Willis?²³⁴

Avec son discours patriotique et propagandiste, *The Agency* parvient à redorer le blason sévèrement entaché de la CIA. La série jouit d'un beau succès populaire en rassemblant en moyenne plus de 10 millions de téléspectateurs par semaine durant sa première saison, plus qu'*Alias* (9,7 millions) et *24* (8,6 millions) qui peine à s'installer²³⁵. Pourtant ce sont ces deux séries, nettement moins panégyriques, qui feront date puisque ABC annule *The Agency* au terme de sa seconde saison.

Au final, malgré leur anachronisme évident dans la mesure où elles ont été conçues avant le 11 Septembre, ces nouvelles séries d'espionnage vont immédiatement être reliées au contexte de menace terroriste qu'elles rejouent épisode après épisode. Parce qu'elles mettent en images la guerre que le président Bush a déclarée au terrorisme dans des récits qui imaginent immuablement une victoire américaine, ces fictions se font le relais de la Maison-Blanche en exacerbant le désir pressant d'une réponse aux attentats des tours jumelles.

Comme le montre l'ensemble des exemples analysés, les décisions spontanées prises par les chaînes et les studios, que l'on observe dès la reprise des séries fin septembre,

²³² Julie Salamon, « Two New Spy Series at Unexpected Risk », *The New York Times*, 29 septembre 2001. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2001/09/29/arts/critic-s-notebook-two-new-spy-series-at-unexpected-risk.html> (consulté le 29 octobre 2015)

²³³ Stacy Takacs, *op. cit.*, 65.

²³⁴ Lewis Lapham, *Theater of War*, New York : The New Press, 2002, 146.

²³⁵ Chiffres consultables au lien suivant : http://fbibler.chez.com/tvstats/recent_data/2001-02.html (consulté le 29 octobre 2015)

contribuent à l'émergence d'une union sacrée, se faisant ainsi l'écho (in)volontaire de la rhétorique de l'administration Bush. D'ailleurs, le 17 octobre 2001, la Maison-Blanche convie quarante personnalités (producteurs et patrons de chaînes notamment) à une réunion animée par Chris Henick, sous-ministre adjoint (*deputy assistant*) au président Bush, et Adam Goldman, directeur associé du Bureau des liaisons publiques. Deux heures durant, l'industrie du divertissement et les représentants de la Maison-Blanche vont ainsi réfléchir à unir leurs forces pour soutenir l'effort de guerre. Critiquée et décrite comme peu productive par les cadres d'Hollywood, cette rencontre donne lieu à une seconde qui est organisée à Beverly Hills par Karl Rove, secrétaire général adjoint de la Maison-Blanche et proche de George W. Bush, le 11 novembre 2001. Dana Calvo rapporte que, à l'issue d'un exposé de 90 minutes, les géants de l'industrie du film comme Sumner Redstone, président de Viacom Inc., Alex Yemenidjian, président de MGM, ou encore Peter Roth, président de Warner Bros Television sont à nouveau invités à participer à l'effort de guerre en « persuadant le monde que les Américains sont les gentils dans la guerre contre le terrorisme²³⁶ » quitte à transformer Hollywood en « appareil idéologique d'État » (« *ideological state apparatus*²³⁷ »).

Cette fois convaincus de l'importance que revêt leur participation, certains n'hésitent pas à afficher leur enthousiasme : « *All of us in the industry have had this incredible need, this incredible urge to do something*²³⁸ », déclare ainsi Sherry Lansing, dirigeante de Paramount Pictures. Obtenir le soutien des grands studios hollywoodiens (Disney, MGM, 20th Century Fox, etc.) n'est pourtant pas une mince affaire. Comme le rappelle Calvo, le milieu du cinéma et de la télévision est globalement dirigé par des personnalités soutenant les démocrates, et beaucoup des producteurs, scénaristes et autres patrons de chaînes de l'époque ont activement milité contre l'élection de George W. Bush. Néanmoins, le 11 Septembre remet à plat les relations tendues entre le chef de l'exécutif et Hollywood, et pousse l'industrie du film à rejoindre l'union sacrée.

Il faut peut-être ici donner une précision et distinguer la relation fluctuante existant entre Hollywood et la Maison-Blanche de la bonne entente entre Hollywood et le Pentagone qui perdure depuis des décennies. Anne-Marie Bidaud résume ainsi :

²³⁶ « *Persuading the world that Americans are the good guys in the war on terrorism* », in Dana Calvo, « Hollywood Signs On to Assist War Effort », *Los Angeles Times*, 12 novembre 2001. Disponible à l'adresse suivante : <http://articles.latimes.com/2001/nov/12/news/mn-3236> (consulté le 13 octobre 2015)

²³⁷ Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on 11 September and Related Dates*, Londres : Verso, 2002, 16.

²³⁸ Dana Calvo, *op. cit.*

[À la fin des années soixante-dix], l'armée a même réussi à créer un secteur – l'industrie du film de guerre – sous son contrôle, qui sert à réhabiliter la guerre du Vietnam et à faire de la propagande pour ses corps d'armée. (...) En échange du soutien qu'elle apporte, très conséquent sur le plan financier, l'armée impose ses conditions : elle contrôle les scripts, peut arrêter le tournage si le film ne respecte pas les accords préliminaires, impose des coupures si l'œuvre dévie par rapport à ses règles²³⁹.

Ces remarques s'avèrent particulièrement intéressantes car la très grande majorité des séries-terrorisme sont produites en coopération avec le Pentagone, ce qui va créer une forme de connivence idéologique de ces fictions avec l'armée.

Si la réunion du 11 novembre 2001 ne fait l'objet d'aucune déclaration officielle, les décisions prises à huis clos deviennent évidentes au vu de l'évolution des productions sérielles et filmiques au fil de l'année 2002 et semblent finalement formaliser et entériner des tendances déjà visibles : glorification des héros américains et des symboles de la nation, et effacement du 11 Septembre et de ses représentations visuelles²⁴⁰. Malgré tout, il reste difficile d'évaluer l'adhésion idéologique d'Hollywood à cette entreprise propagandiste car, comme le souligne Thomas Rabino, celle-ci a pu davantage être motivée dans certains cas par « une volonté de ne pas rater le train de l'union sacrée qui prend tous les attributs commerciaux et rémunérateurs d'une mode²⁴¹ ». Ainsi, certains studios se mettent à l'heure de l'union sacrée pour des raisons commerciales et non en raison des consignes gouvernementales²⁴².

²³⁹ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris : Armand Colin, 2012, 132.

²⁴⁰ Voir les analyses méticuleuses de Stephen Prince (Stephen Prince, *op. cit.*).

²⁴¹ Thomas Rabino, *op. cit.*, 90.

²⁴² James Castonguay insinue que l'entente entre les médias, Hollywood et la Maison-Blanche a pu aussi être motivée par la promesse de légiférer en faveur de davantage de dérégulation et d'une plus grande pénalisation du piratage des œuvres protégées : « *The FCC, the Bush administration, and the US Senate immediately rewarded the media industry for its contributions to the war effort by loosening station-ownership limits by an additional 10 percent and proposing legislation that would greatly increase the criminalization of peer-to-peer network file sharing through the [Pirate Act] of 2004.* » Voir J. Castonguay, *op. cit.*, 155.

Chapitre 2 : Normaliser l'état d'exception et légitimer les mesures sécuritaires : *24* et les séries-terrorisme de la première vague (2001-2010)

L'après-11 Septembre voit la constitution d'un ensemble de séries télévisées relativement homogène traitant de la guerre contre le terrorisme. La première vague de ces « séries-terrorisme », expression que nous utiliserons pour parler de ces programmes, s'ouvre dans les semaines qui suivent les attentats de New York pour se refermer en 2010 avec la fin de *24*, fiction phare des années 2000. Ces séries-terrorisme diffusées durant les deux mandats du président Bush se définissent selon plusieurs critères. D'abord, elles appartiennent pour la majorité au genre du thriller d'action et recourent à une même esthétique vidéographique. Par ailleurs, elles s'écrivent au rythme de l'actualité de la guerre contre le terrorisme et intègrent donc des références à la culture militariste qui envahit la société américaine après le 11 Septembre. Enfin, elles font montre de peu de nuance idéologique, servant de relais servile de la Maison-Blanche (laquelle participe directement à leur production) en insistant notamment sur la fiabilité des actions antiterroristes qu'elle met en place, même les plus discutables comme la torture. Ces séries-terrorisme resserrent les rangs autour du pouvoir exécutif et invitent au ralliement sans réserve du public car elles donnent l'image d'une guerre contre le terrorisme efficace menée par des agences de renseignement aux ressources technologiques et humaines sans limites. Pourtant, en dépit de ce discours rassurant, le succès n'est pas au rendez-vous et rares sont les séries-terrorisme qui parviendront à être renouvelées pour une deuxième saison.

L'une d'entre elles réussit malgré tout à rester à l'antenne pendant neuf ans, s'érigeant comme canon des séries-terrorisme de la première vague. Diffusée dès novembre 2001, quelques semaines à peine après les attentats, *24* s'affirme rapidement comme la fiction emblématique de la guerre contre le terrorisme telle qu'elle a été conduite par l'administration Bush. Elle constitue un phénomène télévisuel : entre 2001 et 2010, huit saisons de 24 épisodes et un téléfilm « hors-série » sont programmés par la chaîne Fox. *24* réussit à rassembler un large public, de plus en plus nombreux au fil des saisons, tout en s'attirant les bonnes grâces de la critique. Bien qu'elle traite de la guerre contre le terrorisme comme ses consœurs, *24* initie un format révolutionnaire, expliquant pour partie sa réussite : en tissant un récit hyperfeuilletonnant (à l'échelle des saisons) se déroulant en temps « réel » et en poussant

l'esthétique vidéographique à l'extrême, la série redéfinit la fiction sérielle et contribue à ringardiser ses consœurs qui tenteront de la singer sans succès. Mais surtout, alors que les séries-terrorisme offrent souvent un discours propagandiste au service de l'administration Bush, *24* exploite les lignes de tension idéologique, ce qui lui permet de ne s'aliéner aucun public, notamment sur la question polémique de la torture.

24 émerge ainsi comme la série de son temps quand bien même il faut attendre la deuxième saison pour qu'elle fasse référence à la menace du terrorisme islamiste. Parallèlement, elle est aussi obsédée par le temps du récit en faisant naître un sentiment d'urgence qui est amplifié par le risque terroriste et par d'autres artifices à l'efficacité imparable. Il est ainsi possible d'envisager *24* comme l'archétype de la « fiction-temps » : fiction en temps réel, elle est aussi fiction du temps réel.

1. *24* et la construction du canon des séries-terrorisme

1.1. Un phénomène télévisuel : succès public et critique

La popularité de *24* s'évalue d'abord au regard des neuf saisons qui la constituent et qui s'étalent sur près de quinze ans. Entre 2001 et 2010, dates de la série originelle, cent quatre-vingt-douze épisodes sont ainsi produits et diffusés. À l'été 2014, douze épisodes viennent s'ajouter après que le *network* Fox décide de ressusciter *24* le temps d'une mini-saison événement intitulée *24: Live Another Day*. Cette longévité fait figure d'exception dans un contexte télévisuel où la durée de vie des séries tend à se réduire. Car, si dans les années 1990 les productions sérielles dépassaient fréquemment la barre symbolique des cent épisodes, soit à peu près cinq saisons, dans les années 2000, cette norme est progressivement bousculée. Cela s'explique notamment par la politique créative des *networks* qui s'inspire de celle du câble en développant des « *concept shows*²⁴³ » d'emblée destinés à ne durer que quelques saisons. De plus, la prolifération des chaînes du câble et l'arrivée de nouveaux médias (l'Internet en tête) détournent une partie du public acquis à la télévision, rendant de plus en plus difficile l'émergence de larges succès tout public. Alors qu'au début des années 1980, la

²⁴³ Terminologie adoptée par Alain Carrazé pour qualifier les séries où le concept prime sur tous les autres aspects de la série, y compris l'histoire. Il situe d'ailleurs *24 heures chrono* comme catalyseur de cette tendance : « s'il existe depuis longtemps des séries 'à concept', c'est vraiment à partir de *24 heures chrono*, pour laquelle le concept est presque plus important que l'histoire elle-même, que le terme est devenu courant » (*Les séries télé, op. cit.*, 24).

télévision est encore une « petite communauté » (« *small community* ») pour reprendre les mots du producteur Norman Lear, dans la mesure où les trois grands *networks* existants (ABC, CBS et NBC) rassemblent près de 90% des téléspectateurs américains, la démultiplication des chaînes et des écrans dans les foyers entraîne la segmentation des publics et l'apparition de programmes, voire de chaînes, de niche ciblant exclusivement les jeunes, les afro-américains ou bien les hispaniques²⁴⁴. Enfin, les séries doivent également faire face à la concurrence exacerbée de la télé-réalité, format devenu largement hégémonique à partir de 2003 avec des programmes références comme *American Idol* (*Nouvelle Star* ; CBS, 2002-2016) ou *Survivor* (*Koh Lanta* ; CBS, 2000-) :

Entre 1990 et 1999, les Américains plébiscitent en masse les séries. Huit des dix programmes les plus regardés incluent sitcoms et dramatiques. Entre 2000 et 2009, la tendance se renverse totalement et les séries ne représentent plus que 20% des meilleures audiences, battues par *Survivor* et *American Idol*²⁴⁵.

Cette conjoncture défavorable pour le format sériel s'aggrave en 2007 avec la grève des scénaristes qui paralyse les principaux réseaux pendant trois mois et a d'importantes conséquences au long terme en accélérant une tendance déjà palpable, celle de l'abandon par une partie des Américains du médium télévisuel en général, et des *networks* en particulier²⁴⁶.

La longévité de *24* est également remarquable du point de vue de sa nature feuilletonnante car ce régime narratif, s'il parvient à fidéliser le public dans un premier temps par ses procédés tirés du feuilleton traditionnel, réussit rarement à pérenniser sa popularité au-delà de quelques saisons. David Buxton met en cause la complexité narrative grandissante, apanage des séries feuilletonnantes aux univers diégétiques rhizomatiques : « le feuilleton fidélise dans le très court terme et permet des arcs narratifs (...). Il a contre lui le fait qu'on peut difficilement 'prendre le train en marche' ; la forme se prête mal à la syndication dans la mesure où le déroulement des intrigues est déjà connu²⁴⁷. » Comment expliquer dans ce cas le succès de *24* ? La raison de l'adhésion progressive à la série, au sens où le public fut de plus

²⁴⁴ Steven M. Gillon et Cathy D. Matson, *The American Experiment: A History of the United States*, Boston : Wadsworth, 2013 (troisième édition), 914.

²⁴⁵ Alexis Pichard, 2011, *op. cit.*, 66.

²⁴⁶ Cory Barker, « Five Years After the Writers' Strike, Is Broadcast TV Dead? », *TV.com*, 5 novembre 2012. Disponible à : <http://www.tv.com/news/five-years-after-the-writers-strike-is-broadcast-tv-dead-29985/> (consulté le 14 avril 2016).

²⁴⁷ David Buxton, *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris : L'Harmattan, 2010, 57.

en plus nombreux au fil des saisons, repose sans doute sur le fait qu'elle n'est que partiellement feuilletonnante.

En effet, la brillante trouvaille narrative des créateurs de *24* est d'avoir conçu une série à deux niveaux : au niveau épisodique, la série est fondamentalement feuilletonnante car chaque épisode est essentiel pour comprendre la méta intrigue ; au niveau saisonnier, le feuilleton se distend quelque peu et incorpore des ellipses permettant une (relative) remise à zéro entre chaque nouvelle journée. Ce parti pris narratif permet ainsi aux néophytes de « prendre le train en marche » au commencement de chaque saison, bien que cela s'avère plus délicat au fil du temps du fait de l'accumulation et de l'interdépendance des intrigues. L'audimat de la série illustre d'ailleurs la réussite d'un tel procédé puisque, à la différence d'autres séries feuilletonnantes contemporaines comme *Lost* (ABC, 2004-2010) ou *Heroes* (NBC, 2006-2010) dont les premières saisons furent celles qui rencontrèrent le plus grand succès, *24* réalisa ses meilleurs scores en saison 5, en réunissant près de quatorze millions de téléspectateurs en moyenne.

Saison	Rang annuel (parmi les meilleures audiences réalisées à la télévision américaine)	Taux d'audience (en millions de téléspectateurs)
2001-02	73	8,6
2002-03	36	11,7
2003-04	45	10,4
2004-05	29	11,9
2005-06	24	13,8
2006-07	27	13
2008-09	28	12,6
2009-10	39	9,3
2014	Inconnu (diffusion estivale)	6,3

Tableau 1 : Taux d'audiences réalisés par la série *24* de 2001 à 2014.

Contrairement à la croyance populaire, *24* n'a pas rencontré un succès immédiat. La saison 1 diffusée entre novembre 2001 et mai 2002 ne parvient à s'emparer que de la 73^e place des meilleures audiences annuelles, loin derrière *Alias* et *The Agency*, ses rivales lancées simultanément (tableau 1). De plus, son renouvellement pour une saison 2 survient tardivement, à cinq jours de la diffusion de l'épisode final. La décision de la Fox a sans doute été motivée par l'effervescence critique autour du programme. Dès la diffusion du pilote, la

presse de l'époque est unanime. *The Hollywood Reporter* insiste sur le caractère addictif de ce premier épisode : « *24 grabs you by the collar and simply won't let you go. Few shows are ever this riveting*²⁴⁸. » En outre, le magazine relève la qualité de la distribution et la réalisation novatrice offrant un « chef d'œuvre tendu et excitant²⁴⁹ » (« *a taut, thrilling masterpiece* »). De son côté, l'hebdomadaire *Entertainment Weekly* revient sur l'apparente complexité de la série : « *The series may sound like a confusing jumble, but it's just the opposite: sleek, efficient, witty around the edges*²⁵⁰. » Cet accueil critique chaleureux se concrétise plus tard à travers les nombreuses nominations que la série reçut dès le début de l'année 2002, alors que la saison 1 n'a toujours pas franchi le cap symbolique du dixième épisode. Le 22 janvier, à l'occasion de la 59^e cérémonie des Golden Globes, Kiefer Sutherland est honoré d'une récompense pour le rôle de Jack Bauer, quand bien même il se trouve en compétition avec Martin Sheen (Josiah Bartlet dans *The West Wing*) et James Gandolfini (Tony Soprano dans *The Sopranos*), acteurs emblématiques de séries encensées par la critique et au public déjà fidélisé. En juillet 2002, *24* reçoit dix nominations aux Emmy Awards et remporte quatre trophées lors de la cérémonie en septembre : meilleure série dramatique, meilleure distribution, meilleure réalisation et meilleur scénario. Cette forte visibilité de la série acquise au gré des récompenses lui permet de fédérer un public plus large, d'autant que la saison 1 sort judicieusement en DVD quelques jours avant la cérémonie des Emmy Awards et un mois avant la diffusion du début de la saison 2 sur la Fox, offrant l'opportunité aux téléspectateurs néophytes de rattraper leur retard²⁵¹. Pour Joel Surnow, cette sortie accélérée de la série en DVD « [fut] une idée géniale. Car vu le format, les gens ne pouvaient prendre la série en route sans le DVD²⁵². » Portée par ces diverses stratégies de médiatisation et par le bouche à oreille, *24* gagne plus de trois millions de téléspectateurs en moyenne tout au long de la deuxième saison diffusée d'octobre 2002 à mai 2003.

Durant les cinq premières saisons, *24* jouit d'une hausse régulière de ses chiffres d'audience à l'exception de la saison 3 qui pousse d'ailleurs la Fox à repenser sensiblement la

²⁴⁸ Barry Garron, « '24': Review », *The Hollywood Reporter*, 5 novembre 2001. Disponible à : <http://www.hollywoodreporter.com/news/24-first-episode-thrs-2001-823913> (consulté le 3 décembre 2015)

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Ken Tucker, « 24 », *Entertainment Weekly*, 9 novembre 2001. Disponible à : <http://www.ew.com/article/2001/11/09/24> (consulté le 3 décembre 2015).

²⁵¹ Le *Los Angeles Times* avance que la sortie précipitée de la saison 1 en DVD participa d'une tentative de 20th Century Fox de réaliser des profits supplémentaires autour d'une série qui n'avait pas encore rencontré le plein succès lors de sa première diffusion. L'audace du studio fut en tous les cas récompensée par des ventes record. Voir « Binge TV », *Los Angeles Times*, 6 septembre 2006. Disponible à : http://articles.chicagotribune.com/2006-09-06/news/0609060417_1_tv-dvd-first-season-season-of-ricky-gervais (consulté le 27 juin 2017)

²⁵² Interview de Joel Surnow, *Arthélius*, numéro 1, décembre 2013.

série et à resserrer sa diffusion pour s'assurer de la fidélité du public. Ces aménagements ont pour corollaire de dynamiser les audiences qui progressent de manière exponentielle tout au long de la 4^e et de la 5^e saison. Le point d'orgue sera atteint lors du premier épisode de la saison 5 qui sacrifie trois personnages centraux de la mythologie de la série : Michelle Dessler (Reiko Aylesworth), Tony Almeida (Carlos Bernard) et David Palmer (Dennis Haysbert). Ils sont alors dix-sept millions d'Américains à assister à cette succession d'assassinats. Diffusée le lundi entre 20h et 21h, *24* domine alors toute la concurrence, à l'exception de la sitcom *Two and a Half Men* (*Mon oncle Charlie* ; CBS, 2003-2015), et devient la série la plus en vogue, ovationnée par la critique. Elle est notamment nommée à douze reprises aux Emmy Awards de l'année 2006 et remporte cinq prix, dont celui tant convoité de la meilleure série dramatique.

Bien que les scores se maintiennent à un haut niveau, la saison 6 voit un fléchissement dans le succès de la série qui, par ailleurs, fait progressivement l'objet d'attaques concernant sa représentation et sa (prétendue) justification de la torture. Dans son numéro du 2 mars 2007, *Entertainment Weekly* affirme en couverture que *24* était « la série à succès la plus controversée du moment » (« *TV's most controversial hit show* »). L'hebdomadaire révèle par la suite que des groupes de défense des droits de l'homme et des représentants de l'armée américaine se sont entretenus avec les producteurs de la série dans le but de les sensibiliser aux conséquences dans la réalité d'une surreprésentation de la torture à l'écran : « *Former U.S. Army interrogator Tony Lagounis (...) told the producers that field soldiers often ignore the Geneva Conventions by routinely employing torture techniques learned from TV (...) (in other words, war imitating art imitating war)*²⁵³. » Il faut rappeler que la saison 6 est diffusée en 2007, trois ans après la médiatisation du scandale autour des prisonniers torturés à Abou Ghraib par l'armée américaine, scandale qui a contribué au renversement de l'opinion vis-à-vis d'une pratique américaine déjà polémique mais méconnue du grand public²⁵⁴. Entre le premier et le dernier épisode, *24* perd plus de cinq millions de fidèles, poussant les producteurs à s'interroger sur son avenir. De manière éloquente, elle n'est nommée « que » dans six catégories aux Emmy Awards 2007, dont quatre catégories techniques, et doit se contenter d'un seul prix, celui du meilleur montage. S'il demeure difficile d'établir un lien entre la controverse entourant la série et la baisse de son audimat (nombre de critiques et de

²⁵³ Lynette Rice, « Getting Drilled: '24' takes heat for its gratuitous torture scenes », *Entertainment Weekly*, n°923, 2 mars 2007, 29.

²⁵⁴ Wendy Kozol, Rebecca Decola, « Remapping the Visual War on Terrorism », in Andrew Martin et Patrice Petro (dir.), *ReThinking Global Security: Media, Pop Culture and the 'War on Terror'*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2006, 179.

fidèles du *show* ont mis en cause le caractère poussif et maladroit de certains choix scénaristiques durant la saison 6), il est néanmoins reconnu que cette tourmente médiatique a hanté la poursuite de la série²⁵⁵.

Après une pause forcée d'un an du fait de la grève des scénaristes de 2007, *24* réapparaît sur les écrans de la Fox dans une version sensiblement remaniée. Parmi les nouveautés proposées, seul le charisme de la nouvelle présidente Allison Taylor (Cherry Jones) surprend la critique. Les audiences, elles, affichent encore une belle tenue, avoisinant les douze millions et demi de téléspectateurs. Pour sa huitième et dernière saison, *24* est unanimement qualifiée d'usée. En témoigne le constat sentencieux du *Pittsburg Post-Gazette* : « *Its time has come and gone*²⁵⁶. » Le concept de *24*, si novateur dix ans plus tôt, est désormais perçu comme une mécanique lourde et prévisible, d'autant que l'intrigue annuelle ne propose pas de réelle réinvention, ni de moments de suspense à la hauteur des saisons précédentes. La lassitude du public se ressent dans les audiences réalisées au fil des ultimes vingt-quatre heures, celles-ci ne fédérant qu'un peu plus de neuf millions d'amateurs, soit une hémorragie de plus de trois millions de spectateurs en un an. Face à ce revers et aux coûts prohibitifs des droits de diffusion de la série – cinq millions de dollars par épisode versés aux studios 20th Century Fox Television selon le *Hollywood Reporter*²⁵⁷ – le diffuseur Fox décide d'annuler *24* au terme de sa huitième saison.

1.2. *24* et les séries-terrorisme : unicité d'une œuvre paradigmatique

Au regard du canon des séries-terrorisme, *24* apparaît comme une œuvre exemplaire : elle est la plus longue de ces fictions et cette longévité lui a permis d'être la seule de son canon à se dérouler sur deux présidences. De 2001 à 2009, elle a ainsi été diffusée durant la présidence de George W. Bush, et de 2009 à 2010, puis à son retour en 2014, elle a connu un autre président, le démocrate Barack Obama. Cette longévité la distingue très nettement des autres séries-terrorisme dont la durée de vie n'excède que rarement les deux saisons. Un survol de ces productions entre 2001 et 2010, dates de diffusion du *24* originel, est en cela

²⁵⁵ Voir le documentaire *24/7 : The Untold Truth* disponible sur le coffret DVD de la saison 7.

²⁵⁶ Rob Owen, « Jack Bauer still having one long and very bad day on '24' », *Pittsburg Post-Gazette*, 17 janvier 2010. Disponible à : <http://www.post-gazette.com/tv-radio/2010/01/17/Jack-Bauer-still-having-one-long-and-very-bad-day-on-24/stories/201001170235> (consulté le 19 janvier 2016)

²⁵⁷ James Hibberd, « Fox cancels '24' », *The Hollywood Reporter*, 26 mars 2010. Disponible à : <http://www.hollywoodreporter.com/news/fox-cancels-24-22059> (consulté le 12 avril 2016)

révélateur. La série *The Agency*, qui débute en même temps que *24* et qui obtient de meilleurs taux d'audience en première saison (10,2 millions de téléspectateurs contre 8,6²⁵⁸), fléchit lors de sa deuxième et dernière année pour atteindre une moyenne annuelle de 8,4 millions de téléspectateurs tandis que *24* gagne plus de trois millions de fidèles sur la même période (11,7 millions de téléspectateurs)²⁵⁹. En 2003, ABC lance *Threat Matrix*, fiction suivant les missions d'une unité d'élite du département de la Sécurité intérieure menée par l'imperturbable John Kilmer (James Denton) en charge de prévenir toute menace terroriste contre les États-Unis. La série ne fidélise que 7,18 millions de téléspectateurs, ce qui conduit ABC à ne diffuser que quatorze épisodes sur les seize commandés.

Dans le sillon de *Threat Matrix*, la plupart des séries-terrorisme des années 2000 déçoivent les espoirs des *networks* diffuseurs. *E-Ring*, pourtant produite par Jerry Bruckheimer et portée par Dennis Hopper ne connaît qu'une saison de vingt-deux épisodes, huit d'entre eux n'ayant pas été diffusés par NBC faute d'audience. Même sort pour *Over There* (FX, 2005), première fiction sur la guerre en Irak signée Steven Bochco, qui n'a droit qu'à une seule saison de treize épisodes. Plus tard, les séries conspirationnistes *Rubicon* (AMC, 2010) et *The Event* (NBC, 2010-2011) seront également annulées à l'issue de leur première saison. Au fil de la décennie, la multitude des échecs des séries-terrorisme met en évidence le caractère impopulaire de la guerre contre la terreur à l'écran. Comme pour le cinéma où elle est la source de nombreuses déconvenues, celle-ci constitue « un poison pour l'audimat²⁶⁰ » et ce en dépit des qualités de certains programmes. Dans ce contexte, quels facteurs permettent d'expliquer la récurrence des séries-terrorisme sur le petit écran américain tout au long des années 2000 ?

À l'évidence, les *networks* cherchent à tirer profit de la guerre contre la terreur, ayant à cœur de reproduire le succès de *24* : le nombre de séries-terrorisme imitant de près ou de loin les journées infernales de Jack Bauer est en cela éloquent. Par exemple, lors de son arrivée sur les écrans de NBC, *The Event* est unanimement présentée comme génétiquement dérivée de *24*²⁶¹. Pour le magazine *Entertainment Weekly*, la fiction se révèle « une série de complot dans

²⁵⁸ http://fbibler.chez.com/tvstats/recent_data/2001-02.html (consulté le 28 mars 2016)

²⁵⁹ <http://www.sitcomsonline.com/boards/showthread.php?t=69861> (consulté le 28 mars 2016)

²⁶⁰ Nous détournons ici l'expression « *box office poison* » utilisée par Stephen Prince pour désigner la manière dont l'industrie du cinéma hollywoodien considéra le 11 Septembre et ses suites, raison pour laquelle aucun film abordant ces sujets ne furent produits avant 2006 (S. Prince, *op. cit.* 80). L'échec des productions abordant la guerre contre la terreur – dont la sortie se concentra sur l'année 2007 – poussa les studios à se désinvestir progressivement de ces thématiques.

²⁶¹ Les critiques remarquent aussi la reprise du régime narratif (l'alternance entre récit présent et flash-back, durant les premiers épisodes) et de certains motifs forts (le crash de l'avion, le mystère autour des

la veine de *24*²⁶² » (« *a conspiracy thriller in the vein of 24* ») tandis que pour le *Washington Post*, elle incarne une tentative de la part de NBC de s'approprier le public de *24*, qui s'est conclue quelques mois plus tôt, en en singeant les caractéristiques narratives et visuelles²⁶³. La proximité formelle et narrative entre les deux séries fut d'autant plus soulignée que *The Event* était pilotée par Evan Katz, scénariste et producteur exécutif de *24*.

Par ailleurs, la multiplication des séries-terrorisme est aussi une conséquence de la réunion organisée en novembre 2001 par Karl Rove. Comme nous l'avons signalé plus haut, la Maison-Blanche réunit toutes les figures influentes du cinéma hollywoodien et de la télévision américaine (en particulier les producteurs mais aussi les directeurs de studios et de *networks*) quelques semaines après le 11 Septembre dans le but de s'assurer du soutien de ces dernières et de les sensibiliser à l'image qu'elle souhaite alors donner de la guerre contre la terreur à l'échelle nationale et internationale : « *The American entertainment industry has a unique capacity to reach audiences worldwide with important messages*²⁶⁴ », reconnaît alors Jack Valenti, directeur de la Motion Pictures Association of America, ayant activement œuvré à l'organisation de cette réunion²⁶⁵. Karl Rove met l'accent sur sept points en particulier, parmi lesquels la nécessité d'insister sur le fait que la guerre menée par les États-Unis vise les terroristes, non l'Islam, et sur le devoir patriotique pour tout Américain de soutenir les troupes parties au combat²⁶⁶. Les producteurs et patrons de chaînes ont ainsi à cœur de s'impliquer dans l'effort de guerre : « *Tell us what to do. We don't fly jet planes, but there are skills that*

« autres » incarnés par les extra-terrestres) de la série *LOST*, arrêtée au même moment que *24*. NBC a ainsi tenté d'attirer les publics en deuil des deux séries. Cependant, au fil des épisodes, *The Event* finit par ressembler de plus en plus à *24* par sa mise en scène des intrigues présidentielles et la mutation des extra-terrestres en terroristes prêts à anéantir l'humanité.

²⁶² Lynette Rice, « 'The Event': Should NBC market it as TV's next big mythology? », *Entertainment Weekly*, 24 juillet 2010. Disponible à : <http://www.ew.com/article/2010/07/24/the-event-should-nbc-market-it-as-tvs-next-big-mythology> (consulté le 8 avril 2016)

²⁶³ Hank Stuever, « 'The Event' is a head-scratcher, by design », *The Washington Post*, 20 septembre 2010. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/09/19/AR2010091904324.html> (consulté le 8 avril 2016)

²⁶⁴ « White House Meets with Hollywood Leaders to Explore Ways to Win War against Terrorism », *PR Newswire*, 11 novembre 2001. Disponible à : <http://www.prnewswire.com/news-releases/white-house-meets-with-hollywood-leaders-to-explore-ways-to-win-war-against-terrorism-74176607.html> (consulté le 30 mars 2016)

²⁶⁵ John King, « The White House sees Hollywood role in the war on terrorism », *CNN*, 8 novembre 2001. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/US/11/08/rec.bush.hollywood/index.html> (consulté le 30 mars 2016)

²⁶⁶ Sara Brady, *Performance, Politics, and the War on Terror: "Whatever it Takes"*, Londres: Palgrave Macmillan, 2012, 111-112.

can be put to use here », aurait déclaré Leslie Moonves, président de CBS entre 1995 et 2003, au cours d'une première rencontre avec la Maison-Blanche en octobre 2001²⁶⁷.

Cette mobilisation d'Hollywood, et en particulier des *networks*, lesquels vont valider et diffuser un nombre important de séries-terrorisme en quelques années – sans compter les innombrables autres récits dramatiques qui évoquent également la guerre contre le terrorisme lors d'épisodes spéciaux, souvent des *stand-alone episodes*, à l'instar de *Grey's Anatomy* (ABC, 2004-), *ER (Urgences; CBS, 1994-2009)*, ou encore *Without a Trace (FBI : Portés disparus; CBS, 2002-2009)*²⁶⁸ –, s'accompagne souvent d'une collaboration entre la production et la Maison-Blanche et/ou les agences de renseignement. Leslie Moonves, que nous évoquons plus haut, entreprend ce travail en amont du 11 Septembre et le prolongera naturellement durant la guerre contre la terreur. Lancée à l'automne 2001 mais produite bien avant, *The Agency* est écrite avec l'aide de la CIA à une époque où le bien-fondé de son existence est remis en cause :

In an attempt to garner popular support for its existence and budget in the post-Soviet and pre-9/11 era, the CIA actively solicited and nourished intelligence-related TV and film projects (...); programs produced with the support of the new collaborators serve as effective propaganda and desirable publicity for the CIA and, more recently, the war on Terror²⁶⁹.

Dans l'après-11 Septembre, *The Agency* sert en quelque sorte à redorer le blason de la CIA, accusée de ne pas avoir su anticiper la menace²⁷⁰. Les producteurs de *Threat Matrix* engagent, quant à eux, William P. Crowell, ancien directeur de la NSA de 1994 à 1997, en tant que consultant technique (*technical advisor*)²⁷¹ tandis que ceux d'*E-Ring* développent leurs scénarii en étroite collaboration avec Joe Fikes, agent de liaison du département de la Défense (*project officer, Department of Defense*). Il faut noter que ces consultants sont

²⁶⁷ Marilyn B. Young, « In the Combat Zone », *Radical History Review*, 85, Durham : Duke University Press, 2003, 256.

²⁶⁸ Dans un article paru en 2007, Alessandra Stanley affirme que cette propagation de la guerre contre la terreur à l'ensemble des séries et sitcoms américaines devient patente après l'invasion de l'Irak et la révélation des scandales d'Abou Ghraib : « *Since the invasion, and most particularly in the aftermath of the Abu Ghraib scandal, the war on terror has surfaced as a subplot or subliminal theme, not just on "24" or ripped-from-the-headline crime series like "Law & Order," but even on reality shows and sitcoms* » (in A. Stanley, « Beyond the News, Reminders of the War », *New York Times*, 21 mars 2007. Disponible à : http://www.nytimes.com/learning/teachers/featured_articles/20070321wednesday.html (consulté le 30 mars 2016)

²⁶⁹ James Castonguay, *op. cit.*, 153.

²⁷⁰ David Holloway, *op. cit.*, 6.

²⁷¹ <http://www.benchmarkes.com/board-member/william-crowell/> (consulté le 31 mars 2016)

rarement associés à un seul projet : en plus d'*E-Ring* et *24*, Joe Fikes travaille, entre autres, sur *JAG* (NBC, 1995-1996 ; CBS, 1996-2005) et *NCIS*. Ces dernières ne sont pas des séries-terrorisme à proprement parler, mais des séries militaires qui gravitent dans le milieu de la marine américaine, favorisant ainsi l'implication des instances officielles dans le développement de ces programmes²⁷².

De manière générale, les agences de renseignement et les forces militaires américaines sont présentées sous leur meilleur jour dans le but de réaffirmer l'image d'une nation puissante et en action malgré l'humiliation qu'elle a subie sous les yeux du monde entier. Agissant de concert avec les instances officielles, les créateurs et producteurs des séries-terrorisme de l'après-11 Septembre tissent un réseau de fictions de propagande qui matérialisent l'Amérique telle que le président Bush la définit alors : une nation en proie à une menace terroriste omniprésente que seul un arsenal conséquent de mesures sécuritaires peut contrer. Comme le souligne Stephen Prince : « *the overall lesson was that everyone should feel that their lives are directly threatened, that there would be no end to this threat, ever, and that government can be trusted to do the right thing and in a timely fashion*²⁷³. » Pourtant, comme le note Stacy Takacs, ce sont les séries-terrorisme les plus ostensiblement propagandistes qui seront les premières victimes de la curée des *networks* : « *the programs that were most openly supportive of administration policy performed the worst*²⁷⁴. » Takacs tente d'expliquer la fin prématurée de ces programmes en mettant en cause, sans pour autant l'exprimer clairement, leur absence de complexité tant au niveau narratif qu'idéologique.

Entre 2001 et 2005, la proximité de la plupart des séries-terrorisme avec le pouvoir exécutif, l'armée et les agences de renseignement conduit à une certaine homogénéité de ces programmes, en termes idéologique, narratif et formel, si bien qu'ils en deviennent presque interchangeables. La mécanique de séries comme *Threat Matrix* est toujours la même : nous suivons une division spéciale, d'élite, formée par le gouvernement pour répondre au terrorisme, que ce soit sur le sol américain ou partout ailleurs dans le monde. Les équipes sont d'une redoutable efficacité et sont dirigées par un héros viril, pragmatique et infaillible, incarnant la figure du valeureux colon (*frontiersman*) épousée par George W. Bush lui-même dans sa rhétorique post-11 Septembre²⁷⁵. Les femmes sont ainsi reléguées au statut de

²⁷² À propos de la relation complexe entre *JAG* et la marine américaine, voir Hal Erickson, *Encyclopedia of Television Law Shows: Factual and Fictional Series About Judges, Lawyers and the Courtroom, 1948-2008*, Jefferson : McFarland & Company, 2009, 127-131.

²⁷³ Stephen Prince, *op. cit.*, 279.

²⁷⁴ Stacy Takacs, *op. cit.*, 64.

²⁷⁵ Susan Faludi, *op. cit.*, 5.

partenaires, de subalternes, de victimes quand elles ne sont pas des terroristes, et elles sont toujours présentées comme des êtres trop émotionnels et instables. Dans *Threat Matrix*, ces représentations de genre sont particulièrement caricaturales. John Kilmer (James Denton) est un cowboy impassible pour qui l'action précède souvent la réflexion et qui suit aveuglément les ordres. À l'opposé, sa partenaire et ex-épouse Frankie (Kelly Rutherford), parce qu'elle est « profiler » et parce qu'elle est une femme, reste dans l'émotion et l'empathie. À plusieurs reprises, elle tente de cerner les terroristes, de les appréhender en tant qu'êtres humains, ce à quoi John se refuse. Cette essence qui serait intrinsèquement féminine caractérise aussi les terroristes femmes. Nabila Hassan (Marina Sirtis), ancienne scientifique au service de Saddam Hussein, organise une attaque biochimique sur le sol américain non pas pour des motifs politiques mais par vengeance personnelle : elle cherche à décimer la division des marines qui a accidentellement tué ses parents lors d'un raid en Irak (1.3).

Par ailleurs, ces séries-terrorisme se ressemblent formellement. Elles utilisent à l'envi tous les procédés vidéographiques développés durant les années 1980 et 1990, période que John Caldwell a nommé « télévisualité » (« *televisuality* »)²⁷⁶. Pour résumer, au fil de ces deux décennies, la télévision américaine va passer d'un état « d'anonymat » à un état de revendication stylistique et identitaire par le déploiement d'une « esthétique de l'excès²⁷⁷ » (« *excessive style* »). Cette dernière repose sur des « manipulations électroniques²⁷⁸ » (« *electronic manipulation* ») et comprend des jeux d'écrans multiples, des habillages sophistiqués, le mélange de formats vidéo, l'apparition de texte et de graphiques ou encore le développement du montage de « style MTV²⁷⁹ ». Très justement, Caldwell remarque que cette esthétique vidéographique est d'abord l'apanage des programmes d'information, de sport et de divertissement (par exemple, la télé-réalité) avant de s'insinuer progressivement dans l'univers sériel²⁸⁰. De la science-fictionnelle *Max Headroom* (ABC, 1987-1988) à *The X-Files* (*X-Files : Aux frontières du réel* ; Fox, 1993-2002 ; 2016), le nombre de séries dramatiques recourant à une esthétique vidéographique augmente de manière patente à partir de 1986²⁸¹. Grâce au développement et à la généralisation d'un style idiosyncratique, le médium

²⁷⁶ Voir John Thornton Caldwell, *op. cit.*

²⁷⁷ *Ibid.*, 12.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Le « style MTV » (« *MTV style* ») sert à qualifier un type de montage serré, souvent non-linéaire, qui favorise les plans très courts dans le but de donner du rythme et une intensité spécifique à une séquence.

²⁸⁰ John Thornton Caldwell, *op. cit.*, 13-14.

²⁸¹ Voir la chronologie proposée par Caldwell qui classe les programmes télévisés selon leur degré de cinématographisme et de vidéographisme entre 1981 et 1993 (in John T. Caldwell, *ibid.*, 14-15).

télévisuel affirme son indépendance esthétique vis-à-vis du cinéma, dont il a longtemps été considéré comme le parent pauvre.

Cette esthétique intrinsèquement télévisuelle demeure synonyme de médiocrité aux yeux de nombre de critiques et les programmes qui en usent sont généralement considérés avec un certain mépris du fait, justement, de leur appartenance revendiquée à ce « vaste désert²⁸² » (« *vast wasteland* ») qu'est encore, pour beaucoup, la télévision. Dans son ouvrage *L'empire de l'éphémère*, paru en 1987, le sociologue français Gilles Lipovetsky accuse ainsi la télévision américaine de s'être abandonnée à une « culture du mouvement²⁸³ » dévoyée en diffusant des programmes spectaculaires mais superficiels dans le but de dissuader le public de zapper et de s'assurer des rentrées publicitaires : « surtout pas de lenteur, de temps mort, il doit toujours se passer quelque chose sur l'écran électronique, *maximum d'effets visuels*, harcèlement de l'œil et de l'oreille, beaucoup d'événements, peu d'intériorité²⁸⁴. » (nous soulignons)

Le style vidéographique imprègne les séries-terrorisme des années 2000 et satisfait avant tout l'impératif de la vitesse, et nous rapproche du constat de Lipovetsky dans la mesure où il souscrit à une « culture du mouvement ». Écrans multiples, plongée au cœur des réseaux internet, mélange des formats vidéo, les séries-terrorisme reproduisent les artifices récurrents popularisés par les chaînes d'information en continu et MTV pour dynamiser le récit. Cette entreprise se double d'une portée idéologique car ce « fétichisme technologique²⁸⁵ » (« *techno-fetishism* ») re-masculinise l'Amérique de l'après-11 Septembre en faisant écho au *techno-thriller*, genre où masculinité et hyper-technologie sont traditionnellement associées²⁸⁶. De plus, la débauche d'effets vidéographiques démontre l'efficacité de l'action des agences de renseignement américaines, à la pointe des technologies de communication. En quelques secondes, toutes les informations vitales circulent et se diffusent d'un satellite à un ordinateur, d'un réseau à Shanghai à un autre à Washington : la guerre contre le terrorisme est présentée comme une guerre éminemment technologique, donnant ainsi l'avantage aux États-Unis.

²⁸² Expression utilisée en 1961 par le directeur de la FCC Newton N. Minow au cours d'un discours adressé au National Association of Broadcasters, groupe de pression défendant les intérêts des chaînes télévisées. Selon Minow, la qualité des programmes proposés par les chaînes commerciales abrutissait les téléspectateurs américains. Discours disponible à : <http://www.americanrhetoric.com/speeches/newtonminow.htm> (consulté le 22 janvier 2016)

²⁸³ Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris : Folio, 1991 (pour l'édition de poche), 250.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Tara McPherson, « Techno Soap. 24, Masculinity and Hybrid Form », in S. Peacock (dir.), *Reading 24, TV Against the Clock*, New York : I.B. Tauris, 2007, 176.

²⁸⁶ *Ibid.*

Les séries-terrorisme sont d'emblée orientées vers l'action et l'urgence que l'implication de grandes figures des blockbusters américains (le producteur Jerry Bruckheimer, le compositeur Hans Zimmer, etc.) vient appuyer. Les intrigues sont le plus souvent indépendantes : chaque épisode présente une menace terroriste à contrecarrer, tendant ainsi à banaliser celle-ci et à justifier, dans la réalité, l'institutionnalisation de l'état d'urgence souhaitée par George W. Bush.

Logiquement, la proximité idéologique avec la doctrine Bush est aussi un trait des séries-terrorisme des années 2000 et nous ne manquerons pas d'y revenir. En guise de remarques liminaires, le message politique jusqu'en 2005-6 ne varie que très rarement et les éventuelles remises en question des décisions de l'administration Bush dans le cadre de la guerre contre la terreur donnent rarement lieu à une profonde contestation. Au contraire, les séries-terrorisme qui critiquent le Patriot Act, les détentions abusives à Guantanamo ou encore le recours à la torture ne le font que pour réaffirmer au bout du compte la nécessité de ces mesures. *Threat Matrix* est en cela un bel exemple puisqu'elle balaie toute opposition à la torture dans l'épisode 1.7 où Frankie est jugée pour homicide involontaire sur un détenu de Guantanamo. Les dernières minutes nous montrent que les techniques d'interrogatoire illégales et immorales sont indispensables dans la guerre contre le terrorisme, qu'elles sauvent des vies et qu'elles permettent d'éviter les conflits au Moyen-Orient. Frankie finit par être graciée par un jury populaire unanime, laissant entendre que *tous* les Américains acceptent la torture et reconnaissent la responsabilité morale de leur choix.

Une interrogation perdue cependant : comment expliquer la longévité de *24* dans un contexte où les autres séries-terrorisme ne durent, en moyenne, qu'une seule saison ? Au moins trois raisons se dessinent.

De prime abord, le format innovant de la série aussi bien esthétique que narratif a participé de sa notoriété et entretenu la fidélité du public au fil des saisons. À la différence de certaines séries-terrorisme, *24* n'est pas interchangeable : elle ne ressemble à aucune autre. D'un point de vue narratif, elle est la seule à pousser à l'extrême la logique feuilletonnante à l'échelle épisodique : du fait du temps « réel », les vingt-quatre heures constituant chaque saison s'enchaînent dans la plus grande continuité narrative, ce que met en valeur une profusion de *cliffhangers* qui visent à attiser la dépendance des spectateurs au programme. Ce faisant, elle diffère de la grande majorité des séries-terrorisme, lesquelles suivent un schéma

formulaire à épisodes bouclés, donc individuels²⁸⁷ (*formula shows*). Seule *The Event* offre un récit feuilletonnant à la mesure de *24* qui se trouve renforcé, dans ses premiers épisodes, par l'apport d'une double temporalité. Comme dans *Lost*, la série entrecoupe sa progression de flashbacks qui constituent une trame narrative fonctionnant sur deux niveaux : ils forment un tout autonome dans chaque épisode et s'imbriquent également dans la compréhension de la méta-intrigue, exigeant des spectateurs qu'ils relient les fils narratifs.

Deuxièmement, si *24* épouse l'esthétique vidéographique à l'instar des autres séries du même genre, avec souvent des implications idéologiques semblables, elle lui confère un rôle qui dépasse celui du seul artifice formel. En fait, la série renverse la logique à l'œuvre des séries-terrorisme traditionnelles pour qui la forme est un accessoire visant à dramatiser l'histoire. Comme le résume Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « en termes de matière (ce que la série dit) et de forme (comment elle le dit), cela signifie que la forme, dans *24*, est nécessaire et la matière, contingente. *24* est une série formelle²⁸⁸. » Autrement dit, l'histoire est au service de la forme et non l'inverse. Jeangène Vilmer note habilement que le titre de la série affirme cette singularité vis-à-vis du reste du genre : tandis que *Sleeper Cell* (Showtime, 2005-2006), *Threat Matrix* et *The Agency* font explicitement référence à la sécurité intérieure, noyau narratif de ces fictions, *24*, elle, ne renvoie qu'à sa forme. Celle-ci serait avant tout une série se déroulant en vingt-quatre heures, en vingt-quatre épisodes, et, en deuxième lieu seulement, une série-terrorisme. Ainsi, c'est le terrorisme, la matière dont parle Jeangène Vilmer, qui amplifie l'impact de la forme et non l'inverse. Afin d'entériner cette primauté de la forme, il faut rappeler ici, et nous l'évoquons plus bas, que c'est le concept temporel qui fut imaginé en premier et que l'intrigue devait à l'origine tourner autour des préparatifs d'un mariage.

Ce régime narratif efficace ne constitue pas seulement la forme de *24* puisqu'il en est le cœur même²⁸⁹. Steven Peacock soutient que : « *rather than appearing piecemeal as 'subservient' flourishes – to boost the drive of the narrative – the techniques form crucial, expressive elements*²⁹⁰. » Commentant notamment la valeur du *split screen*, il précise que le procédé fait davantage que de vivifier le récit, il *est* le récit. Son utilisation dans la série a un rôle narratif capital : il oriente le regard des spectateurs, guide les attentes, établit des liens de

²⁸⁷ Jean-Pierre Esquenazi parle aussi de séries nodales. Voir J.-P. Esquenazi, *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris : Armand Colin, 2010, 105-111.

²⁸⁸ Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *24 heures chrono. Le choix du mal*, Paris : PUF, 2012, 13.

²⁸⁹ *Ibid.*, 26.

²⁹⁰ Steven Peacock, « 24: Status and Style », in S. Peacock, *Reading 24, TV Against the Clock*, New York : I.B. Tauris, 2007, 25-26.

causalité entre les intrigues et des relations affectives entre les personnages²⁹¹. Ce faisant, il note que *24* explore et revendique sans contrition son statut d'œuvre télévisuelle tout en œuvrant à la légitimation qualitative de l'esthétique héritée de la « télévisualité ». Cette gageure rompt avec les précédents dénigrements schizophréniques de la télévision vis-à-vis d'elle-même que le fameux slogan de HBO « *It's not TV. It's HBO* » vint cristalliser dans les années 1990.

Signe de la réussite de *24*, la série a intégré un autre canon, celui de la « télévision de qualité » (*Quality TV*), notion développée par Jane Feuer puis reprise par Robert J. Thompson servant originellement à désigner un ensemble réduit de séries dans les années 1980 qui se détachaient des autres par leurs audaces narratives et formelles (principalement celles conçues par la société de production MTM)²⁹². Depuis, la « télévision de qualité » est presque devenue un genre à part entière caractérisé par sa tendance à la mise en abyme, une forte conscience humaniste, une esthétique cinématographique, une richesse narrative donnant de la complexité au propos, une structure hybride alliant épisodicité et sérialité²⁹³. Fondamentalement, « la télévision de qualité » cherche à se distancer du médium télévisuel pour se rapprocher le plus possible du « cinéma d'art et d'essai et du théâtre moderniste²⁹⁴ » (« *art cinema and modernist theatre* »). Du fait de ces caractéristiques, la présence de *24* dans ce canon élitaire est tout à fait paradoxale et démontre une nouvelle fois le caractère unique de la fiction à l'échelle des autres séries-terrorisme. Tandis que *The Agency*, *The Grid* (*État d'alerte* ; TNT, 2004) ou *E-Ring* recourent aux effets vidéographiques par goût du spectacle visuel, ceux-ci font partie intégrante de la narration de *24* : de superflu, ils deviennent essence du récit et témoignent d'une réelle ambition artistique.

En dernier lieu, la « culture du mouvement » à laquelle souscrivent la plupart des séries-terrorisme prévient tout approfondissement des personnages. Pour reprendre les remarques de Lipovetsky à propos de séries comme *Dallas* (CBS, 1978-1991), « l'identification aux personnages ne fonctionne pas²⁹⁵ » car le récit hyperactif sacrifie constamment le développement de leur psychologie pour ne pas ralentir le rythme. Quoique narrée à un rythme enlevé, *24*, elle, accorde une réelle importance aux personnages, empruntant pour ce

²⁹¹ *Ibid*, 26-28.

²⁹² Jane Feuer *et al.* (dir.), *MTM 'Quality TV'*, Londres : BFI, 1984 ; Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age*, New York : Continuum, 1996.

²⁹³ Daniel Chamberlain et Scott Ruston, « *24* and Twenty-First century Quality Television », in S. Peacock (dir.), *op. cit.*, 15.

²⁹⁴ Jane Feuer, « HBO and the Concept of Quality TV », in J. McCabe et K. Akass (dir.), *Quality TV*, Londres : I.B. Tauris, 2007, 148.

²⁹⁵ Gilles Lipovetsky, *ibid*, 250.

faire les codes du *soap opera* traditionnel. La filiation de la série à ce genre est particulièrement évidente dans le recyclage de certains motifs narratifs éculés comme l'amnésie de Teri en saison 1, l'adultère commis par Julia Miliken (Gina Torres) en saison 3 qui va entraîner des conséquences dramatiques pour la présidence de David Palmer, l'intrigue autour de la folie présumée de Martha Logan (Jean Smart), épouse du président Charles Logan (Gregory Itzin) durant la saison 5, ou encore la tentative de fratricide perpétrée par Fhrad Hassan (Akbar Kurtha) à l'encontre du président du Kamistan Omar Hassan (Anil Kapoor) en saison 8.

Cette abondance de ce que Jean-Pierre Esquenazi appelle « turbulences du cadre familial²⁹⁶ » et qui constituent l'essence du récit *soap opératique*, montre que *24* ne sacrifie pas les rapports humains et la profondeur de ses personnages sur l'autel de l'action. Dans les autres séries-terrorisme précitées, qui sont majoritairement à épisodes bouclés, les protagonistes sont accessoires et le récit donne la primauté à la menace terroriste. Le premier épisode de *Threat Matrix* nous informe que John et Frankie, couple divorcé, sont amenés à travailler ensemble. Quelques tensions naissent entre les deux anciens amants mais disparaissent dès l'épisode suivant²⁹⁷. Les relations entre les personnages se limitent donc à la sphère publique du travail : seules leurs interactions professionnelles nous sont offertes, laissant supposer que les agents sont entièrement dévoués – de jour comme de nuit – à la cause de l'antiterrorisme.

L'absence de développement de la psychologie des personnages donne ainsi à voir des séries sans relief fonctionnant uniquement sur l'intérêt de la menace à appréhender. Cela prive les spectateurs de toute identification et de tout attachement, pourtant facteurs clefs dans la fidélisation du public. *24*, quant à elle, imbrique le politique et le personnel, le public et le privé. Son hybridité générique ne crée donc pas de dichotomie entre l'intrigue terroriste et l'intrigue *soap opératique* : elles sont présentées comme interdépendantes, construisant ensemble un récit où tout est lié. La saison 6 est en cela un exemple probant dans la mesure où celle-ci implique directement le frère et le père de Jack, tous deux responsables de la mort de David Palmer. Ce parti pris narratif contribue donc à densifier le propos de la série, à donner corps et âme à des personnages que l'on voit évoluer au fil des épisodes, des saisons, et, ce faisant, à fidéliser le public. Pour se convaincre de l'importance du traitement des personnages, on remarquera que la seule autre série-terrorisme à s'être étendue sur plus de

²⁹⁶ Jean-Pierre Esquenazi, 2010, *op. cit.*, 113.

²⁹⁷ Ann Donahue, « Review: 'Threat Matrix' », *Variety*, 12 septembre 2003. Disponible à : <http://variety.com/2003/tv/reviews/threat-matrix-1200539325/> (consulté le 6 avril 2016)

deux saisons est *The Unit*, fiction d'action qui consacre tout un pan de ses intrigues à la vie des femmes de soldats dans une base militaire, si bien qu'elle a parfois été qualifiée de « *Desperate Housewives*, version militaire » (« *a military version of Desperate Housewives*²⁹⁸ »).

Le manque de complexité psychologique des personnages, réduits à des archétypes, dans les séries-terrorisme induit une absence de nuance idéologique et de pluralisme. Dans *E-Ring* et surtout *Threat Matrix*, la doctrine Bush ne souffre d'aucune contestation ou bien, si des voix discordantes s'élèvent, celles-ci sont en fait un prétexte pour en réaffirmer la légitimité et l'efficacité. Nous avons déjà mentionné plus tôt le cas de la torture dans un épisode de *Threat Matrix* (1.7) : accusée d'homicide involontaire sur un prisonnier de Guantanamo, Frankie est finalement acquittée et retourne dans les locaux de son unité sous les applaudissements de ses collègues. La série présente la torture comme une nécessité dans la guerre contre la terreur et invite ainsi son public à valider, sans réserve, ni sentiment de culpabilité, les agissements moralement discutables de l'héroïne. Dans *E-Ring*, la torture est également au centre de l'épisode 1.20 au cours duquel le major James Tinewski (Benjamin Pratt) doit répondre à des accusations de violences sur un détenu lors d'une mission au Liban. Le contexte est différent de *Threat Matrix* : l'épisode est produit en 2006, deux ans après la publication des photographies d'Abou Ghraib. L'événement est d'ailleurs très clairement mentionné par le colonel Eli McNulty (Dennis Hopper), lequel se fait le premier pourfendeur des méthodes d'interrogatoire coercitives en rappelant qu'elles sont inefficaces et immorales. Au cours d'un long monologue, il s'épanche sur sa propre expérience de prisonnier de guerre et insiste sur le fait que la torture n'a pas lieu d'être dans un pays civilisé, peu importe la situation dans laquelle il se trouve. McNulty prononce cette tirade sans appel face à Samantha Liston, sous-secrétaire à la défense qui doit répondre des actes de torture commis par les forces spéciales américaines sur des civils libanais. Ironie de la scène : Samantha Liston est jouée par Kelly Rutherford, également interprète de Frankie dans *Threat Matrix*. Si le message idéologique semble avoir évolué, dans la mesure où l'épisode tend à discuter des implications morales de la torture, *E-Ring* ne déroge pas au discours dominant concernant l'efficacité de celle-ci. C'est parce que l'un des agents de la division finit par céder à la tentation de la violence physique sur un suspect qu'il parvient à sauver son compagnon d'armes *in extremis*.

²⁹⁸ <http://www.tv.com/shows/the-unit/dark-of-the-moon-980492/> (consulté le 6 avril 2016)

L'exemple de la torture permet ainsi de rendre compte de l'ancrage conservateur des principales séries-terrorisme dans les années ayant suivi le 11 Septembre. L'échec de ces fictions montre qu'une forte dimension propagandiste en faveur de l'administration Bush a pu repousser toute une partie du public américain opposé à la guerre en Irak ou hostile au président républicain. Par analogie, *Over There*, série estampillée de gauche diffusée en 2005, rencontre les mêmes problèmes pour fédérer au-delà des clivages politiques du fait de son traitement sans concession de la guerre en Irak. À cela s'ajoute l'impopularité du conflit, ce qui contribue au désintérêt du public vis-à-vis de la série²⁹⁹ : « *It became evident to us that the American public didn't want to see a dramatization of a war that was already going on*³⁰⁰ », avouera Yemaya Royce, porte-parole de la maison de production de Steven Bochco (créateur de la série).

Ces quelques exemples illustrent la dichotomie politique et idéologique des fictions sérielles dans l'après-11 Septembre et la multiplicité des points de vue sur la guerre contre la terreur. Comme le résume fort bien Stephen Prince à propos de ces programmes et de la télévision américaine en général :

A plethora of views were available for harvesting one's own opinions. There were enough that viewers could find a 9/11 or an Iraq War that fit their world view. And thus, history became dispersed according to the demographic and political orientations of the target audiences³⁰¹.

L'ingéniosité de *24*, et nous reviendrons plus longuement sur ce point, repose justement sur son ambiguïté idéologique qui lui permet d'être populaire aussi bien parmi les téléspectateurs républicains que parmi les téléspectateurs démocrates. Malgré les dires de Joel Surnow pour qui *24* est « l'œuvre d'un cinglé de droite » (« *a right wing nut job*³⁰² »), en l'occurrence lui-même, la série s'avère équivoque à plus d'un titre et son public ne se limite pas au seul électorat conservateur. Si le présentateur de radio Rush Limbaugh marqué à droite et le sénateur républicain John McCain déclarent leur passion pour la série – McCain va d'ailleurs jusqu'à jouer un rôle de figurant dans la saison 5 – celle-ci compte aussi parmi ses fidèles spectateurs des personnalités de gauche comme Bill Clinton, Barbra Streisand, Eva

²⁹⁹ Entre le premier et le treizième et ultime épisode, *Over There* perd plus de 65% de son audience.

³⁰⁰ « FX network ends Iraq war drama *Over There* », *TV.com*, 2 novembre 2005. Disponible à : <http://www.tv.com/news/fx-network-ends-iraq-war-drama-over-there-2218/> (consulté le 6 avril 2016)

³⁰¹ Stephen Prince, *op. cit.*, 280.

³⁰² Jane Mayer, 2007, *op. cit.*

Longoria ou encore l'auteure Sarah Vowell³⁰³. Ce pluralisme à l'échelle des spectateurs découle de l'ambiguïté idéologique même de *24* : en naviguant d'un bord politique à l'autre, en faisant cohabiter discours contestataire et discours dominant, la série accepte de multiples lectures et interprétations. Ce faisant, elle suit une tendance observable dans le cinéma américain de l'après-11 Septembre, celle d'une convergence de « lignes parallèles³⁰⁴ » (*parallel lines*), de points de vue contraires. Hormis Joel Surnow, les producteurs et scénaristes de *24* – de tout bord politique – n'ont de cesse d'insister sur le caractère apolitique de leur production. Many Coto affirme que : « *It's extremely apolitical. This idea that it's conservative or to the left is baffling to us*³⁰⁵. » Howard Gordon, quant à lui, comparera la série à un test de Rorschach laissant la liberté aux téléspectateurs de voir ce qu'ils veulent bien y voir tout en réaffirmant à propos de Jack que : « *he's this remarkably apolitical character*³⁰⁶. » *24* n'est donc pas un plaidoyer pour la doctrine Bush, ou plutôt elle n'est pas *seulement* cela. Si l'on reprend l'exemple de la torture, celle-ci est une constante dans l'économie du récit. Néanmoins, à mesure que les saisons se déroulent, le traitement idéologique réservé à la torture se complexifie. L'efficacité de la torture est mise à mal à certaines occasions et ce dès la deuxième saison (par exemple, Marie Warner [Laura Harris] bien que torturée, révèle de fausses informations), et, surtout, l'immoralité de la pratique fait l'objet de débats qui occupent de plus en plus d'espace au sein de la série, jusqu'à devenir le point de départ de la saison 7³⁰⁷. De plus, à la différence de *E-Ring* et de *Threat Matrix*, *24* figure l'impact humain de la torture, non seulement sur la victime, mais aussi sur le bourreau. Au fil des sévices qu'il subit et qu'il fait subir, l'on assiste ainsi à l'inéluctable perte d'humanité de Jack, qui devient progressivement son propre avatar, l'ombre de lui-même, exécutant mécaniquement ces actes d'horreur auxquels il s'est habitué malgré lui. La torture représente pour Jack une nécessité autant qu'un lourd fardeau :

³⁰³ Eric Greene, « The Jack Bauer Syndrome », in Richard Minter (dir.), *Jack Bauer for President. Terrorism and Politics in 24*, Dallas : Benbella, 2008, 178.

³⁰⁴ Guy Westwell, *op. cit.*, 180.

³⁰⁵ Alison Wilmore, « Why Jack Bauer is a Political “Rorschach Test” and What to Expect When “24” Returns As Miniseries “Live Another Day” » <http://www.indiewire.com/article/television/24-live-another-day-tca-winter-2014> (consulté le 7 avril 2016)

³⁰⁶ Christina Radish, « Kiefer Sutherland and Howard Gordon Talk 24: LIVE ANOTHER DAY, How Jack Bauer Fits into a Post 9/11 World, Shooting in London, and a Movie Update », *Collider.com*, 15 janvier 2014. Disponible à : <http://collider.com/keifer-sutherland-24-live-another-day-interview/> (consulté le 7 avril 2016)

³⁰⁷ Voir à ce sujet Alexis Pichard, « La saison 7 de *24 heures chrono* : illusion d'un tournant moral et éthique ? », in Marjolaine Boutet (dir.), *TV Series*, numéro 9, 2016.

Jack sees himself making sacrifices that will ultimately preserve America. Torture becomes one of those sacrifices. He does not want to hurt others; he always asks for their compliance and only resorts to a physical response when they resist³⁰⁸.

Deux discours contraires cohabitent donc au sein de *24*. La récurrence et l'efficacité de la torture peut être perçue comme la validation de la doctrine Bush tandis que les conséquences morales et humaines que la série expose également tendent à soutenir la cause des opposants à la guerre contre la terreur. Les « lignes parallèles » se fondent.

1.3. Par-delà les séries-terrorisme : l'influence de *24* sur la production sérielle des années 2000

Si *24* tient une place de premier ordre au sein du genre des séries-terrorisme, elle a également eu une forte résonance sur le reste de la production sérielle des années 2000. Cette résonance s'exprime à travers les pratiques intertextuelles dont le programme a fait l'objet tout au long de sa diffusion.

Pour rappel, le concept critique d'intertextualité a été développé dans les années 1960 par la sémiologue et écrivaine Julia Kristeva avant d'être approprié et repensé par le théoricien Gérard Genette dans son ouvrage influent *Palimpsestes*³⁰⁹. Genette entreprend de redéfinir et de classer les pratiques transtextuelles, c'est-à-dire toute relation existant entre un texte et d'autres textes. Parmi ces pratiques, deux vont notamment nous intéresser dans le cas de *24* : l'intertextualité et l'hypertextualité. Précisons que pour Genette, l'intertextualité n'est pas le méta concept établi par Kristeva mais une sous-catégorie de la transtextualité qualifiant la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes par voie de citation, de plagiat ou d'allusion. Cependant, sauf mention contraire, nous parlerons d'intertextualité dans son acception originelle, étant convaincus que le terme transtextualité est effectivement peu usité. La sous-catégorie hypertextualité ne pose, elle, aucun dilemme polysémique et sert à définir la relation de transformation existant entre un texte A (l'hypertexte) et un texte B (l'hypotexte) qui lui est antérieur. Selon Genette, deux types de transformation sont possibles : la transposition *indirecte*, soit une imitation de l'hypotexte par l'hypertexte,

³⁰⁸ Brett Chandler Patterson, « 'I Despise You for Making Me Do This': Evaluating Jack Bauer's Use of Violence for the Greater Good », in Richard Minitzer (dir.) *Jack Bauer for President, Terrorism and Politics in 24*, Dallas : Benbella, 2008, 38.

³⁰⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

autrement dit le pastiche ; la transposition *simple*, soit une transposition d'un texte identifié, ce qu'illustre la parodie. Genette précise néanmoins que ces catégories ne sont pas « des classes étanches, sans communication ni regroupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives³¹⁰. » Cette taxinomie admet donc des cas d'hybridité, c'est-à-dire des mélanges parfois complexes des pratiques hypertextuelles et, au-delà, des pratiques intertextuelles.

Étudier l'intertextualité à l'aune de *24* s'avère pertinent dans la mesure où les mécanismes de reprise et d'écho témoignent de l'importance d'une œuvre dans la mémoire culturelle et participent finalement à sa canonisation en la faisant émerger comme un classique. L'intertextualité permet ainsi de mettre en relief les œuvres phares, marquantes, d'une époque et façonne ainsi la mémoire de celle-ci. Elle est un gage de la popularité et/ou de la qualité d'une œuvre. Ces mécanismes intertextuels sont typiques de l'esthétique postmoderne qui se caractérise par « le jeu, le goût du fragment et de la citation, le pastiche, l'ironie, la déconstruction, l'autoréférentialité et la métafiction³¹¹ ». On les retrouve en particulier dans les films pour adolescents (*teen movies*), genre en plein essor dans les années 1990-2000, à l'image de la franchise parodique et potache des *Scary Movie* (Wayans *et al.*, 2000-2013) et de ses dérivés officieux très inégaux, *Not Another Teen Movie* (Gall, 2001), *Date Movie* (Seltzer, Friedberg, 2006), *Epic Movie* (Seltzer, Friedberg, 2007) ou encore *Superhero Movie* (Mazin, 2008). Ces centons filmiques reprennent et détournent les grands succès contemporains dans une combinatoire de toutes les catégories énoncées par Genette en dépassant souvent les frontières entre intertextualité genettienne, hypertextualité et métatextualité. La visée riieuse de ces fictions parodiques ne doit pas occulter l'hommage qu'elles rendent à d'autres films : elles s'offrent ainsi comme un condensé sélectif des séquences les plus iconiques du cinéma grand public contemporain, participant de la formation d'une sorte de canon. Ici, la parodie ne sert pas tant à brocarder les référents qu'à ériger des « classiques ».

Les séries américaines contemporaines montrent, elles aussi, à quel point le postmoderne s'est amarré à notre époque. Un exemple éloquent : celui de la sitcom animée *The Simpsons* (*Les Simpson* ; Fox, 1989-) qui, depuis bientôt trente ans, brasse sans distinction une myriade de références de la pop culture et de la culture élitaires dans des jeux de reprise ludique, satirique et parodique.

³¹⁰ *Ibid*, 16.

³¹¹ Hendrick van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris : Éditions Honoré Champion, 2005, 383.

Faire l'inventaire de toutes les références à *24* dans les séries américaines serait fastidieux et n'aurait, semble-t-il, qu'un intérêt limité. Aussi, il nous paraît plus pertinent de nous focaliser sur quelques cas remarquables afin d'analyser ce qui est repris de *24*, la manière dont la référence s'opère et la fonction d'un tel procédé à l'échelle des hypertextes. Du fait de notre objet d'étude, nous avons choisi de privilégier le champ sériel et trois séries en particulier : *Everybody Hates Chris* (*Tout le monde déteste Chris* ; UPN, 2005-2006 puis theCW, 2006-2009), *South Park* (Comedy Central, 1996-) et *The Simpsons*. Ces sitcoms ont ceci en commun qu'elles ont toutes consacré un épisode entier à *24* au cours de la saison télévisuelle 2006-2007 (voir tableau 2 ci-dessous).

Série	Titre de l'épisode et référence épisodique	Date de diffusion
<i>Everybody Hates Chris</i>	« Everybody Hates Thanksgiving » (2.8)	06/11/2006
<i>South Park</i>	« The Snuke » (11.4)	28/03/2007
<i>The Simpsons</i>	« 24 Minutes » (18.21)	20/05/2007

Tableau 2 : Titres et dates de diffusion des sitcoms parodiant *24*.

Cette simultanéité des épisodes hommage à la série de la Fox peut intriguer mais s'explique par le succès des mésaventures de Jack Bauer qui, comme nous l'avons vu plus haut, réalisent alors des scores d'audience considérables. Si la démarche demeure un bel exercice stylistique et formel pour les sitcoms *imitant*, elle se pare également d'une visée mercantile : en produisant ces épisodes hors-série (ou plutôt *inter-série*), les sitcoms *imitant* sortent temporairement de leur structure traditionnelle afin d'attirer un public plus large composé d'initiés, plus ou moins fidèles, et de téléspectateurs néophytes, en l'occurrence, ceux de *24* qui seraient intrigués par la reprise de leur série préférée. Malgré nos recherches, il nous a été impossible de retrouver les bandes-annonces originelles des épisodes précités, ce qui nous aurait permis de rendre compte de la prégnance de la reprise de *24* au sein de l'appareil promotionnel. Notre recherche des taux d'audience s'est révélée plus fructueuse, mais uniquement pour les sitcoms diffusées sur les *networks*. Nous remarquons ainsi pour *Everybody Hates Chris* (diffusé sur UPN puis theCW) et *The Simpsons* (diffusé sur la Fox) un sursaut de l'audimat à l'occasion des épisodes reprenant *24*. Pour *Everybody Hates Chris*, le score réalisé par « Everybody Hates Thanksgiving » avoisine les 3,4 millions de téléspectateurs, soit une hausse de 5% (16 000 téléspectateurs) par rapport à l'épisode

précédent. Plus éloquent, ce chiffre représente la troisième meilleure audience à l'échelle de la saison et demeure supérieur de 25% à la moyenne annuelle s'élevant à 2,7 millions de téléspectateurs. Concernant *The Simpsons*, l'épisode « 24 Minutes » fut lui aussi performant en rassemblant 9,8 millions de téléspectateurs, soit 3,3 millions de plus (+51%) que son prédécesseur et 1 million de plus (+14%) que la moyenne saisonnière. Notons que, aussi bien pour *Everybody Hates Chris* que pour *The Simpsons*, la diffusion d'un épisode-événement s'est effectuée à une période cruciale de l'année, celle des *sweeps*. Durant les *sweeps*, qui se déroulent au mois de novembre, février, juillet et mai, « l'Institut Nielsen procède à la mesure d'audimat sur tous les marchés télévisuels locaux. L'audimat mesuré pendant les *sweeps* fixe le prix des spots publicitaires locaux³¹². » Autrement dit, de ces périodes dépendent les rentrées publicitaires à venir, ce qui motive les chaînes à proposer des épisodes forts afin de dynamiser l'audimat.

Le pastiche et la parodie de la série *24* servent donc cette ambition en additionnant par transfert la popularité de la série *imitée* à la série *imitant*. Cette relation est néanmoins réciproque au sens où sa reprise dans d'autres programmes conforte sa popularité en retour. D'ailleurs, c'est peut-être là l'un des enjeux de l'épisode spécial de *The Simpsons* qui est diffusé sur la Fox, *network* qui propose également *24*. L'intertextualité servirait alors d'outil d'« autopromotion³¹³ » aux chaînes puisque les programmes diffusés par celles-ci se font mutuellement référence en circuit fermé. Il n'est pas surprenant que l'on retrouve alors des références récurrentes à *24* dans d'autres programmes de la Fox comme *American Dad!*³¹⁴ (Fox, 2005-2014 ; TBS, 2014-) et surtout *House MD (Dr House ; Fox, 2004-2012)* où le médecin misanthrope fait allusion à Jack Bauer à trois reprises au fil de la série³¹⁵. Cette dimension commerciale de l'intertextualité justifie les *crossovers*, ces épisodes marqués par la coprésence de deux séries (parfois davantage) d'une même chaîne³¹⁶. À cet égard, « 24 Minutes » peut être justement perçu comme un *crossover* dans la mesure où Jack Bauer et Chloe O'Brian – bien que croqués façon Simpson – font une apparition dans l'épisode.

³¹² Marjolaine Boutet, *Les séries télé pour les nuls*, Paris : Éditions First, 2009, 331.

³¹³ Alexis Pichard, 2011, *op. cit.*, 52.

³¹⁴ Voir l'épisode « Threat Levels » (1.2 ; diffusé le 1 mai 2005).

³¹⁵ Voir les épisodes « Euphoria – Part 2 » (2.20 ; diffusé le 3 mai 2006), « Whatever It Takes » (4.6 ; 6 novembre 2007) et « The Down Low » (6.11 ; diffusé le 11 janvier 2010). Remarquons, à nouveau, la concentration des références à *24* sur la saison 2006-2007.

³¹⁶ Marjolaine Boutet définit le *crossover* comme « épisode d'une série A dans lequel interviennent des personnages d'une série B. Les *crossovers* servent en général à attirer le public d'une série très populaire vers une autre série moins regardée. (...) En général, les *crossovers* concernent deux séries diffusées par une même chaîne. Exceptionnellement, il peut s'agir [de] deux séries [ayant] le même créateur » (M. Boutet, 2009, *op. cit.*, 327).

Néanmoins, le fait que la tonalité de *24* est parodiée et que l'intrigue de l'épisode n'a pas de conséquence sur la diégèse de *The Simpsons* et sur celle de *24* empêche d'épouser totalement l'appellation de *crossover*.

Étudions à présent de plus près notre corpus en commençant par *Everybody Hates Chris*. La sitcom romance l'enfance de l'humoriste et acteur noir américain Chris Rock dans les années 1980. Ce dernier est même en charge de la narration en *voice over* de la série qui relate l'intégration difficile de son double fictionnel (Tyler James Williams) dans un collège où il est le seul élève noir. Il doit, en parallèle, composer avec une vie de famille haute en couleurs entre Rochelle (Tichina Arnold), sa mère excentrique, sévère et soucieuse de la réussite de ses enfants et ses frères et sœurs dont il est l'aîné responsable. L'épisode « Everybody Hates Thanksgiving », diffusé en novembre 2006, se déroule durant les fêtes de Thanksgiving en 1984. Julius (Terry Crew), le père de Chris, mobilise toute la famille aux aurores pour la préparation du repas en vue de la soirée qu'ils organisent à leur domicile. Rochelle s'aperçoit rapidement que les exigences inattendues de Julius sont en fait motivées par la venue de son frère qu'il souhaite époustoufler. Julius éprouve en effet un complexe d'infériorité vis-à-vis de son frère à qui tout réussit.

Ce pitch est dans la veine des histoires habituellement développées par *Everybody Hates Chris*. Néanmoins, pour amplifier la dimension dramatique du repas de Thanksgiving, la sitcom pastiche l'esthétique formelle et visuelle de *24*. Rappelons que, dans son acception courante, le pastiche « imite le style et les thèmes d'une période ou d'un auteur déterminés : l'œuvre peut (presque) se lire comme si [elle] provenait de la source pastichée. (...) Le plus souvent, le pastiche est un exercice volontaire de virtuosité stylistique³¹⁷ ». Le pastiche est, en outre, une pratique hypertextuelle dans la mesure où une relation se tisse entre l'hypotexte et l'hypertexte, reposant sur l'imitation.

Parmi les procédés visuels empruntés à *24*, *Everybody Hates Chris* utilise de manière répétée le *split screen* dans un cadre formel et sémantique similaire, c'est-à-dire à chaque nouvelle séquence et lors des moments de forte tension (par exemple, lorsque Julius donne la répartition des tâches à la manière d'un entraîneur de basketball).

³¹⁷ Hendrick van Gorp *et al.*, 2005, *op. cit.*, 356-357.

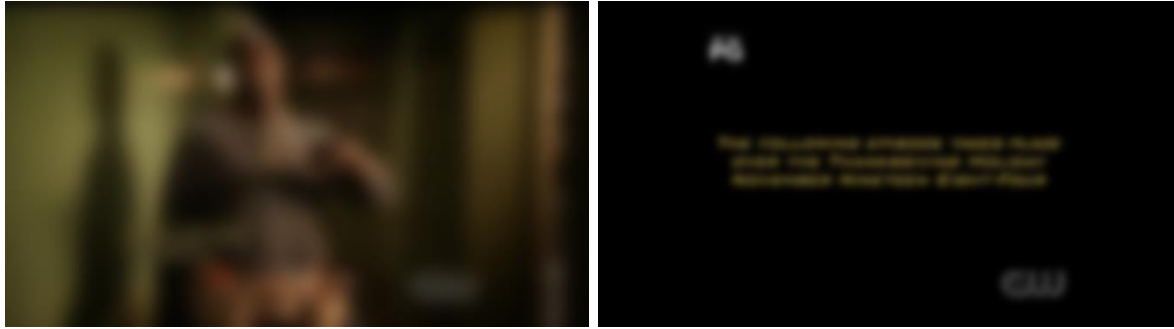


Figure 1: La sitcom *Everybody Hates Chris* pastiche l'esthétique de *24* lors d'un épisode suivant les préparatifs sous haute tension d'un repas de Thanksgiving (*Everybody Hates Chris*, 2.8).

Everybody Hates Chris recourt également au chronomètre en l'adaptant néanmoins à sa propre esthétique visuelle et sonore (figure 1a) : des libertés sont prises quant au placement du chronomètre et, surtout, à l'accompagnement sonore des secondes qui s'égrainent. Alors que dans *24*, le temps qui court est marqué par une détonation lourde et grave, dans *Everybody Hates Chris*, ce son amplement dramatique est remplacé par des notes de xylophone doublées parfois de notes de saxophone, instrument phare de la bande originale de la série. Le pastiche prend alors des accents parodiques. Autre élément repris, le paratexte inaugural indiquant le moment où l'action a lieu (figure 1b). Enfin, à certains moments, la réalisation fébrile, caméra à l'épaule, multipliant les courts mouvements de zoom avant et zoom arrière, si typique de *24* est remarquable dans la scène où Julius répartit les tâches pour la préparation du repas. Notons que *Everybody Hates Chris* recourt au *split screen* au sein de cette même scène.

Le pastiche de l'hypotexte reste ici mesuré mais suffisamment présent et évident pour être repéré par le public. L'usage n'est pas ostensiblement parodique bien que la série soit une sitcom, donc vouée à faire rire. Par conséquent, l'esthétique dramatique de *24* n'est pas moquée et ridiculisée mais fait, semble-t-il, l'objet d'un hommage à l'instar de *The Sopranos* dont *Everybody Hates Chris* reproduit la dernière scène dans son épisode final (4.22).

Les reprises que proposent *South Park* et surtout *The Simpsons* s'avèrent nettement plus complexes et intéressantes en matière d'hybridité intertextuelle et d'idéologie. Les deux sitcoms animées reprennent fidèlement tout l'habillage visuel de *24* (*split screen*, chronomètre, image vacillante, montage rapide, paratexte) mais aussi sonore (musique pompière, son de fracas accompagnant le chronomètre, sonneries de portable etc.). À la différence de *Everybody Hates Chris*, *South Park* et *The Simpsons* pastichent également le système narratif de *24*, en premier lieu le scénario de la bombe à retardement (*ticking time*

bomb scenario). Dans *South Park*, Cartman et la CIA doivent désamorcer une bombe chattonique³¹⁸ (*snuke*) placée dans le vagin d'Hillary Clinton, une blague de potache à la fois genrée et misogyne qui s'accompagne de remarques sur la frigidity supposée de celle qui, dans la réalité, était candidate à la primaire démocrate. L'épisode culmine lors d'une séquence surréaliste où le directeur de la sécurité de Clinton se dévoue pour essayer d'extraire la bombe. Vêtu d'une combinaison de protection et d'un masque à gaz, il « s'enfonce » dans le vagin de la sénatrice démocrate, décrit comme une cave sans fond, avant de connaître un sort funeste : il est aspiré et dévoré. Dans *The Simpsons*, Lisa et Bart, œuvrant pour la *Counter Truancy Unit* (parodie évidente de la *Counter Terrorist Unit* de 24), doivent prévenir un attentat à la bombe puante au sein de l'école primaire en moins de vingt-quatre minutes.

On retrouve, par ailleurs, tous les motifs narratifs présents dans 24 : la figure du héros et son acolyte, la taupe, l'enchevêtrement des menaces, l'unité de temps, la prégnance des technologies de surveillance et de communication et, surtout, le recours à la torture. Dans *The Simpsons*, Bart « torture » Nelson en lui cognant la tête dans une poubelle afin de lui faire avouer le nom de la taupe ; dans *South Park*, Cartman torture les parents de Bahir, le nouvel élève musulman qu'il suspecte d'être un terroriste, en leur projetant ses flatulences au visage pour les faire parler. La nature scatologique de la torture dans *South Park* montre à quel point la sitcom fonctionne, comme *The Simpsons*, sur le mode parodique en plus du pastiche. La méta-menace est d'ailleurs risible et absurde : on apprend en cours d'épisode que c'est Elizabeth II qui a commandité les attaques terroristes afin de reconquérir les États-Unis, anciennes colonies de la couronne anglaise. Cet abattage comique permet à *South Park* de verser allègrement dans la satire, marque de fabrique de la série d'animation. La morale apportée à la fin de l'épisode est en cela éloquente. Alors que Cartman et Bahir ont été sauvés par la CIA après avoir été kidnappés par des mercenaires russes à la solde des Britanniques, leur ami Kyle explique qu'il est important de ne pas recourir au profilage racial car l'antiaméricanisme ne se limite pas à une ethnie, une communauté ou un État puisqu'il concerne l'ensemble du monde : « *It just proves that we need not to profile a race of people because actually most of the world hates us.* » Ce constat désabusé et sans appel rompt avec l'apaisement et la sérénité suscités par un air de piano typique de ce genre de scène collégiale et conclusive propre au format sitcom. Nulle leçon civique et morale porteuse d'espoir ici mais l'idée d'un antiaméricanisme partagé. Cela a pour corollaire de nous faire réfléchir à la

³¹⁸ Traduction proposée par la version française de l'épisode. Sur le modèle de « *snuke* » qui fusionne les termes « *snizz* » (le sens vulgaire de chatte) et « *nuke* » (bombe atomique), le mot-valise « chattonique » combine « chatte » et « atomique ».

série *imitée*, *24*, qui ne théorise jamais ce qu'elle ne cesse pourtant de montrer, à savoir que le monde entier est une menace pour les États-Unis : l'Europe de l'Est (saison 1), le Moyen-Orient sans réelle distinction (saison 2/4), la Chine (saison 6/9), l'Afrique (saison 7) et la Russie (saison 8/9).

S'ensuit un dialogue final entre Cartman et Kyle sur la paranoïa et la suspicion vis-à-vis des musulmans, question importante dans *24* et, plus largement, dans la société américaine post-11 Septembre. Au fil d'un raisonnement par l'absurde propre à *South Park*, Cartman arrive à faire accepter à Kyle que son islamophobie a permis à la CIA de retrouver la bombe chatomique et de la désamorcer à temps, sauvant ainsi Hillary Clinton :

CARTMAN. If I had not called you in the first place to check out on the Muslims, you would have stayed in bed sick all day right?

KYLE. Maybe.

CARTMAN. Maybe? If I hadn't called you, you wouldn't have been on your computer checking out the Clinton rally. That means my intolerance of Muslims saved America.

KYLE. That is so missing the point.

CARTMAN. Me being a bigot stopped a nuclear bomb from going off, yes or no?

KYLE. That's not the right way to look at –

CARTMAN. YES OR NO, Kyle?!

KYLE. No... Not like you're saying.

CARTMAN. But that's all I'm saying: today bigotry and racism saved the day.

Dans *The Simpsons*, le pastiche est tout à fait exemplaire (du générique au thème musical en passant par les transitions en panoramique filé) et se double aussi d'une parodie de *24* (figure 2). Le plan machiavélique des trois méchants, faire exploser une bombe puante lors de la vente de gâteaux à l'école élémentaire, prête à rire. De même, les forces totalement inefficaces de la *CTU* dirigée par le principal Skinner, personnage dénué de toute intelligence, rompent avec les miracles réalisés par les équipes de Chloe dans *24*. « 24 minutes » atteint néanmoins son paroxysme humoristique lors de l'apparition des « vrais » Jack Bauer et Chloe O'Brian à deux reprises.



Figure 2: *The Simpsons* pastiche à la perfection le générique de *24* (*The Simpsons*, 18.21).

Plutôt que de proposer un simple caméo, *The Simpsons* intègre les deux protagonistes de *24* au sein d'une intrigue secondaire : alors que Bart rapporte à Lisa ce qu'il a découvert sur la bombe puante, la fréquence de son téléphone portable capte un appel de Jack et les deux « héros » échangent quelques mots :

JACK BAUER. I'm Jack Bauer. Who the hell are you?

BART SIMPSON. [thinks of the perfect prank call] I'm, um, Ahmed Adoudi.

JACK. Chloe, find out all you can about Ahmed Adoudi. Does somebody know Ahmed Adoudi?

CHLOE O'BRIAN. Ahmed Adoudi: wealthy Saudi financier, disappeared into Afghanistan in the late '90s.

JACK. Really?

CHLOE O'BRIAN. No, Jack! It's a joke name! You're being set up.

JACK. Damn it!

Cet échange drolatique dans lequel Bart ridiculise Jack en se faisant passer pour Ahmed Adoudi (comprendre « *I made a doody* », expression argotique signifiant « j'ai fait caca ») entraînera l'arrivée fracassante de Jack et de la CTU originelle en fin d'épisode juste après que la bombe puante a été désamorcée *in extremis* par Lisa. S'adressant à Bart, il déclame :

Bart Simpson, twelve minutes ago, you made an annoying prank phone call to me. All units move in! I pulled every single field agent off all other cases to track you down and bring you to justice. It was a tough decision, but I think I made the right call.

The Simpsons parodie évidemment la propension de Jack à toujours faire les bons choix, choix qui sauvent le plus souvent l'Amérique. Ici, toute l'ironie se trouve bien sûr dans la situation décrite mais aussi dans la dernière phrase, éminemment drôle au regard de ce qui va suivre. Car alors que Jack a mobilisé tous les agents sur l'« affaire » Bart/Adoudi, une bombe nucléaire explose en arrière-plan. Les habitants de Springfield retiennent leur souffle jusqu'à ce que Jack les rassure : « *It's okay. That was Shelbyville* », Shelbyville étant l'ennemi juré de Springfield.

Le surgissement de Jack et Chloe, et de leurs interprètes respectifs, dans *The Simpsons* a sans aucun doute été rendu possible par le fait que les deux séries sont produites et diffusées par la Fox. Au regard de la taxinomie proposée par Gérard Genette, « 24 Minutes » dépasse le simple cadre de l'hypertextualité puisqu'au phénomène de transformation de l'hypotexte par l'hypertexte s'ajoute un phénomène de transgression du second par le premier, menant à une coprésence des deux textes. Ainsi, *The Simpsons* mélange ici les pratiques intertextuelles en transformant un texte source, en faisant se rencontrer hypotexte et hypertexte (intertextualité au sens restreint de Genette), le tout dans une entreprise de métatextualité dans la mesure où la sitcom en joue. Le début de l'épisode est à ce sujet éloquent puisque la voix de Kiefer Sutherland annonce, comme à l'accoutumée dans *24* : « *Previously on 24.* » Avant de se reprendre : « *I mean, The Simpsons.* » Même la voix narrative s'y perd face à ce simulacre parfait. *The Simpsons* montre ainsi la porosité des textes et le cadre sans cesse élargi et complexifié de l'intertextualité, apanage de l'esthétique postmoderne.

L'étude de ces trois épisodes témoigne bien de la popularité de *24* surtout entre 2006 et 2007, années fastes pour la série, et de l'omniprésence de la guerre contre la terreur dans le divertissement américain. Car, en faisant référence à *24*, les sitcoms *imitant* contribuent à mettre en images la lutte contre le terrorisme menée par l'administration et à perpétuer le discours dominant. Cependant, ni *The Simpsons*, ni *South Park* ne tombent dans l'écueil de la propagande. En parodiant les aventures de Bauer, *The Simpsons* dédramatise totalement les enjeux de la série *imitée* et, par là même, la guerre qu'elle entend représenter. Le discrédit porté sur le personnage de Jack Bauer semble signifier l'inefficacité de la réponse antiterroriste. Fidèle à son esprit satirique et corrosif, *South Park* critique plus frontalement la

guerre contre la terreur en ironisant sur les conflits inter-agences, sur le profilage ethnique, les ratés des méthodes d'interrogatoire coercitives et en figurant, au cours d'une scène furtive, un président Bush hébété qui ne comprend rien de ce que Cartman lui révèle. La sitcom n'est pas pour autant un plaidoyer en faveur des démocrates, le traitement d'Hillary Clinton prévenant toute accusation de parti pris. Enfin, en parodiant *24*, *South Park* semble aussi fustiger la manière dont la guerre contre la terreur s'est immiscée dans la télévision de divertissement dans l'après-11 Septembre et comment celle-ci tend à romancer un conflit bien plus chaotique dans la réalité.

Cette étude nous révèle aussi l'ensemble des caractéristiques formelles et narratives retenues comme *essentiellement* propres à *24*. La reconnaissance de la série semble se faire d'abord et surtout par les codes visuels. En effet, nous avons vu avec *Everybody Hates Chris* que, bien que ne reprenant qu'un ensemble limité de procédés visuels récurrents dans *24*, la série *imitée* était immédiatement repérable. Plus que les mécanismes narratifs, pourtant forts, c'est bien le concept visuel de *24* qui constitue son identité.

1.4. Produits dérivés, transmedia, remake : les expansions de l'univers diégétique de *24*

En plus de ces reprises par d'autres programmes, la série a également fait l'objet de déclinaisons médiatiques ou sous la forme d'objets dérivés, pratiques le plus souvent subsumées sous le terme de « franchise ». Dans un entretien traduit en français, Henry Jenkins définit le phénomène de franchise ainsi :

Une franchise fait référence à une structure relationnelle entre différents produits de divertissement d'une même marque. Donc, on peut penser l'univers *Star Trek* comme une franchise parce qu'il comprend les séries télévisées, les films, les jeux, les bandes dessinées, les romans et tous les accessoires associés à l'univers fictionnel – des jouets et figurines aux décorations de Noël. Le terme, franchise, signifie donc un système de marque qui connecte les choses entre elles et qui fait que si les fans de la franchise *Star Trek* sont intéressés par un aspect, ils peuvent potentiellement être intéressés par un autre³¹⁹.

³¹⁹ Mélanie Bourdaa, « Entretien avec Henry Jenkins sur le Transmedia Storytelling », *Narration augmentée*, 27 janvier 2014. Disponible à : <http://culturevisuelle.org/narration/archives/6> (consulté le 15 janvier 2016).

Autrement dit, la franchise est la déclinaison d'un univers fictionnel (personnages, mythologies etc.) considéré comme une marque sous la forme d'autres produits culturels. Notons que l'idée de produit culturel est à comprendre au sens large dans la mesure où Jenkins inclut les jouets et tout type d'accessoires estampillés de la marque. Des franchises comme *Star Wars*, *Harry Potter* ou encore *Hunger Games* montrent à quel point la pratique est aujourd'hui répandue. Tout succès littéraire, cinématographique, télévisuel engendre une capitalisation de la part des acteurs impliqués, chacun essayant de tirer profit d'une œuvre et de faire durer ses profits. Du fait de leur forte visibilité et de leur popularité sur le long terme, les séries se prêtent évidemment à des tels procédés. Le cas de *Buffy the Vampire Slayer* (the WB, 1997-2001 puis UPN, 2001-2003), elle-même une déclinaison du film anecdotique *Buffy the Vampire Slayer* (Kuzui, 1992) sorti au début des années 1990, est en cela exemplaire. La série portée par Sarah Michelle Gellar a, en effet, été déclinée sous toutes les formes : jouets, magazines, jeux vidéo, CD, bandes dessinées, cartes téléphoniques, vêtements, etc. Sans oublier le *spin-off*³²⁰ officiel, *Angel*, diffusé entre 2000 et 2005 sur the WB.

Selon le même modèle, *24* a elle aussi été largement déclinée et il existe aujourd'hui un ensemble considérable de produits dérivés dits « officiels », c'est-à-dire validés par Fox Entertainment qui détient les droits de la série. Le site internet de la chaîne Fox permet d'évaluer de degré de marchandisation de l'univers de *24*³²¹. Vêtements imprimés du logo de CTU, de formules baueriennes célèbres (« *Dammit Chloe* »), sacoches, lunettes de soleil, tasses, gourdes, thermos, porte-clefs, portefeuilles, parapluies : le site nous permet de nous procurer l'intégrale de la tenue de Jack Bauer et d'incarner au mieux le héros de la guerre contre la terreur. Néanmoins, il est plus intéressant de s'attarder sur les déclinaisons médiatiques dans la mesure où certaines contribuent à l'histoire et à la narration développée par la série : c'est ce que Henry Jenkins nomme le « *transmedia storytelling*³²² ». La déclinaison dépasse alors la simple intention mercantile et rend compte d'une intention artistique, celle de disperser et, donc, d'étendre un univers narratif à d'autres plateformes médiatiques. Par conséquent, l'histoire de *24* ne se limite pas à la série, qui n'en représente qu'une partie. Aux 204 épisodes, il faut donc ajouter en premier lieu les onze romans parus

³²⁰ Un *spin-off* est une série dérivée. Le plus souvent, il s'agit d'une fiction exploitant un personnage marquant de la série-mère.

³²¹ http://shop.fox.com/all-24/index.php?v=24-live-another-day_new&catnvbar=All+24 (consulté le 15 janvier 2016)

³²² Henry Jenkins, « Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling », *Technological Review*, 15 janvier 2003. Disponible à : www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/ (consulté le 15 janvier 2016).

entre 2005 et 2010 constituant la saga *24: Declassified*. Ces aventures littéraires inédites de Jack Bauer se déroulent dans les années 1990 et permettent ainsi d'en apprendre davantage sur son passé et sa vie avant l'histoire narrée par la série. Le plaisir de la lecture de ces *prequels* se voit amplifié par l'apparition de personnages bien connus du public tels que Teri Bauer, Kim Bauer, Nina Mayer et Ryan Chappelle, pour ne citer qu'eux. Cette saga romanesque arrêtée en 2010 donna lieu en 2014, à l'occasion de la diffusion de la saison 9, à une nouvelle déclinaison littéraire intitulée *24: Live Another Day*. Deux volumes ont paru : *Deadline* (Swallow, 2014) et *Rogue* (Mack, 2015). Cette fois, les auteurs ont choisi de relater l'exil de Bauer et sa vie entre les saisons 8 et 9. Raconter l'avant est devenu une marque distinctive de la transmédiabilité en ce qui concerne *24*. En témoignent les livres, mais aussi les « *phoneisodes* » ou « *mobisodes* » produits en 2005 pour faire la promotion de la saison 4 (24 épisodes d'une minute), les *prequels* servant d'amuse-bouche entre deux saisons, et aussi le jeu vidéo *24: The Game* sorti en 2006 qui situe son action entre la saison 2 et la saison 3 et entreprend de clarifier certains éléments clefs à peine expliqués : comment Palmer a survécu à la tentative d'empoisonnement, comment Kim a été embauchée à CTU ou encore comment la romance entre Chase et elle est née.

L'exemple de *24: The Game* amène une complexité supplémentaire puisqu'il permet aux joueurs d'incarner Jack et les autres agents de la CTU et donc de vivre – virtuellement – la guerre contre le terrorisme. Au fil de multiples missions, les joueurs doivent contrecarrer différentes menaces terroristes que ce soit une bombe cachée dans le métro de Los Angeles ou une tentative d'assassinat à l'encontre du vice-président Radford (Alan Dale). Bien que le jeu offre la possibilité aux personnages de s'annoncer et leur permette de paralyser et menotter leurs ennemis (des points supplémentaires sont même offerts), il tend néanmoins à être consommé en tant que « *shoot'em up*³²³ » et, donc, encourage à fusiller à vue les terroristes généralement peu enclins à baisser les armes. Dans certaines missions, le joueur est également chargé de mener des séances d'interrogatoire de certains suspects et/ou terroristes, faisant ainsi inmanquablement écho aux scènes de torture de la série. Pourtant, dans le jeu, Jack ne torture jamais. L'objectif de ces missions est de faire craquer psychologiquement l'individu interrogé en faisant varier son niveau de stress, représenté par un cardiogramme visible dans un coin de l'écran. Jack hausse le ton, puis se montre réconfortant, tentant l'impossible pour amener le suspect à l'aveu. Pour Stacy Takacs, *24 : The Game* amène insidieusement celui qui y joue à éprouver de la compassion envers les agents de la lutte antiterroriste, à s'identifier à

³²³ Genre de jeu vidéo consistant à abattre le plus d'ennemis possible.

eux et à soutenir la cause qu'ils défendent : « *they place viewers into sympathy with the position of the counterterrorist operative, who is defined in the logic of the game as a patriot and guardian of moral order*³²⁴. » Takacs montre, en outre, que ce jeu illustre une tendance globale à l'adaptation vidéo-ludique des séries-terrorisme, participant de la construction du discours propagandiste en faveur de la guerre contre la terreur³²⁵. On peut néanmoins lui opposer que cette tendance ne se limite pas aux seules séries-terrorisme puisqu'elle concerne en fait les séries en général, quel que soit leur genre. *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012), *Prison Break* (Fox, 2006-2010 ; 2017), *CSI*, *Grey's Anatomy* et beaucoup d'autres ont connu des jeux vidéo dérivés, ce qui permet de conclure que la visée de cette entreprise d'adaptation est avant tout marketing, plus qu'idéologique. Cela est d'autant plus vrai que toutes les problématiques éthiques et politiques qui animent tant *24* sont absentes de *24: The Game* où la menace terroriste n'est d'ailleurs pas islamiste puisqu'elle s'incarne en un homme, Peter Madsen, ancien partenaire de Jack.

Également manifeste du succès de la série à l'échelle internationale, celle-ci a fait l'objet en 2013 d'un remake indien, sobrement intitulé *24*. La série est produite par Anil Kapoor, qui joue par ailleurs Jai Singh Rathod, avatar de Jack Bauer. Anil Kapoor est l'un des acteurs les plus connus et influents en Inde avec à son actif plus d'une centaine de films, dont une grande majorité de productions bollywoodiennes. En 2009, il connaît une renommée internationale avec le film *Slumdog Millionaire* (Boyle, 2009) du britannique David Boyle, l'histoire de Jamal Malik (Dev Patel), jeune Indien issu d'une banlieue pauvre de Bombay sur le point de remporter les vingt millions de roupies mis en jeu par l'édition indienne de *Who Wants to Become a Millionaire ? (Qui veut gagner des millions ?)*. Kapoor y tient le rôle du présentateur de l'émission, Prem Kumar. Production à « petit » budget – quinze millions de dollars –, *Slumdog Millionaire* devint l'un des succès commerciaux de l'année 2009 en engrangeant près de trois cent quatre-vingts millions de dollars. Cette popularité s'accompagne d'une réception critique des plus favorables : le film reçoit notamment huit prix lors de la 81^e cérémonie des Oscars, dont celui du meilleur film et du meilleur réalisateur. Quelques mois après la sortie du film aux États-Unis, l'équipe créative de *24*, alors en préparation de la huitième et dernière saison, approche l'acteur et celui-ci décroche le rôle d'Omar Hassan, président de la République Islamique du Kamistan, pays fictif fortement inspiré de l'Iran.

³²⁴ Stacy Takacs, *op. cit.*, 94.

³²⁵ Contrairement à ce que Takacs avance, aucun jeu dérivé de *The Grid* n'a vu le jour. Voir Takacs, *ibid.*

Visiblement enthousiasmé par son expérience dans la série, Kapoor en rachète les droits pour un remake indien en 2011 par le biais de sa société de production, the Anil Kapoor Film Company³²⁶. Proposer un remake de *24* représente une gageure pour l'acteur et producteur dans la mesure où la télévision indienne n'a jamais diffusé de fiction aussi onéreuse et de ce format précis. L'autre défi majeur va consister à ancrer *24* dans la culture et le contexte indiens. Kapoor fait ainsi appel à trois éminents scénaristes de Bollywood, Rensil D'Silva, Bhavani Iyer et Pryia Pinto pour recentrer l'intrigue autour des enjeux nationaux. Si le cadre de la menace terroriste est préservé, le remake ne relate pas la guerre *américaine* contre la terreur mais bien la guerre *indienne* contre la terreur comme en témoigne la séquence paratextuelle qui ouvre l'épisode pilote. Celle-ci retrace trente ans d'actes de terrorisme au son de la voix grave de Rathod et met en exergue les assassinats de la première ministre indienne Indira Gandhi en 1984 et de son successeur Rajiv Gandhi en 1991, les attentats d'Hyderabad en 2007 et ceux de Bombay en 2008. La plupart de ces attaques furent commanditées par le Lashkar-e-Toiba, organisation terroriste islamiste basée au Pakistan. Ce bref récapitulatif à la mise en scène angoissante (chromie noire et rouge, événements datés qui se confondent avec les bilans humains, bande son faite de cris, de tirs, de sirènes, etc.) permet d'emblée de contextualiser *24: India*.

Pour veiller à la cohérence de l'écriture du remake, Kapoor requiert également les services et les conseils de Patrick Harbinson – scénariste des deux dernières saisons du *24* américain. Rensil D'Silva témoigne :

Patrick was here to collaborate with us on *24*. It's not easy to adapt such an internationally-acclaimed thriller into an Indian context. We had to re-invent the original *24*, adapt it to an Indian context more suited to Anil Kapoor than Keifer Sutherland who plays the role in the original serial. Each episode has to have its own rhythm and dynamics but every episode has to be worked on within the larger context³²⁷.

Du fait des difficultés rencontrées dans l'adaptation, la saison 1 du *24* indien, dont la diffusion est initialement annoncée pour 2012, arrive sur les écrans de la chaîne Color TV en

³²⁶ Upala K Basu Roy, « Anil Kapoor buys TV rights of *24* », 9 novembre 2011. Disponible à: <http://timesofindia.indiatimes.com/tv/news/hindi/Anil-Kapoor-buys-TV-rights-of-24/articleshow/10653818.cms> (consulté le 13 janvier 2016)

³²⁷ Subhash K. Jha, « 'We had to re-invent *24*, adapt it to Indian context' – Rensil », *Bollywood Hungama*, 8 août 2012. Disponible à: <http://www.bollywoodhungama.com/news/1532385/We-had-to-re-invent-24-adapt-it-to-Indian-context---Rensil> (consulté le 13 janvier 2016)

octobre 2013. Bénéficiant d'une couverture médiatique large et favorable, le programme obtint le succès espéré, incitant Color TV à commander une deuxième saison qui fut diffusée en 2016.

Tous les épisodes sont réalisés par Abhinay Deo, réalisateur de quelques films d'action indiens au succès populaire mitigé (*Game* [2011], son deuxième long-métrage qui s'inspire de la trilogie *Jason Bourne*, fut un échec commercial notable). Ils sont actuellement disponibles sur le site internet Dailymotion où ils ne sont proposés qu'en hindi. Même constat pour l'intégrale de la saison en DVD, disponible uniquement sur les plateformes de vente en ligne indiennes. Malgré les difficultés que pose la barrière de la langue, l'histoire est compréhensible car elle reprend les grandes lignes narratives, mais aussi les personnages, de la saison 1 de la série-mère diffusée en 2001.

La série est ainsi mue par une menace terroriste latente contre Aditya Singhania (Neil Bhoopalam), jeune homme politique candidat aux fonctions de premier ministre, que l'agent de la cellule antiterroriste de Bombay Jai Rathod doit contrecarrer. En parallèle, ce dernier doit faire face à une crise familiale qui le touche directement puisque sa femme Trisha (Tisca Chopra) est partie sur les traces de leur fille Kiran (Sapna Pabbi), laquelle a fugué pour rejoindre une amie et aller à une soirée. Ce postulat rappelle à bien des égards celui de la saison 1 du *24* américain bien que des changements mineurs surviennent dans le profil des personnages et les histoires qui les lient. Exemple notable : le cœur de l'intrigue familiale entourant le candidat Singhania diffère du scandale dans lequel David Palmer se retrouve pris au piège, à savoir la révélation que son fils a tué l'homme qui a violé sa sœur, meurtre ensuite étouffé par sa femme Sherry. Dans le *24* indien, Aditya Singhania finit par découvrir que son beau-frère et certains membres de sa famille – sa mère et sa sœur en tête – ont commandité son assassinat.

D'un point de vue formel, le remake effectue un minutieux travail de décalque de la série-mère. De nombreuses scènes sont d'ailleurs méticuleusement reproduites, à l'image de l'explosion de l'avion qui survient à la fin du premier épisode des deux séries.



Figure 3: 24: India reproduit avec une fidélité extrême certaines scènes du 24 américain (à gauche : 24, 1.1 / à droite : 24: India, 1.1).

La séquence originelle voit Mandy (Mia Kirshner) poser des explosifs sur la porte de l'avion, enfiler une combinaison, poser une bombe à retardement sur un réfrigérateur, puis se préparer, bras croisés, à faire exploser la porte pour s'extraire de l'appareil en vol. Quelques secondes plus tard, alors qu'elle exécute une plongée acrobatique dans les airs, l'avion explose à son tour. Le travail de mise en scène du réalisateur suit très fidèlement celui de Stephen Hopkins, son homologue américain (figure 3). Mehr (Nikkitasha Marwaha), alter ego indien de Mandy, opère les mêmes actions dans des plans inspirés, voire reproduits à l'identique par Deo. La montée dramatique au moment où la terroriste se prépare à faire détoner la porte de l'avion illustre particulièrement bien cette entreprise de mimétisme : dans les deux versions, la musique tonitruante de Sean Callery³²⁸ s'emporte avant de s'arrêter d'un

³²⁸ Sean Callery, compositeur du 24 américain, est aussi crédité comme compositeur du remake aux côtés de Mark Fulgado et Gaurav Godkhindi. L'implication directe de Callery dans le projet est néanmoins

coup sec, laissant ainsi entendre le seul son du rebours de l'horloge de la bombe, puis l'explosion de la porte et le vacarme de la dépressurisation.

Cette scène, telle qu'elle est réalisée dans la version indienne, inclut une différence notable avec le *24* américain : tandis que l'avion explose hors-champ dans la série-mère, celui-ci est présent en arrière-plan dans le remake indien, et sa déflagration est rendue plus spectaculaire par un plan en contre-plongée et la chute de l'un de ses réacteurs directement dans l'axe de la caméra. La scène est alors interrompue par la collision. Cette apparition dans le champ de l'avion symbolise une différence culturelle majeure entre les deux versions de *24* : le remake s'adressant à un public indien, il ne tient pas compte de la sensibilité du public américain aux réminiscences visuelles des attentats du 11 Septembre.

Par ailleurs, l'ensemble des codes visuels de la série est repris à des fréquences néanmoins différentes. Le rythme est soutenu par un montage serré, enchaînant souvent les plans courts, parfois même davantage que dans le *24* américain. Le *split screen* est aussi présent quoique moins fréquent. En comparant le pilote des deux versions, on note ainsi que le *24* américain recourt à ce procédé près d'une vingtaine de fois en quarante-deux minutes tandis que son pendant indien ne l'utilise qu'à neuf occasions au cours des quarante-sept minutes que dure l'épisode. Cela est imputable au fait que les traditionnels récapitulatifs dramatiques qui précèdent les pauses publicitaires lors de la diffusion américaine sont absents de la version indienne. Rappelons que ces courts moments de transition au sein des épisodes (ils se produisent à quatre reprises et permettent ainsi de chapitrer l'intrigue) récapitulent les actions principales en utilisant le *split screen* tout en signalant le temps qui s'est déroulé depuis la coupure publicitaire. De même, la fin d'un épisode du *24* américain est toujours marquée par une envolée dramatique qui se concrétise par une mise en parallèle des intrigues, à nouveau rassemblées par le *split screen*, avant d'en sélectionner une qui permet un *cliffhanger*. Même si le remake indien recourt au *cliffhanger* en fin d'épisode, sa mise en scène est bien moins emphatique et solennelle.

Autre différence notable, le chronomètre, marqueur d'urgence omniprésent dans les aventures de Jack Bauer, n'apparaît que très rarement dans la version indienne (environ deux ou trois fois par épisode contre une douzaine de fois dans la série-mère). Ainsi, Deo édulcore le concept formel, l'habillage du *24* américain, et relègue ses codes au rang d'accessoires

relativement vague : le remake aurait en fait réutilisé avec une certaine liberté les compositions qu'il avait produites pour le *24* américain. Cela expliquerait notamment l'utilisation du *leitmotiv* de Jack Bauer qui, dans la version indienne, est également appliqué indifféremment à d'autres personnages ou à des situations qui, parfois, n'incluent pas forcément Jai Rathod.

visuels qui participent peu de l'amplification de la tension narrative. De fait, bien que le temps « réel » soit un postulat revendiqué par le 24 indien à chaque début d'épisode, cela ne revêt finalement qu'une importance mineure tant la forme de la série ne se fonde pas sur cette donnée. La série est en quelque sorte « normalisée » au sens où la primauté est donnée au contenu et non au contenant, au narré plus qu'à la *manière* de narrer.

De façon assez symptomatique, le générique est lui aussi repensé. Le générique du 24 américain qui consiste en un « simple » surgissement du logo de la série met l'accent sur le concept narratif et formel. John McCullough a également bien démontré que ce générique, pourtant bref, incarne les thématiques qui travaillent et structurent la série : l'urgence et la révélation (au sens où la CTU doit faire éclater au grand jour les complots les plus obscurs). McCullough y voit même comme une réplique en miniature de la structure narrative de la série :

It is as though the light is mimicking the narrative of the show; the rising story crises are replicated here, in miniature, in the flickering and eventually searing images of the title. (...) Even in the few seconds of the title image (...), 24 reminds us of the key thematic elements of the series³²⁹.

Le générique du 24 indien subvertit l'intention de la série originelle en reformatant la séquence selon des codes plus traditionnels. Deux plans se succèdent : d'abord, l'horloge luminescente qui s'emballe (comme dans la série-mère), puis, l'apparition d'un montage d'images fixes, représentant toujours Anil Kapoor en action avec, à ses côtés, le nombre d'heures restantes avant la fin de la saison (« ... *hours to go* »). Cet ajout explicite l'idée du compte à rebours et tend à individualiser davantage les épisodes. Par ailleurs, la présence de Kapoor dans le générique (son image change à chaque épisode) symbolise le parti pris des producteurs du remake indien de faire reposer la série davantage sur son interprète principal que sur son concept. Et alors que le générique du 24 américain semble faire partie intégrante de chaque épisode (il a même une fonction d'activateur, de générateur de la machine narrative), le générique du 24 indien est bien moins symbiotique. Il survient à l'issue du résumé des épisodes précédents, de manière frontale, avec une portée essentiellement représentative : nous sont donnés le titre de la série, le chapitre (nombre d'heures restantes), l'acteur principal et même... le sponsor ! Le sponsor en question est Safari Storme, un SUV

³²⁹ John McCullough, *op. cit.*, 48-49.

de la marque indienne de voitures Tata. Logiquement, le SUV en question est le moyen de locomotion de l'agent Rathod tout au cours de la saison, rappelant ainsi le partenariat entre Ford et le *24* américain durant plusieurs saisons. Le nom du modèle automobile apparaît d'ailleurs sur toutes les affiches à un endroit généralement réservé au réalisateur ou au studio de production.

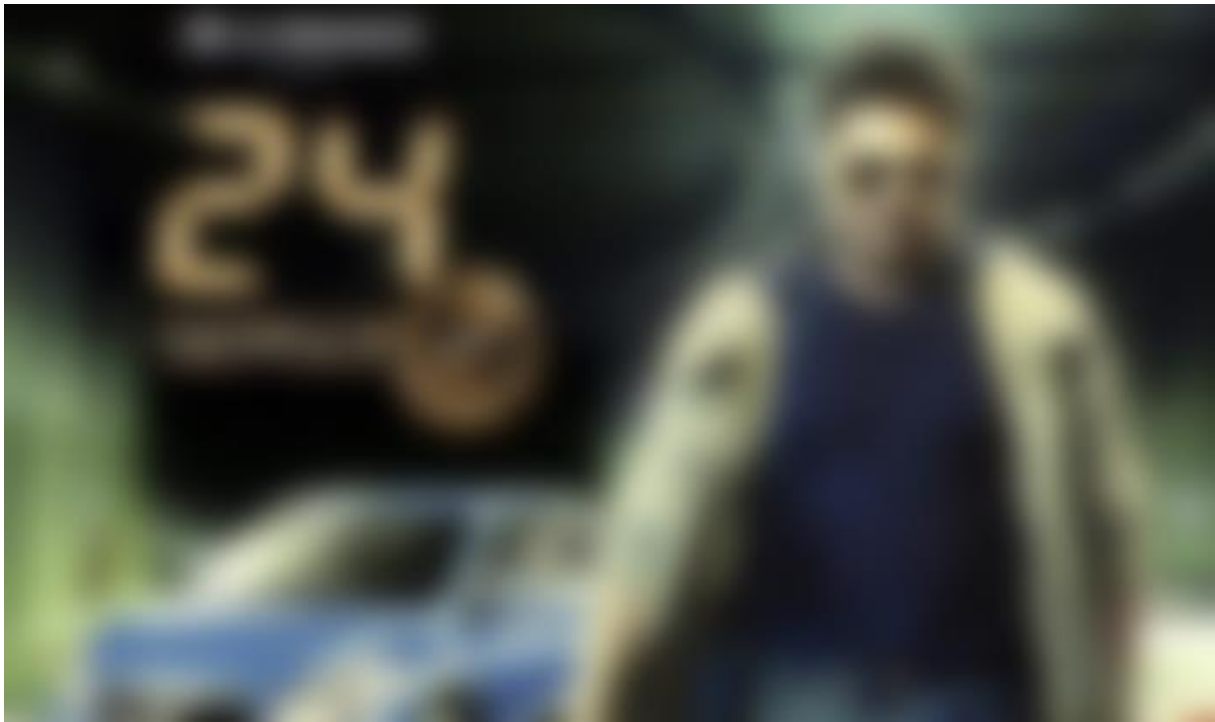


Figure 4 : Le sponsor automobile Tata occupe une place prépondérante dans *24: India*.

Les affiches promotionnelles pour la saison 2 sont à ce propos encore plus marquantes dans la mesure où le nouveau modèle partenaire, le S-Cross, apparaît pleinement aux côtés de Kapoor, faisant inmanquablement penser aux publicités traditionnelles pour les concessionnaires (figure 4). On ne sait plus si la publicité est au service de la série ou du véhicule.

2. Décompte du temps, conte d'un temps : *24*, une fiction-temps

24 représente l'archétype de ce que nous appelons la « fiction-temps » : cœur de l'intrigue, le temps est aussi ce qui la structure. Cette appellation renvoie en pointillés à l'image-temps, régime temporel théorisé par Gilles Deleuze afin de décrire le cinéma néo-

réaliste italien de l'après Seconde Guerre mondiale. Deleuze voit dans ce mouvement de nouvelles modalités de représentation du temps et, plus particulièrement, de la durée. « C'est le temps, le temps en personne³³⁰ » qui transparait désormais, renversant ainsi l'ordre narratif et causal du cinéma moderne. Le temps n'est plus arrimé au récit (personnages, histoire etc.) : il est le récit. Aurélie Ledoux ajoute que :

Dans ce cinéma, les objets et les événements prennent le pas sur les personnages et se dégagent, dans la représentation, de leur interprétation par une subjectivité. Ils n'ont plus besoin du truchement d'un personnage, d'une subjectivité-alibi, pour se faire valoir et exister cinématographiquement : ils deviennent « pure présence »³³¹.

À l'évidence, *24* ne se situe pas dans ce régime d'image-temps tant la représentation du temps semble défini par l'ordonnancement des actions. Elle s'évertue à ne jamais perdre son temps, et chaque plan est décisif à l'échelle de l'intrigue : cela est rendu possible par le *split screen* qui permet de sélectionner la trame narrative la plus foisonnante en termes d'événements et celle qui assure la poursuite de l'ordre causal. Pourtant, la série n'est pas totalement dénuée de scènes proches de l'image-temps deleuzienne. Ainsi, durant la saison 1, Kim passe près d'une heure à creuser une tombe avec Rick, l'un de ses ravisseurs, pour l'acolyte de ce dernier qui vient d'être abattu par Ira Gaynes (Michael Masee), mercenaire qui les a engagés. Cette scène revient à plusieurs reprises au fil de l'épisode 1.6 et rompt avec le déroulement nerveux du récit par sa lenteur et sa relative insignifiance. Le trou creusé par Kim et Rick semble ainsi symboliser la fonction de la séquence dans l'économie de l'épisode, à savoir créer un temps de suspens dans l'action, un « trou narratif »³³². Le sentiment de durée est donc provoqué par l'attardement de la série sur une scène qui détourne notre regard de l'action principale perçue comme plus essentielle pour la progression du récit. L'image-temps demeure néanmoins imparfaite puisqu'à mesure que Kim et Rick creusent la tombe, une relation de complicité se tisse entre les deux personnages, laissant entrevoir la valeur narrative de la séquence.

³³⁰ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris : Les éditions de Minuit, 1985, 26.

³³¹ Aurélie Ledoux, *op. cit.*, 142.

³³² Voir la circonspection de Denys Corel à propos de cette scène dans son article consacré à la série (D. Corel, « 24 (*24 heures chrono*) », in Martin Winckler (dir.), *Les miroirs obscurs*, Vauvert : Au diable vauvert, 2005, 349-350).

Un autre exemple, bien connu des amateurs de *24*, est « l'épisode du Cougar » (« *The cougar episode*³³³ ») survenant durant la saison 2³³⁴. À nouveau, plutôt que de nous montrer la progression de Jack ou bien la situation politique impossible dans laquelle se retrouve le président Palmer, les scénaristes font le choix d'orienter la caméra vers le périple de Kim en pleine forêt californienne, périple de plusieurs heures dont l'apogée sera la rencontre entre la jeune fille et un cougar.

Si *24* n'épouse pas le régime de l'image-temps à proprement parler, elle a en commun l'ambition d'expérimenter de nouvelles manières de représenter le temps – bien que celles-ci restent indirectes, au sens où elles dépendent largement du montage – et d'en faire ressentir l'urgence à son public.

La fiction-temps qu'est *24* repose sur une interprétation plurivoque de la notion de temps. La série présente effectivement une intrigue déroulant une course contre la montre, qu'elle concrétise en recourant à toute une palette de procédés audiovisuels, de la musique composée par Sean Callery qui reproduit le rythme métronomique des aiguilles d'une montre à la présence à l'écran et à des instants critiques d'un chronomètre. Par ailleurs, *24* est également une fiction-temps du fait du rapport qu'elle entretient avec son époque : sise en plein contexte de guerre contre la terreur, la série se fait régulièrement le témoin, et souvent sur un mode allégorique, des conflits extérieurs (guerres en Afghanistan et en Irak, tensions avec l'Iran) et de leurs conséquences sur la société américaine. Fiction *en* temps réel, elle est aussi une fiction *du* temps réel.

2.1. L'obsession du temps : esthétique de l'urgence dans *24*

Dès son titre, la série met l'accent non pas sur les personnages ou sur l'histoire à proprement parler mais sur le format de la série : *24*, soit le nombre d'heures et d'épisodes que dure une saison. Le titre français, *24 heures chrono*, est encore plus révélateur, le chiffre « 24 » renvoyant exclusivement à la durée diégétique (« heures ») de la série tandis que l'ajout de l'adjectif « chrono » annonce la course contre la montre qui sera au centre de

³³³ Voir à ce sujet l'excellent article de Rose Maura Lorre, « Kim vs. the Cougar : The Oral History of *24*'s Most Infamous Scene », *Vulture.com*, 20 décembre 2013. Disponible à : <http://www.vulture.com/2013/12/24-kim-bauer-cougar-trap-episode-oral-history.html#> (consulté le 28 mars 2016)

³³⁴ Episode 2.10.

l'intrigue. Moins énigmatique que le titre originel, le titre français oriente d'emblée les attentes spectatoriennes en créant un suspense en amont du visionnage.

Le temps structure également les saisons dans la mesure où le titre des épisodes indique l'heure à laquelle ces derniers sont censés se dérouler. À nouveau, nulle référence à l'intrigue ou aux personnages n'est faite comme c'est le cas dans les autres séries, ce qui permet à 24 d'affirmer la neutralité de son point de vue sur les événements car seuls le temps et la succession chronologique – et causale – des actions comptent. La série se soustrait donc aux conventions télévisuelles en soulignant l'importance indifférenciée des épisodes, tous partie d'un tout, rendant délicate pour les spectateurs toute tentative de repérage au sein d'une saison. Cette indistinction entre les épisodes est renforcée par le fait que le découpage des saisons calque celui d'une journée : le passage à une nouvelle heure impose le basculement d'un épisode à l'autre (« 11 :00 p.m. – 12 :00 p.m. » ; « 12 :00 p.m. – 1 :00 a.m. » etc.). Ainsi, les titres sont les mêmes à chaque saison mais dans un ordre différent selon l'heure à laquelle commence l'histoire.

Enfin, le temps ordonne le récit au sein de chaque épisode. Il est, en effet, aisé de discerner les grandes étapes dramatiques selon l'heure qui apparaît à l'écran. À ce propos, il est utile de rappeler que le temps se manifeste visuellement par la récurrence d'une horloge placée à des moments charnières de l'épisode. Ces moments correspondent le plus souvent aux coupures publicitaires lors de la diffusion télévisuelle américaine. Ils conditionnent le développement et le rythme de l'intrigue de même que notre manière de regarder la série. Par exemple, nous savons que les dix premières minutes de chaque épisode sont dédiées à la résolution de la situation paroxystique laissée en suspens dans l'épisode précédent et à relancer et poursuivre l'intrigue. Grâce à notre expérience de la série, nous sommes également bien au fait que l'avant-dernière apparition de l'horloge marque le début d'une escalade dramatique vers un nouveau *cliffhanger* qui viendra conclure l'épisode.

Ainsi, le temps conditionne notre expérience en tant que spectateurs : nous pouvons anticiper les différents mouvements narratifs de l'épisode. Bien que cet éternel retour au même semble prévenir tout effet de surprise dans la mesure où la mécanique narrative est prévisible, cela crée néanmoins un suspense très efficace. La connaissance du temps construit un univers d'attente et de tension dans lequel les spectateurs sont sciemment plongés. Ce faisant, même si des bouleversements inattendus surviennent régulièrement (mort d'un personnage principal, révélation des vraies intentions d'un autre, etc.), il semble que 24 épouse davantage les principes du suspense hitchcockien en privilégiant le suspense à la

surprise, l'attendu à l'inattendu³³⁵. C'est la connaissance d'une menace latente et *a priori* irrémédiable qui place le spectateur dans une situation de crainte, d'anxiété³³⁶. Le motif narratif de la bombe à retardement, auquel la série recourt à chaque saison, suit d'ailleurs la règle hitchcockienne dans la mesure où le public est d'emblée informé du moment où la bombe doit exploser – généralement dans les vingt-quatre heures qui vont suivre.

Le temps, dans *24*, apparaît ainsi comme un élément structurel fondamental qui participe pleinement à la création du suspense. Cela est d'autant plus remarquable que la série se déroule en temps « réel », autrement dit l'heure diégétique semble correspondre à l'heure de visionnage. En soi, le procédé n'est pas une nouveauté. Au cinéma, le film *High Noon* (*Le train sifflera trois fois* ; Zinnemann), sorti en 1952, donnait déjà l'impression de se dérouler en temps réel. En 2000, alors que l'idée de *24* naissait dans l'esprit du producteur et scénariste Joel Surnow, le réalisateur Mike Figgis déroutait critiques et public avec son film *Timecode*, expérimentation formelle déconcertante mêlant quatre histoires en parallèle et en temps réel. Pour rendre la simultanéité des actions, Figgis recourut au *split screen*, technique de division de l'écran permettant d'assister à toutes les séquences en un plan et que l'on retrouve dans *24*.

En ce qui concerne la télévision, le rapport au temps réel est tout autre. Il lui est profondément associé du fait de son caractère immédiatement disponible et de ses programmes en direct. À l'opposé du cinéma, souvent perçu comme imposant une distance temporelle, au sens où le public a toujours le sentiment de regarder une œuvre achevée, le médium télévisuel tend à actualiser et à réaliser ce qu'il diffuse. Jane Feuer a d'ailleurs démontré que le direct (*liveness*) est l'élément qui distingue la télévision du cinéma et ce bien qu'une majorité de programmes soient à présent produits avant leur diffusion³³⁷. Une telle conception remonte en fait au premier âge d'or de la télévision américaine, époque où les fictions étaient produites en direct depuis New York, que ce soit les anthologies dramatiques (pour la plupart des adaptations théâtrales et littéraires) ou les sitcoms, genre né en 1951 avec *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957)³³⁸. Pierre Beylot note que le succès auprès des téléspectateurs de ces programmes télévisés émanait justement de cette apparente « plénitude du *hic et nunc* » pour reprendre l'expression de Christian Metz afin de définir le réel par rapport au récit :

³³⁵ François Truffaut, *Hitchcock-Truffaut*, Paris: Gallimard, 1983, 59.

³³⁶ Denys Corel, *op. cit.*, 349.

³³⁷ Jane Feuer, « The Concept of Live Television: Ontology as Ideology », in E Ann Kaplan (dir.), *Regarding Television Critical Approaches: An Anthology*, Frederick: University Publications of America, 1983, 12-22.

³³⁸ Martin Winckler, *Les miroirs de la vie, histoire des séries américaines*, Paris : Le Passage, 2002, 30-31.

« l’attraction qu’exerçait ce type de fictions reposait sur le sentiment qu’avait le téléspectateur d’assister à la représentation à l’instant même où elle était enregistrée par les caméras³³⁹. » C’était d’autant plus flagrant pour les sitcoms qui emploient des effets comiques et une mise en scène hérités du théâtre³⁴⁰. La télévision américaine continue encore aujourd’hui à valoriser ce temps réel, cette simultanéité entre réalisation et réception, au travers de ses programmations en direct, l’information en premier lieu. À cet égard, on peut s’interroger sur le choix du titre de la série qui évoque davantage des émissions d’information et de reportages (*60 Minutes*, *48 Hours*, etc.) que des programmes de fiction. Nous postulons que ce rapprochement vis-à-vis des codes du domaine de l’information a participé à la construction de *24* en un programme arrimé au réel, rendant d’autant plus crédible le concept du temps réel. Les téléspectateurs ont ainsi transféré certains comportements de réception adoptés face aux programmes d’information à *24*. Cette entreprise fut favorisée par la série elle-même dans la mesure où celle-ci propose une esthétique proche de ces programmes (voir *infra*).

L’ambition de simuler l’isochronie réalisation-réception est d’ailleurs un trait caractéristique des fictions sérielles, lesquelles représentent sciemment le rythme de la vie de leur public afin d’entretenir un lien intime fort³⁴¹. Certaines séries des années 1990 comme *Seinfeld* et *Friends* vont même jusqu’à produire, à titre exceptionnel, un épisode en temps « réel », imitant l’immédiateté du direct. Sur cette période, le seul exemple de réelle captation en direct demeure l’épisode « Ambush » (4.1) de la série *ER* qui est tourné deux fois de suite en raison du décalage horaire entre la côte Ouest et la côte Est des États-Unis. Néanmoins, Pierre Beylot soutient que cet épisode ne s’attarde pas sur la simultanéité entre réalisation et réception, mais qu’il se sert du direct pour façonner l’esthétique réaliste adoptée pour les besoins du scénario³⁴². Rappelons que l’intrigue tourne autour d’une équipe de la chaîne PBS venue réaliser un documentaire sur le service des urgences du Cook County, hôpital où travaillent les médecins dans la série.

À défaut d’être tournée en direct, *24* devient donc la première – et la seule à ce jour – à être intégralement narrée en temps réel et à faire de ce concept l’un des piliers de son intrigue. Cette ambition est le fruit d’un désir de renouveau de la part du producteur et scénariste Joel

³³⁹ Pierre Beylot, *op. cit.*, 152.

³⁴⁰ Voir à ce sujet Marjolaine Boutet, « Soixante ans d’histoire des séries américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine*, n°2, 2010. Disponible à : <http://rca.revues.org/248> (consulté le 3 mars 2016)

³⁴¹ Les séries américaines prennent particulièrement en compte les saisons et les fêtes calendaires afin de se rapprocher au maximum du quotidien de leur public.

³⁴² Pierre Beylot, 2005, *op. cit.*, 152.

Surnow (*La Femme Nikita* [*Nikita* ; USA Network, 1997-2001], *Special Unit 2* [UPN, 2001-2002]), qui caressait l'idée de produire une série qui n'aurait pas à être déclinée en vingt-deux épisodes annuels, comme il est de coutume pour les séries dramatiques aux États-Unis. Pourtant, quand Surnow commence à imaginer une intrigue se déroulant en vingt-quatre heures et en temps réel, il devient évident que le nombre d'épisodes ne sera pas amené à baisser mais qu'il sera plus conséquent que celui de la majorité des séries sur les *networks*³⁴³.

Proposer une fiction en temps réel nécessite un sens méticuleux du détail et de la cohérence dans la mesure où les épisodes sont des heures qui se suivent, en apparence, sans ellipse³⁴⁴. Au niveau de la production, ce concept est particulièrement contraignant pour le choix du lieu de tournage. S'il est un temps envisagé que *24* soit tournée à Vancouver, au Canada, pour des raisons budgétaires, le climat océanique de la ville dissuadera finalement la production de s'y établir³⁴⁵. Chaque saison se déroulant sur vingt-quatre heures, le climat doit être identique du premier au dernier épisode. Les équipes de production optent donc pour l'ensoleillement permanent de Los Angeles. Notons que, même lorsque l'intrigue migre de Los Angeles à New York (saison 8), en passant par Washington (saison 7), la série continue d'être majoritairement filmée à Los Angeles, également pour des raisons climatiques³⁴⁶.

Par ailleurs, une « narration simultanée³⁴⁷ » impose au récit d'être progressif, linéaire et donc de ne pas s'adonner à des retours en arrière ou des prolepses. *24* se tient à cette primauté du présent « réel » et de l'immédiateté partagée avec les téléspectateurs à l'exception d'une scène dans l'épisode 1.24 qui apparaît comme une anomalie justifiée par la tragédie qui a lieu. Alors qu'il tient son épouse défunte dans ses bras, Jack se remémore quelques instants passés avec elle, ce qui est rendu par l'usage du *split screen* et le recours au noir et blanc. Seule la mort fondatrice de Teri peut rompre la mécanique de fuite en avant du récit et induire l'unique flashback de la série. Par ailleurs, si le temps réel semble proscrire toute liberté avec les diverses temporalités, il prévient également les effets de ralenti et de projection accélérée qui, par essence, dénaturent l'isochronie entre le défilement des images et ce qu'il représente. La série suit uniquement une vitesse « scénique », pour reprendre le concept de scène théorisé

³⁴³ Tara DiLullo, *24, The Official Companion Seasons 1&2*, Londres: Titan Books, 2006, 10.

³⁴⁴ La saison 9 de la série est à cet égard téatologique car elle accepte une ellipse d'une dizaine d'heures lors de l'épilogue (9.12).

³⁴⁵ Interview de Joel Surnow, Robert Cochran et Howard Gordon, *Séries TV*, n°23, avril/mai 2004.

³⁴⁶ Dans le cas de la saison 8, les producteurs de la série révélèrent que les coûts de tournage à New York étaient prohibitifs. Ils préférèrent recourir à une postproduction onéreuse afin de recréer virtuellement des quartiers de la grosse pomme par le biais du *matte painting*. Voir le court et excellent reportage « Virtually New York » disponible sur l'édition DVD de la saison 8 de *24*.

³⁴⁷ Gérard Genette définit la narration simultanée comme la simultanéité entre le moment de la narration et celui de l'histoire narrée. On peut ici l'associer au temps réel.

par Gérard Genette, c'est-à-dire que le temps du récit correspond au temps de l'histoire. Le temps vécu est toujours un temps objectif, ce qui peut s'expliquer, entre autres, par la perspective narrative externe épousée par la série qui rend toute personnalisation du temps impossible bien qu'elle se focalise sur le corps souffrant de Jack Bauer.

Par le déploiement d'une telle esthétique, *24* donne l'impression de présenter les faits de manière brute. Cette impression est aussi le corollaire d'une réalisation caméra au poing qui s'approche davantage du reportage que du cinéma où cadrages et compositions sont traditionnellement travaillés pour atteindre parfois des dimensions picturales. Dans *24*, les événements semblent captés dans l'urgence. La caméra tremble, les plans vacillent, tournent, suggèrent un mouvement perpétuel : « *when 24 seems to be 'live', there also appears to be no editing*³⁴⁸. »

Le postulat du temps réel a été rendu plus saillant lors de la diffusion originelle de la série sur la Fox. Rappelons que chaque épisode correspond à une heure de la vie de Jack Bauer. Or, la durée réelle d'un épisode avoisine les quarante-deux minutes, à peine quarante si l'on enlève les résumés. Les dix-huit minutes « manquantes » sont occupées par les écrans publicitaires, lesquels sont explicitement pris en compte par la série³⁴⁹, ce qui dénote au passage la revendication par *24* de son statut de pur produit télévisuel. Autrement dit, la journée de Jack Bauer se poursuit pendant la pause publicitaire ; autant de minutes que nous manquons et qui apparaissent comme une ellipse forcée. Steven Peacock souligne à ce propos que : « *There is a sense of the world of 24 carrying on 'behind the veil' of the commercials. So, (...) it suggests that whilst we yawn or make that cup of tea, CTU and myriad innocent bystanders are still in danger, with Jack Bauer still running, as the clock ticks down*³⁵⁰. » Par un heureux hasard, si la série continue sans nous dans ces interstices, aucun événement d'ampleur ne se produit hors-champ³⁵¹. Généralement, ces quelques minutes de pause pour les spectateurs permettent aux héros de parcourir Los Angeles d'un bout à l'autre, oblitérant par là même la réalité d'une ville bien connue pour ses routes fortement embouteillées. Adam Sternbergh ironise d'ailleurs sur « la capacité magique [de Jack Bauer] à pouvoir se téléporter n'importe où dans Los Angeles en un peu moins de cinq minutes » (« *his magical ability to*

³⁴⁸ John McCullough, *op. cit.*, 64.

³⁴⁹ Pour cela, voir les horloges avant et après chaque interruption qui témoignent du passage du temps.

³⁵⁰ Steven Peacock, *op. cit.*, 2007, 29.

³⁵¹ Steven Peacock cite néanmoins le cas du viol de Teri (1.9) que les scénaristes choisirent de ne pas montrer et de reléguer au hors-champ publicitaire (Peacock, *ibid*).

*teleport anywhere in Los Angeles in just under five minutes*³⁵² »). L'on peut aussi imaginer que les personnages profitent de ces périodes creuses pour se sustenter, recharger leur portable, faire le plein de leur voiture et aller aux toilettes. Ces actions bien ordinaires sont rarement figurées à l'écran et, ce faisant, elles ont fait l'objet de critiques amusées à l'instar de cet exposé sur la constipation supposée de Jack Bauer qui résulterait de son exposition au stress :

Now normally, stress-induced constipation lasts 2-4 days. However, the average individual is not responsible for saving the country for five days. Jack Bauer doesn't poop because Jack Bauer doesn't have the time it takes to poop with a condition like stress-induced constipation. He would need laxatives, an hour, and a magazine. Those are tough resources to obtain since he's busy saving his daughter's life and protecting the freedom that allows us to poop when we want to³⁵³.

Le temps réel est, au final, un artifice efficace au service d'une intrigue mue par le désir de maintenir le public dans un état de tension constante. Ce faisant, *24* devient un modèle de série feuilletonnante³⁵⁴ addictive en poussant à l'extrême la continuité chronologique – temporelle et causale – entre les épisodes : les minutes et les secondes deviennent vitales.

2.2. Histoire d'une faille temporelle : de l'actualité d'une série prélapsaire

2.2.1. Une autre histoire : *24*, série d'espionnage de l'après-guerre froide

Si la série donne au temps une importance capitale – celui-ci est (dé)compté à la seconde près – et affirme que les événements qu'elle relate se déroulent en temps réel, elle se soustrait pourtant à toute tentative de datation précise pour s'établir dans un présent

³⁵² Adam Sternbergh, « Ridiculous Plot Points ? No L.A. Traffic ? Welcome Back, *24* ! », *New York Magazine*, 16 janvier 2007. Disponible à : http://nymag.com/daily/intelligencer/2007/01/ridiculous_plot_points_no_la_t_1.html (consulté le 23 juin 2017)

³⁵³ Jared Stein, Mitch Moranis, « Seriously, When Does Jack Bauer Poop? », *the brown noser*, 8 mars 2007. Disponible à : http://thenoser.com/article/pointcounterpoint_seriously_when_does_jack_bauer_poop (consulté le 11 février 2016)

³⁵⁴ Également appelée « série-feuilleton » (Winckler, 2002, *op. cit.*) ou « série feuilletonesque » (Buxton, 2010, *op. cit.*), la série feuilletonnante est un genre s'appuyant « sur des formes de causalité (...) rigoureusement attachées à la succession des épisodes » (Esquenazi, 2010, *op. cit.*, 129).

perpétuel³⁵⁵. « *I'm running out of time* », martèle Jack Bauer et, comme lui, *24* est hors du temps, plus précisément hors de *notre* temps. Hormis une référence vague dans la saison 1 (« *On the day of the California Presidential Primary* »), c'est un temps générique, hors temps et relativement insaisissable dans lequel la série évolue. Cela n'implique pas pour autant que le temps soit figé : à chaque début de nouvelle saison, nous apprenons que des mois, des années se sont déroulés depuis la dernière heure. Le temps diégétique est donc désindexé de notre temps réel : la série qui fut diffusée entre 2001 et 2014 s'étale en fait sur près de dix-huit ans si l'on prend en compte les ellipses qui séparent chaque saison. Pourtant, malgré cette apparente atemporalité, *24* s'ancre pleinement dans l'époque qui est la nôtre. Cela est d'abord observable à travers la représentation tout à fait contemporaine des villes où l'action se déroule, mais aussi à travers les modes vestimentaires, les technologies cellulaires et informatiques, ainsi que les modèles automobiles utilisés par les protagonistes – généralement des Ford du fait d'un accord entre la firme et les producteurs de la série – qui sont autant de marqueurs des années 2000-2010.

Ensuite, au-delà de ces observations matérielles, c'est bien la dimension allégorique de *24* qui en fait l'une des fictions emblèmes de son époque. À partir de sa deuxième saison, la série n'a eu de cesse d'évoquer le contexte politique américain et la guerre contre la terreur de manière plus ou moins anamorphique. Cette posture ambiguë de (dé)familiarisation avec le réel se lit à travers la relation qu'entretient la série vis-à-vis de l'actualité. Les allusions à la réalité de la guerre contre la terreur qui émaillent le récit sont le plus souvent obliques : lorsque la saison 2 de *24* aborde l'invasion américaine de l'Irak de mars 2003, quelques jours avant son déroulement, elle le fait de manière détournée en décrivant la possible invasion de trois pays du Moyen-Orient par les États-Unis suite à une tentative d'attentat à Los Angeles. *24* s'éloigne ainsi d'une reproduction trop mimétique de la réalité et de l'actualité, préférant constituer ce que François Jost nomme un « bain d'immersion³⁵⁶ ». Ce « bain d'immersion », c'est l'esprit du temps (*zeitgeist*), autrement dit les problématiques, les idéologies et les conflits qui définissent une époque et qui sont immédiatement identifiables. Pour Jost, *24* est donc une série reposant sur une « actualité *persistante*³⁵⁷ » dont la contemporanéité ne tient

³⁵⁵ Jon Cassar insiste sur l'absence de datation comme principe intangible de *24* : « *We avoid dates. You'll never see a date on our show ever* », in Daniel Feinberg, « Looking for clues on the set of *24* », *zap2it.com*, 17 janvier 2007. Disponible à : <http://zap2it.com/2007/01/looking-for-clues-on-the-set-of-24/#> (consulté le 14 mars 2016)

³⁵⁶ François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris : CNRS éditions, 2011, 10-11.

³⁵⁷ *Ibid.*

pas tant à sa proximité à l'actualité *immédiate* (qu'il nomme « actualité *diffusion*³⁵⁸ ») qu'à la captation d'un climat décennal – et bientôt vingtennal, celui de l'après-11 Septembre. Pourtant, une profonde antilogie anime la série : bien que considérée comme contemporaine et emblématique de l'Amérique en guerre des années 2000, et plus particulièrement, des guerres menées par George W. Bush, la série ne mentionne à aucun moment les attentats de New York. Dans la diégèse, le 11 Septembre n'a pas eu lieu.

L'absence des attentats du World Trade Center dans la diégèse s'explique avant tout par le fait que la première saison était déjà en partie tournée au moment du drame, et par la décision de la Fox de censurer toute référence au 11 Septembre, qu'elles fussent scénaristiques ou visuelles. Cette expurgation conditionnait le maintien à l'antenne de *24* et, malgré les millions de dollars alloués au projet et la forte campagne promotionnelle, les producteurs de la série redoutaient une possible déprogrammation³⁵⁹. Ainsi, après avoir revu l'intégralité des épisodes produits, la Fox censura partiellement la scène finale du pilote qui représentait un avion explosant en plein vol³⁶⁰.

De plus, *24* n'avait pas pour vocation originelle de parler de terrorisme. Comme nous l'avons évoqué plus haut, ce fut d'abord le concept du temps réel qui fut élaboré et non l'intrigue. Lorsque Joel Surnow et son collègue et ami Robert Cochran – les deux hommes collaboraient déjà sur la série *La Femme Nikita*, encore en diffusion à l'époque où *24* fut conçue – se mirent à imaginer une histoire pouvant se dérouler sur vingt-quatre épisodes, ils lorgnèrent d'abord vers la comédie et le *soap opera*. Inspirés par le film *Lovers and Other Strangers* (*Lune de miel aux orties*; Howard, 1970), les deux producteurs pensèrent raconter les vingt-quatre heures précédant un mariage. L'idée fut néanmoins abandonnée dans la mesure où elle n'apparut pas suffisamment palpitante : « *We just couldn't justify why someone would have to stay up twenty-four hours to organize a wedding*³⁶¹. » Les producteurs firent volte-face et s'orientèrent vers un genre qu'ils connaissaient bien, le thriller. Délaissant cette ébauche de comédie pré-nuptiale, ils élaborèrent les grandes lignes de la saison 1 à venir : une menace imminente plane sur un candidat noir à la primaire démocrate et l'agent Jack Bauer, dont la fille a été enlevée, est en charge de le protéger. Le héros est ainsi pris au cœur d'une double intrigue familiale et professionnelle, faisant émerger l'idée d'une course contre la

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Alan Sepinwall, « How TV reflected 9/11 », *hitfix.com*, 9 septembre 2011. Disponible à : <http://www.hitfix.com/blogs/whats-alan-watching/posts/how-tv-reflected-9-11> (consulté le 10 mars 2016)

³⁶⁰ Jon Cassar, *24, Behind The Scenes*, San Rafael : Insight editions, 2006, 23.

³⁶¹ Tara DiLullo, 2006, *op. cit.*, 10.

montre comme moteur du récit. Bauer doit ainsi sauver sa famille et sa nation en vingt-quatre heures chrono.

Ce pitch n'est pas sans évoquer les thrillers politiques américains des années 1970 et dont Joel Surnow ne renie pas l'influence. Le producteur de *24* cite notamment *Three Days of the Condor* (*Les trois jours du Condor*; Pollack, 1975) comme principale source d'inspiration pour la saison 1. Le film de Pollack relate l'enfer vécu par Joseph Turner (Robert Redford), simple analyste pour une cellule secrète de la CIA en charge d'anticiper les menaces contre les États-Unis, qui, au retour d'une pause déjeuner, découvre que toute son unité a été décimée. Bien malgré lui, Turner se retrouve au cœur d'une conspiration escamotée par l'Agence elle-même et tente l'impossible pour rester en vie et lever le voile sur les responsables de la tuerie. Ce scénario paranoïaque, parfaitement représentatif de l'Amérique de l'après-Watergate, partage des ressemblances frappantes avec la saison 1 – et avec les suivantes – de *24* : la course contre la montre d'un homme piégé par le système, la corruption des élites au pouvoir et la défiance populaire vis-à-vis de celles-ci, ainsi que la malveillance du pouvoir exécutif et de l'État fédéral.

La série se situe donc dans la lignée des thrillers paranoïaques du cinéma américain dont il faut noter la recrudescence à la fin des années 1990 avec des productions qui recyclent les *topoi* du genre à l'ère de l'explosion des télécommunications et du terrorisme. Dans l'archétypique *Enemy of the State* (*Ennemi d'État*; 1998) signé Tony Scott, un jeune avocat du nom de Robert Clayton Dean (Will Smith) se retrouve malgré lui en possession d'un film montrant l'assassinat d'un Sénateur opposé à la nouvelle loi anti-terroriste par un haut-fonctionnaire de la NSA, Thomas Reynolds (Jon Voight). Ce dernier mène en effet une croisade sanglante afin que le Congrès américain vote un texte de loi visant à étendre les prérogatives de l'agence afin de protéger le pays – quitte à rogner dangereusement sur les libertés individuelles. Lorsque Reynolds apprend que Dean détient le film, il met tout en œuvre pour l'éliminer. À nouveau, on retrouve les mêmes motifs narratifs que dans *Three Days of the Condor* mais dans un monde où l'expansion des nouvelles technologies est également devenue l'objet d'inquiétudes orwelliennes dans la mesure où, utilisées à mauvais escient par ceux qui gouvernent, elles pourraient priver l'individu de ses libertés fondamentales et favoriser l'émergence d'une forme de totalitarisme.

Ce retour en force du thriller politique s'explique en grande partie par le basculement du monde bipolaire de la guerre froide à un « nouvel ordre mondial ». À la menace soviétique identifiable à un pays et un régime politique succède la menace nébuleuse de l'islamisme

radical, déjà existante mais qui profite de l'effondrement de l'URSS pour s'affirmer comme contre-pouvoir et comme seul modèle idéologique alternatif face à l'hégémonie américaine³⁶². Menace nébuleuse car le terrorisme n'est pas le fait d'un pays mais de groupes informels et en constante mutation au sein d'un ou de plusieurs pays³⁶³. Le rapport bipolaire ne s'exerce donc plus entre deux blocs géographiquement délimités : il est asymétrique et indistinct. Durant les années 1990, le terrorisme islamiste frappe sporadiquement les États-Unis, de l'attentat prophétique au World Trade Center de 1993 aux attentats d'Al-Qaïda contre les ambassades américaines en Tanzanie et au Kenya en 1998. Deux ans plus tard, le navire de guerre *USS Cole* est victime d'un attentat-suicide dans le port d'Aden au Yémen, à nouveau revendiqué par Al-Qaïda. Pourtant, en dépit de cette série d'attaques, des déclarations de guerre répétées de ben Laden contre les États-Unis³⁶⁴ et des alertes lancées notamment par le coordinateur national de la sécurité, de la protection des infrastructures, et du contre-terrorisme Richard Clarke, l'administration Clinton minore et ignore la menace que représentent Al-Qaïda et son commandant. De même, elle fait preuve d'une détermination prudente dans l'éradication d'une menace qui s'accroît tout au long des années 1990³⁶⁵.

Cette minoration de la menace que représente le terrorisme islamiste se retrouve dans les films de « sécurité nationale³⁶⁶ » de l'époque où elle est marginalisée et ne bénéficie pas toujours d'un traitement des plus sérieux³⁶⁷. Dans *True Lies* (Cameron, 1994), remake de la comédie d'action française *La Totale !* (Zidi, 1991), Arnold Schwarzenegger campe un agent œuvrant pour une unité anti-terroriste qui se retrouve confronté à un groupe de terroristes palestiniens prévoyant de faire exploser une bombe nucléaire dans l'une des grandes villes américaines si le gouvernement ne retire pas ses troupes du golfe persique. Ce pitch donne lieu à un film d'action à la lisière de la parodie qui ne s'attarde guère sur la psychologie des terroristes et sur leurs motivations, et qui fait de la menace terroriste un prétexte à des scènes de grand spectacle pyrotechnique dans lesquelles le héros redouble d'humour et de bravoure.

True Lies incarne parfaitement le cinéma d'action insouciant et survolté des années 1990 reposant sur un « *action hero* » viril, infailible et flegmatique qui perpétue l'héritage reaganien. On retrouve chez Jack Bauer les qualités de ses prédécesseurs, notamment John

³⁶² Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 2 novembre 2001.

³⁶³ Ian Lesser *et al.*, *Countering the New Terrorism*, Santa Monica: Rand Corporation, 1999, 39-50.

³⁶⁴ http://www.9-11commission.gov/report/911Report_Ch2.htm (consulté le 14 mars 2016)

³⁶⁵ Voir Daniel Benjamin et Steven Simon, *The Age of Sacred Terror: Radical Islam's War Against America*, New York: Random House, 385-386.

³⁶⁶ Jean-Michel Valantin, *Hollywood, le Pentagone et le monde*, Paris: Autrement, 2010, 6.

³⁶⁷ Stephen Prince, *op. cit.*, 50-51.

McClane (Bruce Willis), héros téméraire de la saga *Die Hard*. Tous deux sont des agents mus par un fort sens du devoir patriote et qui font ce qui doit être fait pour sauver l'Amérique, coûte que coûte. Ils ne s'embarrassent que très rarement des autorités bureaucratiques – incompétentes – et démontrent l'efficacité de l'initiative individuelle. Aussi bien Jack que John reconnaissent la nature sacrificielle de leur fonction qu'ils sont malgré tout prêts à occuper car ils sont les seuls à en être capables. Dans *Die Hard 4* (Wiseman, 2007), McClane déclare ainsi à propos de son héroïsme :

Do you know what you get for being a hero? Nothin'. You get shot at. Pat on the back, blah blah blah. 'Attaboy.' You get divorced... Your wife can't remember your last name, kids don't want to talk to you... You get to eat a lot of meals by yourself. Trust me kid, nobody wants to be that guy. [I do this] *because there is nobody else to do it right now. Believe me if there was somebody else to do it, I would let them do it.* There's not, so [I'm] doing it. That's what makes you that guy. (nous soulignons)

Joke Hermes note cependant une différence majeure entre Jack et John. Si ce dernier fait preuve d'un humour cynique vis-à-vis de son travail et des situations impossibles dans lesquelles il se retrouve, Jack, lui, s'adonne très rarement au second degré. Aucune respiration n'est offerte au public de *24* : les temps ont changé, le 11 Septembre a effectivement mis un terme à la « saison de folie douce » (« *silly season*³⁶⁸ »), au traitement empreint de dérision de sujets de sécurité nationale. Pour Joke Hermes, cette absence d'humour marque la gravité de la série et remet au goût du jour la figure du cowboy apathique si populaire dans le western italien des années 1970 et devenue essentielle à la rhétorique post-9/11 du président Bush :

Masculinity is not reduced to a masquerade. With its sense of seriousness, and the personal investment of Bauer in gravely making his professional patriotism into a personal quest, *24* reaches towards another generic format and figure, that of the cowboy. Not the cheerful gunslingers of 1950s television, but the desperate male figures made mythic by Clint Eastwood on the big screen³⁶⁹.

Évoquer le contexte de production de *24* nous permet ainsi d'affirmer que la série n'avait pas vocation de parler de terrorisme islamiste et de la guerre contre la terreur.

³⁶⁸ Voir Robert J. Bresler, « The End of the Silly Season », *USA Today Magazine*, novembre 2001.

³⁶⁹ Joke Hermes, « Father Knows Best? The Postfeminist Male and Parenting in *24* », in S. Peacock, *Reading 24*, London, I.B. Tauris, 2007, 166.

L'intrigue de la première saison évolue dans le contexte géopolitique de la fin du XX^e siècle, ce « nouvel ordre mondial » que nous évoquons plus haut. Nous ne sommes donc pas encore dans un affrontement entre les États-Unis et l'« axe du mal » (« *Axis of Evil* ») oriental mais dans un monde où le bloc soviétique a été dépiécé et où les conflits internationaux surgissent désormais en Europe de l'est. En témoigne la guerre du Kosovo qui se déroule de 1998 à 1999 à laquelle les Américains participent. Slobodan Milosevic, alors président de la République fédérale de Yougoslavie, est mis en échec par l'OTAN dans sa tentative d'annexer par la force le Kosovo, région autonome de la Serbie. En pratique, les forces serbes ont organisé un nettoyage ethnique afin d'expulser les populations albanaises (majoritairement musulmanes) hors des frontières serbes.

La mention de cet épisode guerrier qui précède d'un an l'écriture de la première saison de *24* est cruciale dans la mesure où l'intrigue y fait explicitement référence. Il faut pour cela attendre que le voile se lève sur les deux frères Drazen, Andre (Zeljko Ivanek) et Alexis (Misha Collins), têtes pensantes de la machination visant Bauer et Palmer. La raison de cette vendetta commune n'est connue que dans l'épisode 1.15 : lors d'une opération secrète nommée *Nightfall* que le sénateur Palmer valida, et qui se déroula deux ans jour pour jour avant la saison 1 (soit probablement en 1999, date qui concorde avec la situation géopolitique réelle), un escadron Delta Force mené par Bauer fut envoyé au Kosovo afin d'éliminer Victor Drazen (Dennis Hopper), le père d'Andre et Alexis. La mission s'acheva dans un bain de sang : Drazen fut laissé pour mort aux côtés de sa femme et de sa fille, victimes collatérales, tandis que Bauer fut le seul survivant de son unité. C'est donc une vengeance personnelle que mènent les fils Drazen à l'encontre des responsables de la mort de leur père qui, nous l'apprenons dans les derniers épisodes de la saison 1, est en fait bien vivant, mais enfermé dans une prison américaine secrète.

Le lien établi avec le contexte réel de la guerre au Kosovo est signifié de façon plus saisissante encore lors d'une discussion à propos de Victor Drazen entre Jack et son supérieur à CTU, George Mason (Xander Berkeley) dans l'épisode 1.19 :

JACK. Drazen was Milosevic's shadow. He was in charge of all of his covert operations. He was responsible for organizing the ethnic cleansing campaigns in Kosovo, Sarajevo, and Bosnia.

Plusieurs références directes au conflit précité sont aisément remarquables : d'abord, les campagnes de nettoyage ethniques (« *ethnic cleansing campaigns* »), ensuite, les lieux

concernés et, enfin, le fait que le fictif Drazen est associé au réel Milosevic. D'ailleurs, si dans un premier temps, Drazen peut être perçu comme une représentation du dirigeant serbe lui-même (d'où le terme équivoque « *shadow* » qui renvoie aussi bien à l'ombre qu'à l'acteur dans la tradition du théâtre élisabéthain), il apparaît davantage comme son Adolph Eichmann, responsable d'une autre forme de « solution finale »³⁷⁰. Loin d'incarner la menace islamiste révélée au grand jour lors du 11 Septembre, Drazen est un archétype maléfique d'un autre temps, d'une autre histoire. Par voie de conséquence, ses ambitions terroristes et leur mise en pratique diffèrent fondamentalement de celles des djihadistes du 11 Septembre. Ina Rae Hark montre avec justesse que le terrorisme islamiste procède du meurtre de masse par fanatisme religieux, sans distinction entre le peuple et ses gouvernants, entre les « innocents » et les « coupables », car la culpabilité est universelle. L'argument devient d'ailleurs un leitmotiv au sein de la série. Lorsque, dans la saison 2, Marie Warner, jeune WASP ralliée au jihad, est interrogée par Jack, celle-ci lui rétorque : « *Nobody is innocent in this country!* » (2.14) Plus tard, dans la saison 4, Dina Araz (Shohreh Aghdashloo), membre d'une cellule terroriste islamiste, tient un discours identique en affirmant : « *No one is innocent. (...) [I believe that] as strong as you believe in what you believe.* » (4.9)

Au contraire, les Drazen ne sont pas animés par un fondamentalisme religieux ou par un esprit de revanche militaire vis-à-vis des États-Unis et de leur engagement dans la guerre au Kosovo. Ce qui les motive, c'est bien le désir de vengeance mais à un niveau tout à fait personnel et, en tant que tel, ils ciblent des individus spécifiques. Plutôt que l'attentat de masse spectaculaire, les Drazen organisent l'assassinat de Palmer et tentent d'en attribuer la culpabilité à Jack³⁷¹. Ainsi, même la conception du terrorisme proposée par 24 dans sa première saison diffère de celle que nous connaissons depuis le 11 Septembre : « *Despite the evocation of a 'terrorist' threat in its opening voice-over, there is no terrorism in the sense of that in Oklahoma City or on 9/11 anywhere to be found in 24[']s first season* »³⁷².

Ces remarques montrent ainsi l'anachronisme de la saison 1 à l'aune de l'Amérique du 11 Septembre. En perpétuant le genre du film d'espionnage de guerre froide (*Cold War spy thriller*), la série reflète le *zeitgeist* des années 1990. Comment expliquer alors qu'elle ait malgré cela été *immédiatement* associée au climat de l'après-11 Septembre ? Faut-il voir la

³⁷⁰ Voir Ina Rae Hark, « 'Today is the Longest Day of my Life': 24 as Mirror Narrative of 9/11 », in W.W. Dixon (dir.), *Film and Television After 9/11*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004, 129.

³⁷¹ Néanmoins, parce que Jack est tenu comme responsable de la mort de la mère et de la sœur des frères Drazen, la vengeance son envers dépasse sa seule personne : « *This is an eye for an eye. We took out Drazen and his family. Now someone wants mine* », déclare-t-il dans l'épisode 1.15.

³⁷² Ina Rae Hark, *op. cit.*, 129.

saison 1 comme un chapitre hapaxique de la série ou bien considérer qu'elle en est un prologue parsemé de signes constitutifs du « bain d'immersion » dont parle François Jost ? Autrement dit, peut-on voir le 11 Septembre, même en filigrane, dans une saison où l'événement n'est jamais vu, ni même mentionné ?

2.2.2. Le 11 Septembre en filigrane : 24, série « holographique »

Ina Rae Hark suggère que le point d'achoppement entre le 11 Septembre et 24 se situe à un niveau *télé-visuel*. D'une part, en déployant une esthétique très nettement influencée par les codes formels des chaînes d'information, la série a malgré elle reflété – voire poursuivi – la couverture télévisuelle en continu du 11 Septembre et de ses suites³⁷³. Hark prend l'exemple du *split screen* – procédé de montage devenu indissociable des journaux télévisés depuis les années 1990 – auquel les chaînes d'information recoururent abondamment le 11 Septembre pour rendre l'ampleur d'un événement aux rebondissements multiples et presque simultanés³⁷⁴. Selon elle, l'utilisation récurrente de ce même procédé dans 24 agit comme un stimulus pour un public ayant regardé en masse les chaînes d'information dans les jours qui ont suivi la tragédie³⁷⁵ : « *The show's frequent use of split screen to render actions occurring simultaneously echoed the 'multiple windows' technique increasingly utilized – and certainly during 9/11 and its aftermath – by another 24/7 operation, the cable all-news networks*³⁷⁶. » Ainsi, cette esthétique télévisuelle en partage favoriserait l'identification de 24 en tant que programme parlant du 11 Septembre et ce malgré l'absence de l'événement. Par ailleurs, Hark soutient que l'on retrouve dans 24 la même « personnalisation » des attentats que dans le récit que les chaînes d'information élaborent lors et autour du 11 Septembre : « *a political act metamorphosed into a family drama. This transformation is standard in the television coverage of disasters. The series 24 fictionally takes this approach back to the level of the attack itself, so that everything that initially seems political is actually personal*³⁷⁷. » Hark appuie son raisonnement sur le fait que la relative absence de survivants et de victimes

³⁷³ *Ibid*, 123.

³⁷⁴ Rappelons qu'en quelques heures, quatre avions détournés s'écrasèrent à trois endroits différents, deux à New York, un sur le Pentagone (Arlington en Virginie), et un à Shanksville, en Pennsylvanie. En reliant ces villes, le *split screen* permit donc de suivre simultanément les diverses tragédies en cours, offrant ainsi aux chaînes la possibilité de sélectionner les images les plus poignantes parmi ces fenêtres multiples.

³⁷⁵ À cet égard, Monahan signale que 80% des Américains regardèrent la télévision pour s'informer tout au long de la semaine qui suivit le 11 Septembre (in Monahan, *op. cit.*, 6).

³⁷⁶ Ina Rae Hark, *op. cit.*, 122.

³⁷⁷ *Ibid*, 123.

secourues a posteriori de l'événement a conduit les médias et les chaînes d'information en particulier à reconstruire la dimension humaine des attentats quitte à en donner une vision erronée, notamment sur la surreprésentation des hommes dans les rôles héroïques – l'importance des pompiers femmes fut, par exemple, totalement oblitérée³⁷⁸. Dans 24, cette personnalisation s'opère à travers l'intrigue familiale qui est au cœur de la saison 1 et dont dépend l'intrigue politique et terroriste. Pour citer la célèbre citation de Carol Hanisch dans un contexte certes différent : « *the personal is political.* » Ainsi, la saison 1 télescope trois familles, la famille Bauer, la famille Palmer et la famille Drazen, donnant un caractère humain à la guerre contre la terreur.

L'évocation du 11 Septembre passe aussi par une variété d'indices, de signes visuels, narratifs et idéologiques qui jalonnent les vingt-quatre premiers épisodes de la série. D'abord, la thématique du terrorisme – bien que la menace dans la saison 1 diffère de la menace jihadiste actuelle – rapproche nécessairement la série du 11 Septembre. Ce n'est pas tant la nature de la menace qui importe que le climat que celle-ci instaure : un climat de peur et de paranoïa. La représentation d'une Amérique terrorisée permet aisément au public d'établir des liens avec le réel, avec *leur* réel, quelques semaines à peine après les attentats. De plus, la présence dans la série de la *Counter Terrorist Unit* (CTU), cellule antiterroriste fictive pour laquelle travaille Jack, semble matérialiser l'ambition de George W. Bush de créer tout un service dédié au contreterrorisme, ambition qu'il évoque lors de son allocution au Congrès le 20 septembre 2001 :

Today, dozens of federal departments and agencies, as well as state and local governments, have responsibilities affecting homeland security. These efforts must be coordinated at the highest level. So tonight I announce the creation of a Cabinet-level position reporting directly to me – the Office of Homeland Security³⁷⁹.

Ce Bureau de la Sécurité Intérieure conduit à la création fin 2002 du Département de la Sécurité Intérieure (*Homeland Security Department*), ministère notamment en charge de coordonner l'action antiterroriste des agences de renseignement afin que celles-ci soient plus efficaces dans la prévision de futurs attentats. Dans 24, la CTU a une mission similaire puisqu'elle centralise les opérations antiterroristes sur le sol américain en collaborant très

³⁷⁸ *Ibid*, 126.

³⁷⁹ <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html> (consulté le 16 mars 2016)

souvent – non sans difficulté – avec les autres agences de renseignement (CIA, NSA, etc.). De façon plus générale, la CTU cristallise et concrétise les fantasmes sécuritaires qui occupèrent le débat public dans l'après-11 Septembre et qui se retrouvent inscrits dans le Patriot Act signé en octobre 2001. 24 choisit d'insister plus particulièrement sur la surveillance qu'elle nous présente comme globale et sans autre limite que l'erreur humaine.



Figure 5 : Plan scindé d'un satellite en orbite montrant le monde à l'ère de la surveillance globale (24, 1.1).

Dès les premières minutes de la saison 1, la série dévoile un plan d'un satellite en orbite autour de la terre. Bien qu'il s'agisse à ce moment-là de montrer l'étendue et la vitesse des réseaux de communication – Kuala Lumpur et Los Angeles sont reliés en quelques dixièmes de secondes –, l'image du satellite renvoie également à la surveillance globale. 24 l'annonce d'emblée : nous sommes tous surveillés, et plutôt *trois* fois qu'une comme le suggère le *split screen* horizontal (figure 5). Cependant, le scénario ne s'inquiète pas des répercussions d'une telle politique sécuritaire sur les libertés individuelles. Dans le même temps, elle démontre à maintes reprises l'infailibilité et la nécessité du régime de l'hypersurveillance dans la lutte contre le terrorisme, Jack n'avançant dans sa mission que parce qu'il est assisté par sa collègue/ex-maîtresse/future traîtresse, Nina Myers (Sarah Clarke), intermédiaire entre lui et les technologies satellitaires. Nous souscrivons ainsi à la remarque de Sébastien Lefait pour qui « 24 construit donc une vision du monde de l'après-11 Septembre particulièrement

rassurante, puisque le sentiment de sécurité y résulte d'un éloge permanent de la surveillance³⁸⁰. »

Par ailleurs, la série développe une imagerie anamorphique du 11 septembre qui marque la « présence-absence » de l'événement dans la série. Cette entreprise commence dès l'épisode pilote, lequel s'ouvre sur un plan aérien des tours Petronas à Kuala Lumpur. En dépit de la défamiliarisation visuelle et sonore du lieu, ce sont bien les tours jumelles de Manhattan qui se profilent à l'horizon des téléspectateurs, et avec elles le spectre du 11 Septembre. Pour Steven Peacock, la référence est immanquable : « *It is impossible not to see this moment of choice, this opening, as steeped in resonance*³⁸¹. » Il peut d'abord sembler incongru que la Fox n'ait pas choisi de censurer ce plan inaugural (plus fort dans la symbolique que l'explosion de l'avion en fin d'épisode) mais nous soutiendrons que ce plan justifie l'existence même de la série en convoquant la mémoire des attentats tout en évitant, par le déplacement géographique, le choc traumatique et l'accusation de manquer de respect face aux victimes. Notons qu'à cette figuration des tours jumelles s'ajoute un travelling avant de sept secondes qui semble imiter le cours d'un avion se dirigeant vers le sommet de la tour de gauche : l'impact est imminent. Pourtant, le mouvement de caméra est trompeur puisqu'il finit par ralentir pour révéler, en plongée, l'immensité des deux édifices. Nos attentes sont mises à mal, ce que nous avons prophétisé n'a finalement pas lieu et le plan des tours se réduit vers le coin en haut à gauche de l'écran pour laisser place à la véritable intrigue de la série, la découverte de la menace à l'encontre de David Palmer. La série nous révèle ainsi sa valeur indicielle : le 11 Septembre est effacé mais son spectre ressurgit par un jeu de stimuli visuels semés par 24 qui provoquent la reconnaissance immédiate chez les spectateurs. Cette scène inaugurale semble d'ailleurs fonctionner en diptyque avec la fin de l'épisode où Mandy fait exploser un avion en plein vol. À nouveau, le public peut difficilement manquer cette référence en dépit du fait que l'explosion se déroule hors-champ. Cette absence se trouve surcompensée par la myriade d'images des avions détournés venant s'abîmer dans les tours jumelles qui imprègne la mémoire des spectateurs dans l'après-11 Septembre³⁸².

24 adopte ainsi un mode de représentation oblique et métonymique stimulant la reconnaissance et la reconstruction cognitive de son public. Dans un ouvrage consacré à *The*

³⁸⁰ Sébastien Lefait, « Le méchant après le 11 Septembre : terroristes sous surveillance dans 24 et *Homeland* », *Cycnos*, 29 (2), 2013, dans Christian Gutleben et Karine Hildenbrand, *Le Méchant à l'écran : les paradoxes de l'indispensable figure du mal*, Paris : L'Harmattan, 2013, 161.

³⁸¹ Steven Peacock, *op. cit.*, 4.

³⁸² Alexis Pichard, « *Homeland*, illusion d'un anti-24 heures chrono ? », *Revue Française d'Études Américaines*, numéro 145, Paris : Belin, 161.

Sun Also Rises d'Ernest Hemingway, Clara Mallier note que l'esthétique indirecte adoptée par l'auteur, tout en creux et en non-dits, met les lecteurs à contribution³⁸³. Afin que le texte prenne toute son ampleur, ceux-ci sont incités à combler les manques, à reconstruire les références obliques, et à mettre au jour les symboles : « la démarche d'Hemingway (...) consiste à mettre à contribution l'encyclopédie personnelle du lecteur de sorte que celui-ci 'reconnaisse' dans le texte des expériences qu'il a déjà vécues³⁸⁴. » Mallier qualifie ainsi *The Sun Also Rises* de « roman holographique », un « texte qui prend profondeur et volume lors de la lecture³⁸⁵. » C'est précisément ce procédé que la série reproduit par son jeu de « présence-absence » du 11 Septembre ; et plus tard de la guerre contre le terrorisme. 24 serait donc une « fiction holographique » nous invitant à reconstruire l'hologramme des tours jumelles à partir de notre expérience personnelle.

L'analyse de la dernière scène de l'épisode 1.24 offre une autre belle illustration de l'appellation empruntée à Clara Mallier. Alors que Nina vient d'être arrêtée par Jack, ce dernier part à la recherche de sa femme Teri dans les locaux de CTU et finit par la retrouver attachée à une chaise, morte. La série va alors opérer une corrélation subtile entre l'attentat des tours jumelles et l'assassinat de Teri reposant à nouveau sur tout un réseau d'indices visuels. Teri, comme les tours jumelles, représente l'innocence bafouée des États-Unis et il faut à cet effet préciser qu'elle est enceinte au moment de son assassinat, ce qui amplifie l'horreur du crime³⁸⁶. Sa mort est un « événement historique » au sens où elle marque le basculement de l'histoire (diégétique) vers l'Histoire contemporaine : à une saison 1 prélapsaire succède une saison 2 davantage arrimée à l'actualité et à la réalité de la guerre contre le terrorisme. C'est le meurtre originel – voire le péché originel³⁸⁷ – qui va définir les actions et exactions de Jack dans les saisons suivantes et son parcours tragique. Dans la

³⁸³ Clara Mallier, *The Sun Also Rises : roman holographique*, Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

³⁸⁴ *Ibid*, 148.

³⁸⁵ *Ibid*, 149.

³⁸⁶ L'édition DVD de la saison 1 comprend néanmoins une fin alternative qui montre que Teri a survécu et qui mène à la reconstitution de la cellule familiale : Jack, entouré de sa femme et de sa fille, quitte CTU. La figure du père et du mari protecteur est ainsi revigorée et semble faire écho au discours conservateur qui prévaut dans l'après-11 Septembre quant à la nécessité d'un retour à l'autorité patriarcale. Autrement dit, en sauvant Teri et Kim, Jack reconquiert sa position de chef de famille dont on apprend qu'elle est contestée dans l'épisode pilote. Ce type de récit de reconstruction de la figure du père par la violence et la protection de ses proches (femme et enfants) s'est révélé être l'un des motifs narratifs les plus exploités dans les films américains de l'après-11 Septembre (voir notamment le personnage incarné par Tom Cruise dans *War of the Worlds* [*La Guerre des mondes* ; Spielberg, 2005]). Le fait que les producteurs de 24 ont choisi une fin en rupture avec ce paradigme illustre d'emblée l'instabilité idéologique de la série : la figure patriarcale en ressort profondément affaiblie pour le reste de la série.

³⁸⁷ Tenant sa femme dans les bras, Jack n'a de cesse de soupirer : « *I'm so sorry. So sorry.* »

réalité, le 11 Septembre va justifier la grande majorité des mesures prises par George W. Bush durant la guerre contre la terreur, de l'invasion de l'Irak au recours à la torture. 24 offre ainsi un traumatisme fondateur inaugurant une nouvelle ère : « *All of this was brought upon us in a single day, and night fell on a different world, a world where freedom itself is under attack* », déclare le président américain le 20 septembre 2001.

La dernière scène de l'épisode 1.24 assimile la mort de Teri au 11 Septembre par des jeux de composition nous projetant l'image des tours jumelles à chaque plan (figure 6). Alors que Jack se rapproche de la salle où sa femme a été tuée, il croise des agents de sécurité au secours d'une victime de Nina. Ce plan est marquant par sa composition binaire : d'abord, les agents sont au nombre de deux, ensuite, les portes derrière Jack sur lesquelles se projette une lumière bleutée crue symbolisent d'emblée les tours.

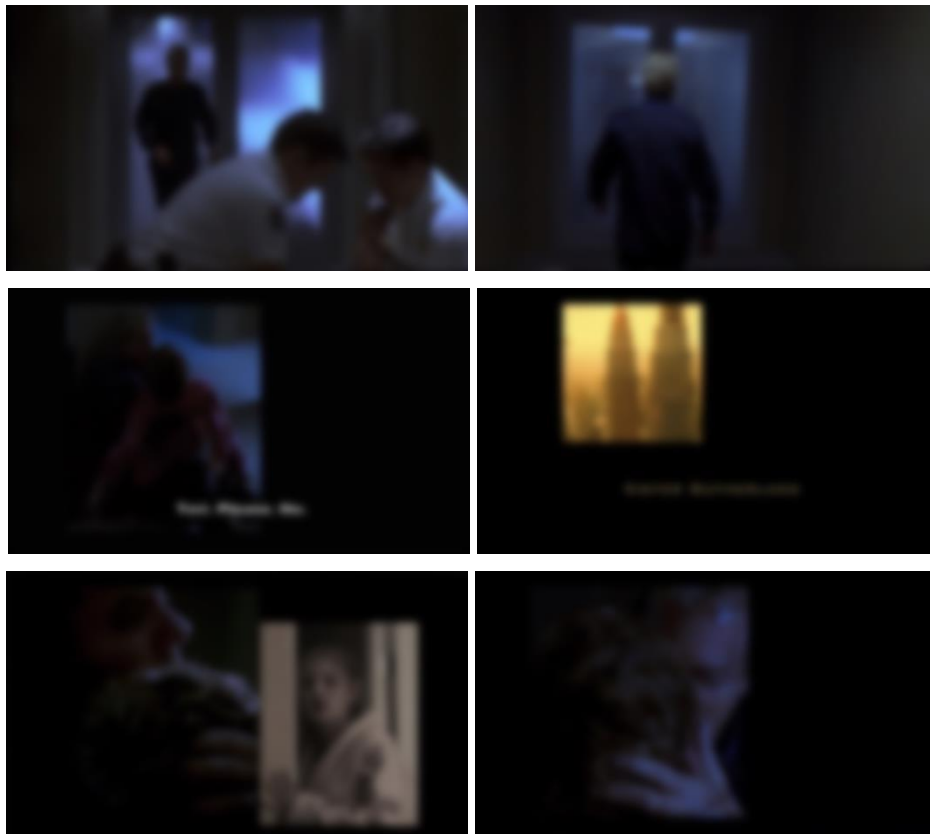


Figure 6 : La mort de Teri est associée au 11 Septembre par des jeux de composition nous projetant l'image des tours jumelles à chaque plan (24, 1.24).

On retrouve d'ailleurs le même signe visuel dans l'un des plans suivants quand Jack entre dans la salle du crime : on le voit s'avancer vers les portes, donc vers les tours. Par

épanadiplose, la scène rappelle ainsi avec une insistance croissante le prologue de la série où l'on voyait surgir les tours Pétronas. L'écho est d'autant plus évident lorsque le plan montrant Teri gisant dans les bras de Jack se réduit vers le coin en haut à gauche comme les tours dans l'épisode 1.1. L'utilisation du *split screen* sert à recréer le spectre du World Trade Center car devant nos yeux se dressent à présent deux plans rectangulaires et verticaux, l'un déroulant le temps présent (à gauche), l'autre la projection mémorielle de Jack (à droite)³⁸⁸. La présence – unique à l'échelle de la série – d'un flashback appuie le drame de la mort de Teri et les espoirs déçus de Jack, qui envisageait un retour au bonheur familial, mais aussi l'appartenance des tours au passé. Ce que nous voyons n'est plus que l'image fantôme des tours, une présence en noir et blanc, en filigrane qui hante notre mémoire.

Ainsi, en empruntant l'herméneutique holographique, les spectateurs reconstruisent mentalement le 11 Septembre dans *24*. L'événement se trouve symboliquement représenté par la mort de Teri : à « la souffrance du bâtiment³⁸⁹ » omniprésente dans le traitement médiatique des attentats du World Trade Center se substitue la souffrance humaine et intime ressentie par Jack.

³⁸⁸ Notons que cette division de l'écran est elle-même soumise à un ordonnancement en chiasme réaffirmant encore l'idée du double (structure ABBA).

³⁸⁹ Clément Chéroux, *op. cit.*, 24.

Chapitre 3 : Le bilan d'une décennie de guerre : *Homeland* et les séries-terrorisme de la deuxième vague (2011-2016)

La fin de *24* qui survient en mai 2010 marque une étape majeure dans l'histoire des séries-terrorisme. Le paradigme qu'elle a installé près de dix ans plus tôt et qui a été recyclé par nombre d'épigones impopulaires paraît à présent usé. La raison d'être de ces programmes est aussi remise en question par l'arrivée au pouvoir, en janvier 2009, du démocrate Barack Obama dont les déclarations et les engagements promettent d'importantes ruptures dans la conduite de la guerre contre le terrorisme. Les séries-terrorisme des années 2000 qui apparaissaient parfaitement en phase avec la doctrine Bush semblent dès lors démodées car anachroniques. D'ailleurs, lorsque *24* s'arrête, la télévision américaine ne compte plus aucun autre programme du même type. Avec Obama, l'Amérique espère tourner la page de la guerre en Irak et des sombres scandales qui ont émaillé la poursuite de la guerre contre la terreur et écorné durablement l'image de la Nation. Aussi, tous les symboles de cette époque disparaissent progressivement.

Si les séries-terrorisme des années 2000 tombent en désuétude, le genre, lui, n'est pas mort. Dès l'été 2010, de nouvelles productions viennent prendre le relais, ouvrant une période de transition. Tandis que la science-fictionnelle *The Event* semble perpétuer l'héritage formel et narratif de *24* dans une tentative de récupération de son public fraîchement endeuillé, *Rubicon* parvient, elle, à renouveler le genre en empruntant ostensiblement à l'esthétique des thrillers politiques des années 1970, en imposant un rythme narratif plus lent, et en dressant un portrait peu reluisant des agences de renseignement. En outre, *Rubicon* porte un regard désabusé sur une Amérique éreintée par une décennie de guerre contre le terrorisme et de culture sécuritaire. Contrairement aux visions fantasmées des séries-terrorisme de l'ère Bush, *Rubicon* montre que la guerre contre le terrorisme est un combat sans fin et sans victoire américaine possible.

Ce sont précisément ce pessimisme, cette lassitude et cette crainte sans cesse renouvelée face à la menace terroriste qui animent *Homeland*, dont le premier épisode est diffusé en octobre 2011, soit dix ans après les attentats de New York. Synthèse de l'israélienne *Hatufim*, dont elle est adaptée, et de *24*, de laquelle elle hérite certains producteurs et scénaristes, la fiction de Showtime va très rapidement s'imposer comme le fleuron incontesté des séries-terrorisme des années 2010.

1. D'*Hatufim* à 24 : *Homeland*, synthèse des modèles

1.1. Showtime : la subversion comme marque de fabrique

Le dimanche 2 octobre 2011, Showtime diffuse le premier épisode de sa nouvelle série, *Homeland*. Programmée à la suite de *Dexter* (Showtime, 2006-2013), fiction phare de la chaîne câblée, elle bénéficie en amont d'une critique particulièrement enthousiaste. Ainsi, le *TIME* louange d'emblée l'alchimie opérant entre Carrie et Brody, et leurs interprètes respectifs, Claire Danes et Damian Lewis³⁹⁰. Mais surtout, le magazine souligne la pertinence politique de la série, de même que la qualité de sa narration :

The result is an intense, subtly written cat-and-mouse game, but also one that has something implicitly to say (...) about where America is post-Bin Laden's death: the questions the series raises reflect a decade of post-[Jack]-Bauer change: Will this war ever end? Has 9/11 made us more vigilant and pragmatic? Or has it left us—like the principals in this absorbing, nuanced drama—damaged and maybe a little crazy?³⁹¹

Ce succès critique se combine à un succès populaire et ce dès le pilote. En réunissant plus d'un million de téléspectateurs (1,08 million), le premier épisode de *Homeland* réalise le meilleur démarrage sur Showtime pour une dramatique depuis le pilote de *Dead Like Me* (2003-2004) diffusé en juin 2003, et elle supplante également les autres nouveautés lancées la même année par Showtime, à savoir *The Borgias* (2011-2013) et *Shameless* (2011-)³⁹². Afin d'attiser la curiosité du public, la chaîne propose dès le printemps 2011 un extrait du pilote – la scène dans laquelle Carrie émet ses premiers soupçons peu de temps après que Brody a été secouru en Afghanistan – et, plus tard, une bande-annonce comprenant des bribes d'entretiens avec les actrices et acteurs principaux³⁹³. Celle-ci permet de cerner d'emblée les points forts

³⁹⁰ James Poniewozik, « Dead Tree Alert: The Post-Post-9/11 Drama of *Homeland* », *TIME*, 30 septembre 2011. Disponible à : <http://entertainment.time.com/2011/09/30/dead-tree-alert-the-post-post-911-drama-of-homeland/> (consulté le 11 mai 2016)

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Trevor Kimball, « *Homeland*, *Dexter*: Showtime's TV Series Have Big Debuts », *TVseriesfinale.com*, 3 octobre 2011. Disponible à : <http://tvseriesfinale.com/tv-show/homeland-dexter-showtime-tv-series-premieres-21038/> (consulté le 11 mai 2016)

³⁹³ Bande-annonce disponible à : <https://www.youtube.com/watch?v=z2vvkPJ0-7g> (consulté le 11 mai 2016)

du programme mis en avant par la chaîne, à savoir l'ambivalence d'un modèle actanciel non défini et, surtout, non définitif (« *Is he the bad guy? Am I the bad guy? Is there a bad guy?* », cabotine Mandy Patinkin, interprète de Saul Berenson), et le rapport à l'actualité (« *[Homeland]'s commenting on events that are happening right now* », affirme Claire Danes). Au moment de la promotion de la série, l'actualité américaine est dominée par l'assassinat surprise, le 2 mai 2011, de ben Laden. La bande-annonce tire profit de l'événement en nous montrant un extrait où Carrie évoque un haut commandant d'Al-Qaïda opérant en Irak dont le portrait apparaît de manière subliminale : pour le public américain, la référence à ben Laden est alors immanquable.

Cette ambition de dépeindre la guerre contre la terreur avec nuance et un certain degré de réalisme n'est pas une première pour Showtime. Quelques années plus tôt, la chaîne câblée a en effet misé sur une (mini)série-terrorisme, *Sleeper Cell*, qu'elle a maintenu à l'antenne deux saisons durant. Présentée comme une fiction renouvelant la manière de figurer les terroristes islamistes et la pratique de l'Islam, *Sleeper Cell* est portée par un agent du FBI musulman et noir – fait relativement rare à la télévision américaine – du nom de Darwyn al-Sayeed (Michael Ealy) qui infiltre une cellule terroriste à Los Angeles. L'une des qualités de la série est effectivement de ne pas s'adonner à une caractérisation manichéenne insidieuse prêtant à tous les musulmans des intentions criminelles³⁹⁴. Dans le même temps, elle déconstruit aussi tout amalgame entre ethnie et religion : les membres de la cellule terroriste menée par le fanatique Faris « Farik » al-Farik (Oded Fehr) ne sont ni Arabes, ni originaires du Moyen-Orient, et ne souscrivent aucunement à l'archétype du djihadiste. *Sleeper Cell* met aussi un point d'honneur à dissocier terrorisme et Islam, et s'engage ainsi dans une mission presque pédagogique en tordant le cou aux stéréotypes et aux préjugés. Elle tente de sensibiliser le public à la pratique pacifique de l'Islam, aux messages délivrés par le Coran, et affirme que le danger ne vient pas tant du texte sacré que de ceux qui en pervertissent les enseignements. En outre, la grande réussite de la série – et ce qui la rend par moments déstabilisante – repose sur son immersion dans le monde des terroristes. À la différence d'une vaste majorité de séries-terrorisme, la focale s'oriente principalement vers la vie de la cellule terroriste et ceux qui la constituent. Nous suivons des personnalités complexes, malades (en particulier, le jeune Tommy [Blake Shields]), souvent égarées auxquelles le jihad a donné une raison de vivre, rempli un vide existentiel ou bien permis de surmonter une certaine

³⁹⁴ Pour une étude des représentations des Arabes et/ou musulmans dans les séries-terrorisme, nous renvoyons les lecteurs au chapitre 4.

culpabilité. C'est par exemple le cas de Salim (Omid Abtahi), jeune musulman tourmenté par son homosexualité – l'homosexualité étant perçue comme l'un des pires vices dans la culture musulmane traditionaliste³⁹⁵ – qui trouve dans le djihad le moyen de se racheter auprès d'Allah. Comme le souligne Stacy Takacs, la radicalisation de Salim se trouve ainsi intrinsèquement liée à sa frustration sexuelle : « *Salim's obsession with religion is presented as a sublimated expression of his sexual frustration*³⁹⁶. » Une telle immersion dans la psychologie des aspirants terroristes témoigne de la volonté des scénaristes d'expliquer l'origine de leur radicalisation. Si, d'un côté, on semble avoir un exemple « réel » de ce phénomène avec la personnalité du tireur d'Orlando (Pulse, juin 2016) qui semble bien avoir été un « gay honteux », d'un autre côté, l'explication de la radicalisation liée à la frustration ou à la honte sexuelles est un trope souvent vu comme procédant d'une lecture « orientaliste » au sens d'Edward Saïd³⁹⁷ parce qu'elle éloigne la focale des enjeux politiques et collectifs pour la rabattre sur le sexuel et l'intime, évitant alors de s'interroger sur les guerres menées par les États-Unis à travers le monde et leurs conséquences.

Dans les mois qui précèdent la diffusion de *Sleeper Cell*, Showtime s'attire les foudres de plusieurs centaines de téléspectateurs après, notamment, la publication d'un article dans le quotidien conservateur *The New York Post* qui laisse entendre que l'importance diégétique octroyée aux terroristes symbolise une forme de compassion et de complaisance vis-à-vis de ces derniers : « *the last thing I need is to spend 10 hours in front of my TV listening to these terrorists explaining why their actions are just fine with Allah and backed up by this or that passage in the Koran*³⁹⁸ », avoue le journaliste. Courroucés par ce qui leur apparaît comme un acte de trahison, les téléspectateurs inquiets adressent des courriers à la chaîne et menacent de résilier leur abonnement³⁹⁹. Robert Greenblatt, alors président de Showtime, désamorce la « polémique » en revendiquant l'ambiguïté du parti pris audacieux et original de *Sleeper Cell*, c'est-à-dire plonger dans l'esprit des terroristes, tout en promettant, à demi-mot, un

³⁹⁵ Interrogé sur la réaction des téléspectateurs musulmans concernant Salim, Omid Abtahi déclara : « *I can't imagine it being good. In Islam being gay is one of the worst things – it's so bad, it's not even in the Koran* », in Lawrence Ferber, « Commentary: Omid Abtahi », *Advocate*, 4 décembre 2006. Disponible à : <http://www.advocate.com/politics/commentary/2006/12/04/omid-abtahi> (consulté le 13 mai 2016)

³⁹⁶ Stacy Takacs, *op. cit.*, 19.

³⁹⁷ Dans son essai *Orientalism* publié en 1978, Saïd explore les représentations du Moyen-Orient dans la littérature et les arts occidentaux du XIX^e et la manière dont ces représentations s'articulent dans un discours impérialiste de colonisation de l'ailleurs oriental. Nous y revenons plus longuement dans le chapitre 8.

³⁹⁸ Austin Smith, « *Sleeper Cell is bogged down in propaganda* », *The New York Post*, 4 décembre 2005. Disponible à : <http://nypost.com/2005/12/04/sleeper-cell-is-bogged-down-in-propaganda/> (consulté le 12 mai 2016)

³⁹⁹ Jacques Steinberg, « *On a New Showtime Series, America's Protector Is a Muslim* », *The New York Times*, 4 juillet 2005. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2005/07/04/arts/television/on-a-new-showtime-series-americas-protector-is-a-muslim.html> (consulté le 12 mai 2016)

dénouement plus consensuel : « *We're just showing some of the thinking behind these activities and putting a character in the midst who wants to do nothing but stop them*⁴⁰⁰. » Greenblatt sous-entend ainsi que la persévérance du héros sauvera l'Amérique. *Sleeper Cell* s'annonce comme une série-terrorisme à la fois subversive et classique, de quoi ménager toutes les sensibilités.

La première saison est diffusée du 4 au 18 décembre 2005 à un rythme original, à raison d'un, voire deux, épisodes par soir (hormis un hiatus du 8 au 10 décembre). Si les chiffres d'audience demeurent introuvables, on devine néanmoins que son renouvellement est venu attester d'un certain succès. Par ailleurs, bien que les critiques soient mitigées, certaines reprochant à la série son manque de rythme et une ambition didactique grossière⁴⁰¹, *Sleeper Cell* reçoit cinq nominations aux Emmy Awards et une aux Golden Globes de l'année 2006. Elle permet en outre à Showtime d'asseoir encore davantage sa notoriété, de poursuivre sa conquête du grand public et de concurrencer HBO.

Dans cette perspective, la chaîne se forge d'ailleurs, au cours des années 2000, un style idiosyncratique reposant sur un ensemble de séries dérangeantes et peuplées de personnages méandreux. À la suite de *Sleeper Cell*, cette politique se concrétise avec *Dexter* ou encore *The Tudors* (2007-2010), séries mettant en scène des protagonistes peu ordinaires, à savoir un tueur en série au service de la justice et un jeune roi décadent aux antipodes des représentations traditionnelles d'Henry VIII⁴⁰². Showtime a aussi bâti son succès en prenant le contre-pied des séries de HBO : plutôt que de centrer l'essentiel de ses productions sur des personnages masculins hétéronormés (ce qu'elle fait dans *Dexter* et *The Tudors*), elle a choisi de mettre en scène des personnages féminins tout aussi torturés – des « antihéroïnes » – que leurs pendants masculins. *The United States of Tara* (2009-2011) présente une mère de famille (Toni Collette) souffrant d'un trouble de la personnalité tandis que *Nurse Jackie* (2009-2015) s'affirme comme la digne concurrente de *House MD* en relatant la vie agitée de Jackie Peyton (Edie Falco), infirmière au tempérament de feu qui cache une dépendance aux

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ Le journaliste Gillian Flynn écrit ainsi que : « *All of Sleeper Cell's didacticism would be forgiven if it were more entertaining.* » Voir Gillian Flynn, « 'Sleeper' Deprived », *Entertainment Weekly*, n°852, 2 décembre 2005, 67.

⁴⁰² À propos de la caractérisation originale d'Henry VIII, le créateur de *The Tudors*, Michael Hirst, précisa : « *I pitched Henry as a young, glamorous, athletic, sexy...etc., king because I was fed up with his iconic version as a fat, bearded monster with a vast ego and even vaster sexual appetite, and very little brain. Holbein's tyrant!* » (in Michael Hirst, *The Tudors: It's Good to Be King*, New York : Simon Spotlight Entertainment, 2007, xii) Cependant, la trajectoire de la série consiste justement à revenir à la représentation d'Holbein à la toute fin, en montrant comment cette représentation était déjà une construction qui embellissait la réalité d'un roi malade et handicapé.

antidouleurs. Notons qu'Edie Falco, interprète de Jackie, joue ici un rôle aux antipodes de celui qu'elle tenait dans *The Sopranos*. Elle est ainsi passée de la femme pieuse et soumise du mafieux Tony Soprano à une femme libérée, indépendante et dysfonctionnelle déjouant les attentes genrées.

La politique créative de Showtime – antihéros⁴⁰³ et féminisation des protagonistes – constitue progressivement un impératif influençant toutes les nouvelles productions de la chaîne. L'arrivée de *Homeland* ne déroge pas à la règle. Après avoir commandé le pilote de la série fin 2010, les dirigeants de Showtime convient les créateurs de la série, Howard Gordon et Alex Gansa, à une réunion. Séduits par le script, ils font néanmoins part de leur réserve concernant le personnage de Carrie : « *There was a sense that Carrie was not a cable-worthy character yet. She was always a pariah. She always had an unpopular view. But there was nothing that anchored it*⁴⁰⁴ », se remémore Alex Gansa. En effet, la première version du script dépeignait Carrie comme une femme obstinée et passionnée mais sans les caractéristiques façonnant le relief des antihéros jalonnant les séries estampillées Showtime. Afin de suivre la ligne créative de la chaîne, les démiurges de *Homeland* décident de s'inspirer des autres fictions maison et c'est alors que l'idée du trouble bipolaire de l'héroïne est évoquée et retenue⁴⁰⁵.

1.2. De la réinvention du modèle israélien : étude de la genèse hypertextuelle de *Homeland*

Ces remarques sur le contexte médiatique nous invitent à procéder à l'analyse génétique de *Homeland*. La série est le résultat de pratiques hypertextuelles : son essence entrelace

⁴⁰³ Nous utilisons le terme « antihéros » selon la définition extensive que nous donnons dans Alexis Pichard, « Patty, Vic, Jack et les autres : antihéros modernes et postmodernes dans les séries américaines contemporaines », *TV/Series*, numéro 1, 2012. Disponible à : <https://tvseries.revues.org/1574> (consulté le 10 juillet 2017) Cette définition qui inclut tous les protagonistes ne répondant pas aux comportements ou aux valeurs morales des héros traditionnels s'oppose à celle, plus restreinte, que propose Margrethe Bruune Vaage, à partir des travaux d'Amanda Lotz et de Jason Mittell, qui ne concerne que les héros criminels des séries câblées contemporaines (*The Sopranos*, *Dexter*, etc.). Voir Margrethe Bruune Vaage, *The Antihero in American Television*, Oxon : Routledge, 2016, xii-xiii.

⁴⁰⁴ Matt Hurwitz, *Homeland Revealed*, San Francisco : Chronicle Books, 2014, 14.

⁴⁰⁵ À la suite de *Homeland*, une autre série de Showtime introduira un personnage bipolaire : il s'agit de Monica Gallagher (Chloe Webb), la femme de Frank dans *Shameless* (2011-). Pour un comparatif de la figuration du trouble à l'écran, voir Jace Lacob, « *Homeland* and *Shameless*: Television Tackles Bipolar Disorder with Realism », *The Daily Beast*, 10 avril 2012. Disponible à : <http://www.thedailybeast.com/articles/2012/04/10/homeland-and-shameless-television-tackles-bipolar-disorder-with-realism.html> (consulté le 13 mai 2016)

l'univers de deux fictions en particulier, celui de la série américaine *24*, dont on retrouve certains thèmes et certaines caractéristiques narratives et visuelles, et celui de la série israélienne *Hatufim* qui l'a directement inspirée.

C'est précisément par cette dernière que nous débutons notre étude dans la mesure où elle a servi de modèle fondateur à *Homeland*. Diffusée de 2010 à 2012 sur la chaîne israélienne Channel 2, *Hatufim* a connu deux saisons. Elle relate le retour au pays de Nimrod (Yoram Toledano) et Uri (Ishai Golan), deux soldats israéliens, dix-sept ans après leur capture au Liban lors d'une mission militaire. Drame intimiste, *Hatufim* se concentre essentiellement sur la difficile réinsertion des deux anciens prisonniers de guerre dans leur vie de famille : une épouse a attendu, une autre a refait sa vie, les enfants ont grandi et ces figures paternelles dont ils n'ont, pour les plus chanceux, que de vagues souvenirs, sont vouées à l'exclusion. De même, le retour à la vie civile s'avère compliqué, Nimrod et Uri faisant l'âpre expérience de la notoriété et de la détestation populaires, portant comme une croix la culpabilité de leur libération qui s'est faite en échange de prisonniers palestiniens. En parallèle, la série s'attarde sur le souvenir de la guerre, la captivité, la torture, le traumatisme d'un compagnon d'armes, Amiel (Assi Cohen), mort dans des conditions mystérieuses et sur le possible endoctrinement des deux héros par le Hezbollah. La crainte de l'endoctrinement motive ainsi l'enquête que mènent les services de sécurité israéliens sous la direction du psychiatre Chaïm Cohen (Gal Zaid).

Le choix d'adapter *Hatufim* va représenter un véritable pari pour Alex Gansa et Howard Gordon dans la mesure où ils manifestent leur intérêt pour la série avant même que celle-ci n'entre en production. Fin 2009, alors qu'ils travaillent sur la huitième saison de *24* et cherchent un nouveau projet télévisuel, le duo de producteurs est convaincu de la qualité du script du premier épisode, à tel point qu'ils demandent à Gideon Raff, créateur et unique scénariste d'*Hatufim*, de traduire l'intégralité des épisodes en anglais. Rapidement, Gordon et Gansa rencontrent Raff afin de discuter d'une possible adaptation pour la télévision américaine⁴⁰⁶. Bien qu'ils soient enthousiastes, Gansa et Gordon savent que pour être rentable, la série doit subir une « adaptation transculturelle » (« *transcultural adaptation*⁴⁰⁷ ») : quelques aménagements et réorientations scénaristiques seront apportés pour qu'*Hatufim* plaise au public américain. Ils décident de se départir de la forte dimension psychologique de la série originelle pour en accentuer l'aspect thriller. Cette réorientation générique d'un drame

⁴⁰⁶ Matt Hurwitz, *op. cit.*, 10.

⁴⁰⁷ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Londres : Routledge, deuxième édition, 2013 [2011], 145-148.

familial vers le thriller d'espionnage entraîne des changements d'ordre narratif : l'action se déplace d'Israël aux États-Unis, la focale bascule du traumatisme de guerre et de la difficile réinsertion des prisonniers vers la mise en péril de la sécurité intérieure, ce que vient acter le choix d'un nouveau titre pour l'adaptation américaine. Plutôt que de renvoyer à la captivité et donc aux personnages de prisonniers (*hatufim* signifie « kidnappés » en hébreux), la série américaine fait référence à la menace qui plane sur la sûreté du territoire en utilisant le terme *homeland* (« patrie » en anglais) qui évoque le *Department of Homeland Security*, ministère dont la création est votée par le Congrès en réponse aux attaques du 11 Septembre⁴⁰⁸. Logiquement, le schéma actanciel s'en trouve aussi affecté : alors qu'*Hatufim* est une série chorale (*ensemble show*) suivant les anciens prisonniers et leur cercle concentrique, *Homeland* explore essentiellement le personnage de Carrie Mathison, analyste de la CIA entre les mains de laquelle repose la sécurité des États-Unis⁴⁰⁹.

Si, durant la saison 1, Brody occupe une part importante de l'espace diégétique, il ne peut concurrencer ses homologues israéliens dont il est une synthèse : Nimrod et Uri sont ainsi amalgamés en un seul et même personnage, réduisant de fait l'intérêt que porte la série à l'expérience de la captivité et au temps de la réadaptation à la vie civile et familiale. On note d'ailleurs que, passé la première saison, la caractérisation de Brody ne s'arrime plus à celle de Nimrod et d'Uri : les flashbacks de la captivité cessent et le personnage est plongé au cœur de la trame conspirationniste et terroriste établie autour d'Abu Nazir (Navid Negahban).

En toute logique, l'épouse de Brody, Jessica (Morena Baccarin), est elle aussi une synthèse des femmes d'*Hatufim* dont elle combine les traits de personnalités et les affres. Comme Nurit (Mili Avital), qui est dévorée par la culpabilité de s'être remariée avec le frère d'Uri, Jessica regrette d'avoir abandonné l'espoir de revoir Brody et d'être tombée amoureuse de son ancien frère d'armes, Mike (Diego Klattenhoff), même si l'aventure ne s'est pas concrétisée par un remariage et une grossesse – Nurit est, quant à elle, mère d'un adolescent. À l'instar de Talia (Yael Abecassis), Jessica est aussi tourmentée par l'impossibilité de retrouver une vie amoureuse « normale » avec son mari qui correspondrait à celle d'avant la guerre. Certaines scènes assez crues d'*Hatufim* décrivant l'intimité du couple sont ainsi reproduites avec fidélité dans *Homeland* comme celle où Talia et Nimrod tentent d'avoir des relations sexuelles à nouveau (1.1).

⁴⁰⁸ <https://www.dhs.gov/creation-department-homeland-security> (consulté le 8 juillet 2016)

⁴⁰⁹ Mike Hale, « A *Homeland* in Its Original Packaging, Subtitles, Too », *The New York Times*, 24 juillet 2012. Disponible à : http://www.nytimes.com/2012/07/25/arts/television/prisoners-of-war-the-israeli-original-of-homeland.html?_r=0 (consulté le 16 mai 2016)

Par ailleurs, si Brody est un personnage constitutif de l'intrigue durant les trois premières saisons, il ne l'est plus dès la quatrième où il apparaît simplement lors d'hallucinations de l'héroïne (4.7). Cette évolution marque la modification de la formule proposée initialement par *Homeland* à son public⁴¹⁰ : après avoir conféré le même statut héroïque – au sens de personnage principal – à Carrie et Brody, en plaçant le couple au centre du macro-récit, la série révèle que leur relation n'était qu'une intrigue parmi d'autres, vouée à la résolution et à la disparition, faisant émerger Carrie comme seule véritable protagoniste. Cela est particulièrement saillant dans la troisième saison où Brody n'est présent que le temps de six épisodes. Il est, en outre, desservi par une trame narrative qui finit par s'enchevêtrer péniblement dans l'intrigue principale : par une contorsion scénaristique, Brody devient, en effet, la pièce centrale d'une machination de la CIA visant à renverser le pouvoir en Iran – ce qui le mènera vers une mort certaine (3.12). À l'inverse, Nimrod et Uri restent les personnages centraux d'*Hatufim* au-delà de la saison 1. Dans les épisodes suivants, la série continue de faire évoluer en parallèle la vie affective des anciens prisonniers de guerre et l'enquête autour de la mort d'Amiel, même si les deux intrigues finissent par se télescoper. Cette enquête prend d'ailleurs une tournure inattendue lorsqu'on apprend que l'ancien codétenu de Nimrod et d'Uri a survécu à la captivité et vit à présent en Syrie sous le nom d'Abdallah Youssef. Élément plus stupéfiant encore, qui fait directement écho à la saison 1 de *Homeland*, Amiel s'est converti à la religion de ses bourreaux : il est désormais musulman et a rejoint une organisation terroriste menaçant la Terre sainte.

Ces changements génériques et narratifs témoignent en outre des différences culturelles existant entre Israël et les États-Unis. Exemple le plus probant, la question des prisonniers de guerre dans *Hatufim* et *Homeland* met au jour la prise en compte des contextes sociétaux et les transferts culturels opérés. De prime abord, l'importance que revêt cette question dans les deux séries reflète la place qu'elle occupe dans l'espace social israélien et américain. On estime à 1 500 le nombre d'anciens prisonniers de guerre ayant réintégré la société israélienne, chiffre conséquent marquant la réalité d'un problème qui obnubile le pays et l'accapare régulièrement⁴¹¹. Ainsi, un an après la diffusion de la première saison d'*Hatufim*, un jeune militaire israélien détenu par le Hamas depuis 2006 est libéré en échange de plus de

⁴¹⁰ Vladimir Lifschutz parle de « reformulation » qu'il définit comme « la capacité d'une série à s'amputer d'une partie de sa formule pour se poursuivre en recomposant alors sa formule ». Voir Vladimir Lifschutz, « Formule et déformulation », in *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, numéro 9, septembre 2015, 36. Disponible à : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus09-3.pdf> (consulté le 11 juillet 2017)

⁴¹¹ Anne Joseph, « Interview: Gideon Raff », *The Jewish Chronicle Online*, 2 mars 2012. Disponible à : <http://www.thejc.com/arts/arts-interviews/64474/interview-gideon-raff> (consulté le 17 mai 2016)

1 000 prisonniers palestiniens⁴¹². La question des prisonniers de guerre tient donc une place importante dans la culture et l'histoire récente d'Israël et c'est sans doute pour cela qu'*Hatufim* est devenue la série télévisée la plus regardée dans le pays, fidélisant près de la moitié du public chaque samedi soir⁴¹³. Néanmoins, si les négociations permettant la libération de prisonniers font partie du débat public en Israël, la réinsertion de ces derniers demeure un sujet tabou et sensible. Comme le remarque Raff :

We as Israelis are so obsessed with bringing back the boys home, we want them home. We campaign for it, we go out to the streets for it, we're willing to pay a high price for it. And yet once the boys are home, that's the happy ending we need. We don't want to hear about them anymore. We don't want to know what happens to them the day after they come back home⁴¹⁴.

L'oubli et l'exclusion touchent souvent les prisonniers de guerre de retour en Israël et c'est précisément cette situation qu'*Hatufim* souhaite décrire. Nimrod et Uri ont certes été libérés, mais leur réadaptation à la vie « normale » est éprouvante – d'un point de vue familial, comme nous l'avons évoqué plus haut, mais aussi d'un point de vue professionnel dans la mesure où ni l'un, ni l'autre ne parviennent à trouver un travail qui leur sied. Captifs pendant dix-sept ans, les deux anciens soldats n'ont aucune expérience à faire valoir, sinon celle de la guerre (1.6 ; 1.9). Parce qu'elle explore cette thématique de l'exclusion des prisonniers de guerre, *Hatufim* devient la cible de certains détracteurs avant sa diffusion. La série recevra finalement un accueil des plus favorables et le travail de sensibilisation du public entrepris par Raff sera plébiscité par les premiers concernés : « *For the former prisoners of war, they kept telling me how they're happy that finally their voice is being heard, that finally their story is being told*⁴¹⁵ », confie l'auteur non sans fierté.

À l'inverse, l'importance de la question des prisonniers de guerre dans la culture de guerre américaine s'est considérablement affaiblie tout au long du vingtième siècle. Si plus de

⁴¹² Ethan Bronner, « Israel and Hamas Agree to Swap Prisoners for Soldier », *The New York Times*, 11 octobre 2011. Disponible à : http://www.nytimes.com/2011/10/12/world/middleeast/possible-deal-near-to-free-captive-israeli-soldier.html?_r=0 (consulté le 17 mai 2016)

⁴¹³ Michael Hogan, « Love *Homeland* ? Wait until you see its inspiration, *Hatufim* », *The Guardian*, 5 mai 2012. Disponible à : <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/may/05/homeland-hatufim-gideon-raff> (consulté le 17 mai 2016)

⁴¹⁴ Voir l'interview de Gideon Raff réalisée le 21 avril 2012 dans le cadre du festival « Séries Mania » à Paris. Disponible à : http://www.dailymotion.com/video/xqd6ox_rencontre-avec-gideon-raff-vo_tv (consulté le 18 mai 2016)

⁴¹⁵ *Ibid.*

130 000 soldats américains sont capturés durant la Seconde guerre mondiale (sur plus de douze millions de soldats mobilisés⁴¹⁶), ils sont 725 au cours de la guerre du Vietnam (pour plus de 2,5 millions de soldats⁴¹⁷), et 23 lors de la Première guerre du Golfe (sur 540 000 soldats envoyés⁴¹⁸). En 2005, un rapport du Congrès ne fait état d'aucun prisonnier dans le cadre de la guerre en Afghanistan débutée fin 2001⁴¹⁹, tandis que l'invasion de l'Irak en 2003 avait causé la prise de dix soldats américains, neuf desquels furent libérés⁴²⁰. Plusieurs éléments permettent de rendre compte de cette évolution : la circonscription des théâtres de guerre, la diminution du nombre de soldats déployés, notamment en Afghanistan et en Irak (100 000 soldats pour le premier conflit, 140 000 pour le second), l'amplification en conséquence des frappes de drones, ou encore le perfectionnement de la formation des soldats, désormais mieux entraînés, armés et informés⁴²¹.

La problématique des prisonniers militaires occupe désormais une place mineure dans la culture de guerre américaine bien qu'elle ait été réactualisée lors de la libération du sergent Robert Bowdrie Bergdahl en 2014 après cinq ans de captivité chez les Talibans entre l'Afghanistan et le Pakistan. La plupart des médias américains et internationaux établirent immédiatement des comparaisons avec *Homeland*, tant le retour au pays du jeune soldat américain renvoyait à celui du sergent fictif Nicholas Brody, lui aussi capturé en Afghanistan, mais en 2003. CNN alla jusqu'à inviter Gideon Raff en plateau pour discuter des points communs entre la série et la libération de Bergdahl⁴²². Pourtant, à la différence de Brody, qui fut sauvé au cours d'un raid inopiné, Bergdahl fut échangé contre cinq prisonniers Talibans – fait rare pour les États-Unis qui ont toujours affirmé ne pas négocier avec les terroristes. Autre différence de taille, aucun signe ne semble pour le moment indiquer que Bergdahl ait été endoctriné par ses ravisseurs dans le but de nuire à sa patrie.

Cette suspicion largement partagée au moment de sa libération ne fut pas uniquement le résultat d'une comparaison avec Brody. En fait, comme le rappelle Alyssa Rosenberg, le

⁴¹⁶ <http://www.nationalww2museum.org/learn/education/for-students/ww2-history/ww2-by-the-numbers/us-military.html> (consulté le 17 mai 2016)

⁴¹⁷ <http://www.uswings.com/about-us-wings/vietnam-war-facts/> (consulté le 17 mai 2016)

⁴¹⁸ <http://global.britannica.com/event/Persian-Gulf-War> (consulté le 17 mai 2016)

⁴¹⁹ Pourtant, certains films produits avant *Homeland* imaginent une réalité bien différente à l'image de *Brothers* (Sheridan, 2009) qui relate le sauvetage d'un soldat américain en Afghanistan après des mois de captivité.

⁴²⁰ <http://www.fas.org/sgp/crs/natsec/IB92101.pdf> (consulté le 17 mai 2016)

⁴²¹ Uri Friedman, « Why They Are So Few POWs From Today's Wars », *The Atlantic*, 31 mars 2014. Disponible à : <http://www.theatlantic.com/international/archive/2014/05/why-there-are-so-few-pows-from-todays-wars/371951/> (consulté le 17 mai 2016)

⁴²² Daniel D'Addario, « CNN, stop comparing Bowe Bergdahl to Nicholas Brody », *Salon*, 7 juin 2014. Disponible à : http://www.salon.com/2014/06/07/cnn_stop_comparing_bowe_bergdahl_to_nicholas_brody/ (consulté le 18 mai 2016)

sentiment de méfiance à l'égard des prisonniers de guerre hante l'imaginaire américain depuis longtemps : « *American mass culture has a long tradition of skepticism of released prisoners of war. In stories such as The Manchurian Candidate and the Showtime series Homeland, (...) prisoners of war pose risks to their home country*⁴²³. » À juste titre, la journaliste mentionne *The Manchurian Candidate* (*Un crime dans la tête* ; 1959), classique de la littérature conspirationniste américaine écrit par Richard Condon – et adapté au cinéma en 1962 (Frankenheimer) et en 2004 (Demme) – dans lequel un soldat américain capturé par les Chinois durant la guerre de Corée devient un agent dormant rallié aux communistes à son retour aux États-Unis.

La suspicion autour de Bergdahl fut d'abord construite par sa proximité revendiquée avec Brody avant d'être exacerbée dans les jours et les semaines qui suivirent son rapatriement par des interrogations qui envahirent le débat public : Bergdahl avait-il été désillusionné par la guerre en Afghanistan au point de désertir l'armée, désertion qui avait entraîné sa capture ? Ressentait-il réellement de l'animosité et de la rancœur envers les États-Unis ? Représentait-il une menace pour le pays ? Toutes ces questions agitèrent la sphère publique et médiatique alors que des courriels privés du soldat furent rendus publics et tendirent à confirmer le ressenti du jeune homme vis-à-vis de sa patrie : « *I have seen their ideas and I am ashamed to even be American. The horror of the self-righteous arrogance that they thrive in. It is all revolting. (...) The system is wrong. I am ashamed to be an American*⁴²⁴ », avait-il déclaré dans un courriel adressé à ses parents peu de temps avant de quitter les rangs de son unité. Bergdahl encourt aujourd'hui la prison à perpétuité s'il est reconnu coupable de trahison et de mise en danger de son unité, charges retenues contre lui⁴²⁵. Son procès devrait avoir lieu en octobre 2017.

Hormis cet exemple, la thématique des prisonniers de guerre demeure bien moins significative et actuelle pour le public américain qu'elle ne l'est pour le public israélien. De fait, *Homeland* préfère consacrer l'essentiel de son propos à la guerre contre le terrorisme – en

⁴²³ Alyssa Rosenberg, « What *Homeland* and *The Manchurian Candidate* tell us about Bowe Bergdahl's return », *The Washington Post*, 4 juin 2014. Disponible à : <https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2014/06/04/what-homeland-and-the-manchurian-candidate-tell-us-about-bowe-bergdahls-return/> (consulté le 18 mai 2016)

⁴²⁴ Michael Hastings avait déjà publié les mels dans un portrait consacré à Bergdahl paru en 2012 dans le magazine *Rolling Stones*. Voir M. Hastings, « America's Last Prisoner of War », *Rolling Stones*, 7 juin 2012. Disponible à : <http://www.rollingstone.com/politics/news/americas-last-prisoner-of-war-20120607> (consulté le 18 mai 2016)

⁴²⁵ Rowan Scarborough, « Army goes all-in on Bowe Bergdahl's defense, assigns four military lawyers », *The Washington Times*, 17 mai 2016. Disponible à : <http://www.washingtontimes.com/news/2016/may/17/army-goes-all-bowe-bergdahls-defense-assigns-four/> (consulté le 18 mai 2016)

premier lieu, le terrorisme islamiste – dans laquelle les États-Unis sont engagés depuis plus de quinze ans et qui fait régulièrement la une de la presse. Il n'est donc pas innocent que Brody ait été fait prisonnier durant l'invasion de l'Afghanistan lancée en octobre 2001 par George W. Bush : cela permet d'emblée d'ancrer la série dans un contexte proprement américain. Par ailleurs, cette focalisation sur la menace terroriste répond à la transformation générique souhaitée par Gordon et Gansa et place *Homeland* dans le sillage des séries-terrorisme de la décennie précédente dont *24* sert de parangon.

Le rapprochement des deux fictions n'est pas anodin. Howard Gordon et Alex Gansa ont travaillé en tant que scénaristes et producteurs de *24* et en ont assumé la direction à la suite du retrait du binôme démiurgique Joel Surnow et Robert Cochran durant la septième saison. *Homeland* est donc une œuvre qui porte la patte de ses auteurs et de leur passif : créée par Gordon, Gansa et Raff⁴²⁶, elle serait en fait la synthèse du modèle officiel (*Hatufim*) et du modèle officieux (*24*). Cela peut se comprendre au regard de la composition de l'équipe créative de la série. Outre Gansa et Gordon, d'autres anciens de *24* sont venus s'ajouter : les scénaristes Chip Johannessen, Patrick Harbinson (à partir de la saison 3), David Fury (à partir de la saison 5), le réalisateur Brad Turner, et le compositeur Sean Callery. Par ailleurs, à l'instar de *24*, *Homeland* est produite et distribuée par le groupe 20th Century Fox⁴²⁷. Enfin, fait notable, la série est le premier projet porté par nouveau directeur de Showtime, David Nevins, lequel a largement participé au développement de *24*. Au début des années 2000, c'est lui qui donne le feu vert pour la mise en production de la série alors qu'il est vice-président exécutif du *network* Fox. En 2002, il quitte ses fonctions pour devenir président de la société de production Imagine et sera notamment en charge de superviser le développement de *24* jusqu'en 2010⁴²⁸. Cette continuité en termes de personnes – en plus desquelles on compte d'autres talents ayant œuvré, pour la plupart, sur Showtime – permet d'entrevoir quelques échos d'ordre thématique et formel entre *Homeland* et son aînée.

Les deux fictions sont des séries-terrorisme qui font appel à des motifs semblables. Comme le rapporte Emily Nussbaum, *Homeland*, comme *24*, est obnubilée par la question du terrorisme islamiste et l'idée d'une conspiration politique prenant place dans les plus hautes

⁴²⁶ Raff a co-signé le scénario du pilote. Il est depuis crédité comme producteur exécutif de la série.

⁴²⁷ Pour être tout à fait précis, *Homeland* est produite par Fox 21 Television Studios, filière du groupe 20th Century Fox.

⁴²⁸ Jace Lacob, « Showtime's New Mastermind, David Nevins », *The Daily Beast*, 6 janvier 2011. Disponible à : <http://www.thedailybeast.com/articles/2011/01/06/showtimes-new-mastermind-david-nevins.html> (consulté le 27 juin 2016)

sphères du pouvoir exécutif⁴²⁹. Dans *24*, la menace islamiste se retrouve à intervalles réguliers – dans les saisons 2, 4, 6, 8 et 9 – même si elle fonctionne souvent en trompe-l’œil, se doublant la plupart du temps d’une menace apparemment secondaire, mais en fait majeure. Au cours de la saison 8, les attentats perpétrés par des terroristes venus du Kamistan (pays fictif figurant l’Iran) pour empêcher un accord de paix entre les États-Unis et leur pays font en réalité partie d’une machination ourdie par Moscou dans le but de conserver son assise au Moyen-Orient. La menace du terrorisme islamiste est plus systématique dans *Homeland* car elle est au cœur de chaque intrigue saisonnière. Néanmoins, elle ne fonctionne pas nécessairement sur la dynamique cumulative du trompe-l’œil et elle renvoie plutôt au danger que la politique extérieure américaine constitue elle-même pour le pays, du fait des effets « boomerang » ou des représailles – phénomène nommé « *blowback*⁴³⁰ ». Dans la saison 3, on apprend en effet que c’est le soutien des États-Unis à Israël dans son offensive aérienne contre les installations nucléaires iraniennes qui a poussé Téhéran à commanditer l’attentat de la CIA (2.12).

En ce qui concerne le motif conspirationniste, *24* offre une myriade d’exemples et exacerbe ainsi la peur d’un État fédéral totalitaire, opaque et menaçant, peur ancrée dans l’inconscient collectif américain depuis la fondation des États-Unis et le rapport de défiance des colons vis-à-vis de la monarchie anglaise perçue comme tyrannique⁴³¹. On peut notamment mentionner le président Charles Logan (Gregory Itzin), homme couard et manipulateur dont le mandat est consacré à la protection des intérêts – avant tout pétroliers – de la nation, quand bien même ces derniers se télescopent avec les siens. Par ailleurs, la ressemblance physique de l’acteur Gregory Itzin avec le président républicain Richard Nixon ne manque pas de donner une consistance réaliste à Logan et d’orienter d’emblée les attentes spectatoriennes vis-à-vis de celui-ci. Surnommé « *Tricky Dick* » en référence à ses diverses manipulations électorales qui culmineront en 1972 avec le scandale des écoutes du Watergate, Nixon demeure un cas exemplaire des conséquences d’un exécutif trop puissant sur la démocratie et les libertés individuelles – Schlesinger va jusqu’à qualifier la présidence de Nixon de paroxysme de la présidence impériale⁴³². Ainsi, dès la première apparition de

⁴²⁹ Emily Nussbaum, *op. cit.*

⁴³⁰ Voir Chalmers Johnson, *Blowback. The Costs and Consequences of American Empire*, New York : Henry Holt and Company, 2004 (2^e édition).

⁴³¹ Voir notamment la description du roi George III dans la Déclaration d’indépendance de 1776. Disponible à : http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html (consulté le 27 juin 2016)

⁴³² « *The imperial presidency reached a twentieth-century climax with Nixon* », in A. M. Schlesinger, 2004, *op. cit.*, 55.

Logan, le public américain a pu prévoir les exactions qu'il commettrait et le destin qui l'attendait : comme Nixon, Logan est contraint de démissionner dans l'épilogue de la saison 5 afin d'éviter la destitution (*impeachment*).

Le thème de la conspiration d'État est l'objet d'une longue tradition dans la littérature et le cinéma américains – tradition remise au goût du jour dans les années 1960-1970 après la mort de Kennedy et le Watergate – mais il revient au premier plan avec le 11 Septembre⁴³³ et surtout l'invasion de l'Irak, pour des raisons spécieuses, deux ans plus tard, événement qui condamnera définitivement l'administration Bush à la défiance populaire. Pour rappel, George W. Bush maintient que le régime de Saddam Hussein, soupçonné de soutenir Al-Qaïda et d'avoir une responsabilité dans le 11 Septembre⁴³⁴, cache des armes de destruction massive (*weapons of mass destruction*) en Irak, ce qui justifie l'invasion du pays pour prévenir le risque terroriste. Dans un discours prononcé le 18 mars 2003, George W. Bush déclare ainsi :

Intelligence gathered by this and other governments leaves no doubt that *the Iraq regime continues to possess and conceal some of the most lethal weapons ever devised*. This regime has already used weapons of mass destruction against Iraq's neighbors and against Iraq's people.

The regime has a history of reckless aggression in the Middle East. It has a deep hatred of America and our friends. *And it has aided, trained and harbored terrorists, including operatives of al Qaeda*.

The danger is clear: using chemical, biological or, one day, nuclear weapons, obtained *with the help of Iraq*, the terrorists could fulfill their stated ambitions and kill thousands or hundreds of thousands of innocent people in our country, or any other⁴³⁵. (nous soulignons)

Si Logan fait d'abord penser à Nixon, certains traits de sa caractérisation le rapprochent également de George W. Bush. Le blog politique américain *Daily Kos* évoque notamment l'arrivée au pouvoir d'un Logan réticent et sans expérience, donc peu enclin à faire les choix

⁴³³ On pense au collectif *9/11 Truth Movement* qui n'a eu de cesse de porter la thèse du complot.

⁴³⁴ Cette conviction lui fut amplement inspirée par le couple de néo-conservateurs formé par Dick Cheney et Donald Rumsfeld pour qui le renversement de Saddam Hussein était une obsession antérieure au 11 Septembre. Voir Richard Haass, *War of Necessity, War of Choice. A Memoir of Two Iraq Wars*, New York : Simon and Schuster, 2009, 182-186.

⁴³⁵ Discours intégralement disponible à : <http://www.theguardian.com/world/2003/mar/18/usa.iraq> (consulté le 23 mai 2016)

qui s'imposent : « *In Season 4 of 24, President Logan was the bumbling idiot thrown into the Presidency with little notice and no experience, like our friend George Bush. He required the help of former President David Palmer to save America from a deadly nuclear attack*⁴³⁶. » Les séquences montrant Logan perdu face à la gravité et l'urgence de la situation rappellent ainsi les images de George W. Bush au matin du 11 Septembre alors qu'il venait d'apprendre la nouvelle des attentats de New York⁴³⁷.

Dans *Homeland*, on retrouve ce motif du politique véreux et de la conspiration d'État dans les deux premières saisons à travers le vice-président William Walden (Jamey Sheridan) dont on découvre la responsabilité dans le retournement de Brody : c'est en effet lui qui ordonne la frappe de drone en Afghanistan qui tuera quatre-vingt-deux enfants, dont le fils d'Abu Nazir que Brody avait pris sous son aile. C'est aussi lui qui niera par la suite toute implication américaine face aux accusations lors de la parution de photographies de l'« accident », affirmant qu'elles sont le produit de manipulations de la part d'Al-Qaïda : « *The images being broadcast on some news outlets around the world of the bodies of eighty-three dead children allegedly killed in the strike, we believe to be false, created by terrorist for propaganda purposes.* » (1.9) Dans le sillon de Charles Logan, la caractérisation de Walden rapproche ce dernier de George W. Bush, signe probable d'une critique des mandats de l'ancien président⁴³⁸. D'abord, Walden développe une rhétorique qui martèle la guerre contre le terrorisme, notion que Barack Obama a fait disparaître de son langage. Ensuite, la construction du personnage emprunte directement à George W. Bush (comme lui, Walden est accusé de n'avoir jamais « vu la guerre » [2.7]) et à son vice-président Dick Cheney (comme ce dernier, Walden a un pacemaker)⁴³⁹, perçu comme la « force de l'ombre⁴⁴⁰ » de l'Administration, le véritable « entrepreneur décisionnel⁴⁴¹ ».

Outre ces quelques échos thématiques, *24* et *Homeland* partagent également des ressemblances formelles et narratives. Bien que la saison 1 de *Homeland* donne une certaine importance aux flashbacks, la série demeure majoritairement prospective au sens où « elle est

⁴³⁶ « '24' Fans: What President Logan Can Teach Us About President Bush », *Daily Kos*, 19 avril 2006. Disponible à : <http://www.dailykos.com/story/2006/4/18/203052/> (consulté le 23 mai 2016)

⁴³⁷ Voir ce passage commenté par Michael Moore dans *Fahrenheit 911* (de 17 min 00 à 18 min 20).

⁴³⁸ Nous reviendrons en détail sur les ressemblances entre Walden et Bush dans le chapitre 7 consacré à la politique de représentation des présidents américains.

⁴³⁹ Alexis Pichard, « *Homeland* : un antidote à la guerre contre le terrorisme ? », *TV/Series*, numéro 9, 2016, 3.

⁴⁴⁰ Charles-Philippe David, *op. cit.*, 826.

⁴⁴¹ *Ibid.*

ournée vers les dangers potentiels qui peuvent menacer le pays⁴⁴² ». Pour Pierre Beylot, cet amarrage du récit au temps présent confirme ainsi autant le rapprochement de *Homeland* par rapport à *24* que son éloignement par rapport à *Hatufim*. Cette dernière serait au contraire rétrospective car davantage axée sur le souvenir traumatique de guerre comme le démontrent l’omniprésence et la longueur des séquences analeptiques. Ainsi, *Homeland* est bien un thriller d’espionnage plutôt qu’un drame intimiste, ce que viennent entériner les saisons suivantes, en particulier les plus récentes, où la délocalisation géographique de l’action (Pakistan, Allemagne) met davantage en valeur les missions secrètes attribuées par la CIA à ses agents/espions et certains tropes comme la figure de l’agent double, parfaitement incarnée par Allison Carr (Miranda Otto) dans la saison 5. Comme la plupart des séries du genre, *24* en tête, *Homeland* est une série feuilletonnante : l’appellation est certes valable pour *Hatufim* dans la mesure où les épisodes se suivent et qu’ils constituent une histoire globale, mais *Homeland* déroule un récit offrant un plaisir quasi addictif que l’on retrouve surtout dans les aventures de Jack Bauer où s’enchaînent rebondissements et retournements de situation à un rythme effréné. C’est la marque emblématique du thriller d’espionnage, genre qui repose sur le mystère et le suspense.

Ce suspense, *24* le construit notamment lors des fins d’épisodes en proposant des *cliffhangers*, de véritables coups de théâtre qui viennent contrecarrer les attentes des spectateurs et leur procurent un besoin pressant de voir la suite. Cette formule est immuable dans *24* car elle répond à des impératifs économiques : diffusée sur un *network*, la série doit prendre en compte les multiples plages publicitaires et donner aux téléspectateurs l’envie de revenir au terme de chacune d’elles⁴⁴³. Ainsi, le *cliffhanger* s’avère être un mécanisme visant à fidéliser le public et c’est pour cela qu’il ponctue régulièrement le récit de *24* à des moments stratégiques (avant les écrans publicitaires et en fin d’épisode). Que ce soit entre les épisodes ou entre les saisons, le récit de *24* n’est jamais conclusif et ne répond pas au schéma dramatique traditionnel qui prévoit un retour – même temporaire – à la normale et nous donne l’assurance que les personnages, à défaut d’être parfaitement heureux, reviennent à une situation semblable à celle de départ. Au contraire, l’intrigue n’accepte aucune fin, elle est sans cesse relancée, à l’instar du chronomètre. Même dans l’épisode final de ce qui est

⁴⁴² Pierre Beylot, « *Homeland / Hatufim* : intertextualité sérielle et transfert culturel », *Mise au point*, numéro 7, 2015, 9. Disponible à : <http://map.revues.org/1839> (consulté le 16 juin 2016)

⁴⁴³ M. Z. Newman, « From beats to arcs: Toward a poetics of television narrative », *Velvet Light Trap*, numéro 58, 2006, 17.

officiellement considéré comme la neuvième et dernière saison⁴⁴⁴, la conclusion n'en est pas vraiment une puisque le sort de Jack Bauer demeure très incertain, le personnage se rendant aux Russes en échange de la libération de Chloe (9.12).

Dans *Homeland*, le recours au *cliffhanger* est moins fréquent car la série ne répond pas à la même logique commerciale. Showtime étant une chaîne câblée de prestige (*premium cable*), ses revenus proviennent exclusivement des abonnements, ce qui donne à ses programmes plus de flexibilité et un souci moindre de « l'action pour l'action » dans une quête de rentabilité⁴⁴⁵. *Homeland* propose ainsi un suspense plus diffus et délayé, mais aussi plus subtil, que la narration prend le temps de construire. Cela n'empêche pas un usage du *cliffhanger* qui s'apparente parfois à celui de *24*, notamment lors de la fin de certains épisodes. C'est sans doute ce refus de la systématisation de ce procédé qui lui confère autant de force lorsqu'il survient. Le *cliffhanger* archétypal dans *24* est le suivant : chaque épisode se termine alors que l'un des personnages principaux est laissé dans une situation périlleuse, créant une tension d'autant plus palpable que la série se déroule en temps « réel ». Les spectateurs comprennent donc qu'il ne reste plus assez de temps pour que le protagoniste s'extirpe du piège dans lequel il est tombé. Un parallèle s'établit alors avec le public car le piège tendu par la scénarisation du thriller se referme sur lui, le rendant prisonnier de l'attente inhérente au visionnage sériel.

Quelques fins d'épisodes de *Homeland* s'approchent de ce modèle en empruntant temporairement à *24* le régime narratif du temps « réel » : autrement dit un épisode commence *précisément* là où le précédent s'est terminé, sans autre interruption que les éléments paratextuels (résumé et générique). À nouveau, *Homeland* prépare ses effets avec subtilité pour mieux surprendre ses spectateurs.

Dans la saison 2, les épisodes 2.10 et 2.11 suivent ce régime narratif. La fin du premier montre Carrie poursuivant Abu Nazir dans les méandres sombres et angoissants d'une usine désaffectée dans laquelle il l'a précédemment retenue prisonnière. Lors des dernières secondes, l'héroïne est au croisement de plusieurs couloirs ; elle entend un bruit métallique et repère une porte close. Elle se dirige lentement vers elle, dans une tension rendue insoutenable par l'absence de toute musique, et l'ouvre (figure 7a). Écran noir. La métaphore

⁴⁴⁴ Lors de sa commercialisation en DVD, *24: Live Another Day* a ainsi été sous-titrée « *season 9* ».

⁴⁴⁵ A. N. Smith, « Putting the Premium into Basic: Slow-burn Narratives and the Loss-leader Function of AMC's Original Drama Series », *Television News Media*, 2011, 152. Disponible à : <http://tvn.sagepub.com/content/14/2/150> (consulté le 16 juin 2016)

est simple et efficace : l'ouverture de la porte symbolise celle du récit⁴⁴⁶. La révélation est différée à l'épisode suivant (figure 7b).



Figure 7 : *Homeland* offre des *cliffhangers* à la 24 (à gauche : 2.10 / à droite : 2.11).

Cet enchaînement sans ellipse temporelle des épisodes, amplifiant le caractère feuilletonnant de la série, se retrouve également dans la saison 4. Les cinq dernières minutes en temps « réel » de l'épisode 4.9 mettent savamment en scène un *cliffhanger* des plus efficaces. Saul a été libéré des mains du commandant Taliban Hussain Haqqani (Numan Acar) en échange de deux prisonniers. Avec Carrie, il est en route pour l'ambassade américaine d'Islamabad, escorté par un convoi. La scène expose la colère silencieuse de Saul envers Carrie, celui-là acceptant difficilement d'avoir été échangé alors qu'il était prêt à se sacrifier. L'ancien mentor et sa protégée n'échangent pas un regard jusqu'à ce que Mira (Sarita Choudhury), l'ex-femme de Saul, l'appelle au téléphone : Carrie lui tend alors sa paire de lunettes, et les deux se regardent enfin les yeux dans les yeux. Alors que Saul répond à Mira, le bruit d'un tir de roquette vient briser le silence de la séquence, et l'on assiste à l'explosion de l'une des voitures du convoi.

Quelques secondes plus tard, une deuxième voiture est victime d'une attaque au lance-roquette (figure 8). Le choc de ce retournement de situation est renforcé par le contraste avec la scène précédente. Tandis que le vrombissement discret du moteur accompagnait le silence entre Saul et Carrie, l'impact soudain des roquettes, l'explosion des voitures et le crissement des freins déstabilisent les spectateurs. De même, la réalisation et le montage provoquent un véritable traumatisme sensoriel.

⁴⁴⁶ On retrouve une symbolique semblable dans le final de la première saison de *Lost* (ABC, 2004-2010) où les survivants ouvrent une trappe donnant sur une mystérieuse descente souterraine (1.25).



Figure 8 : L'explosion du récit marquant le début d'un *cliffhanger* à tiroirs (4.9).

La scène intimiste montrant Saul et Carrie en voiture (de 41 min 03 à 42 min 04) repose sur un nombre limité de plans qui s'attardent sur les visages et les attitudes des personnages (gros plans sur les mains de Carrie notamment), justifiant un cadrage serré. En une minute, « seuls » onze plans se succèdent. Au vu de la scène de l'attaque du convoi, le contraste est frappant : quinze plans s'enchaînent en vingt secondes et alternent entre plans rapprochés (dans la voiture) et plans larges, en plongée ou aériens, qui amplifient le décrochage entre le cadre intimiste rassurant et celui de l'inattendu vertigineux. Le sort des deux protagonistes semble scellé. La scène suivante, qui se déroule dans l'ambassade américaine, décrit la CIA en alerte face à cet attentat. « *What the fucking fuck?!* », s'écrit ainsi le directeur Lockhart (Tracy Letts).

C'est alors qu'une musique d'accompagnement lancinante, métallique et éthérée vient progressivement occuper l'espace diégétique avant d'augmenter en intensité. La composition tient un Fa majeur – qui, pour les compositeurs français Marc-Antoine Charpentier et Jean-Philippe Rameau, symbolise fureur et tempête. Cette note vient lier toutes les intrigues, tandis que des percussions martiales commencent à marquer les secondes qui s'égrènent et le sentiment d'urgence. On retrouve bien ici le rythme métronomique insufflé par Callery aux compositions de *24*, rythme qui servait d'analogie sonore au temps « réel » et faisait écho au chronomètre. La musique d'accompagnement se suspend néanmoins lors de la révélation faite

par Denis (Marc Moses) à sa femme Martha (Laila Robins) – l’attaque était une diversion –, puis reprend de plus belle dès le plan suivant qui montre Haqqani et ses troupes pénétrer dans l’ambassade américaine. Au fil de leur avancée, la musique – toujours le Fa Majeur – évolue, et devient de plus en plus angoissante, la saccade des percussions se fait plus forte et est soutenue par le son des aiguilles d’une montre (à partir de 44 min 50), par des vagues rugissantes de riffs de guitare électrique et par les souffles d’un chœur dissonant montant dans les aigus.

Cette variation autour du Fa majeur fait écho au *cliffhanger*, lui-même stratifié et cumulatif. Le puzzle narratif s’assemble mais de nouvelles pièces apparaissent et, à nouveau, c’est l’idée du trompe-l’œil qui prime. *Homeland* adopte alors ce que Jason Mittell nomme une « esthétique du jeu⁴⁴⁷ » (*game aesthetic*) en favorisant l’implication des spectateurs par une semée d’indices permettant de résoudre le mystère de l’intrigue, tout en les manipulant lors de retournements inattendus. Selon Mittell, cette « esthétique du jeu » dénote, en effet, la complexité des séries contemporaines : « *We want to be competent enough to follow their narrative strategies but still relish in the pleasures of being manipulated successfully*⁴⁴⁸. »

Pour revenir à la fin de l’épisode 4.9, l’écho à 24 n’est pas seulement formel mais aussi narratif : l’invasion de l’ambassade américaine par Haqqani rappelle avec insistance celle de la Maison-Blanche menée par le général Juma (Tony Todd) et ses hommes durant la saison 7 de 24 qui faisait d’ailleurs l’objet d’un *cliffhanger* (voir la fin de l’épisode 7.11).

L’épisode 4.10 s’ouvre en fondu sur un sifflement suraigu dont on comprend qu’il s’agit d’un acouphène : le son se veut intradiégétique, il émane des oreilles de Carrie et concrétise une internalisation du point de vue. L’univers diégétique est perçu par l’héroïne, ce que vient suggérer le cadrage très serré, de même que le fondu inaugural matérialisant son réveil. Désorientée, Carrie a les yeux grands ouverts, mais sa vision est trouble (figure 9a). Un plan subjectif et des changements de mise au point rendent ainsi la stupeur sensorielle de l’héroïne (figure 9b). Cette courte séquence vise à appuyer la continuité *immédiate* entre l’épisode et celui qui l’a précédé en matérialisant de manière réaliste (reproduction des séquelles physiques) l’impression de temps « réel » : l’explosion vient d’avoir lieu, en voici les conséquences directes. La scène fonctionne encore sur le principe du trompe-l’œil puisqu’elle occulte l’intrigue qui venait conclure l’épisode 4.9, à savoir l’intrusion d’Haqqani dans l’ambassade américaine.

⁴⁴⁷ Jason Mittell, « Narrative complexity in contemporary American television », *The Velvet Light Trap*, 2006, volume 58, numéro 1, 38.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

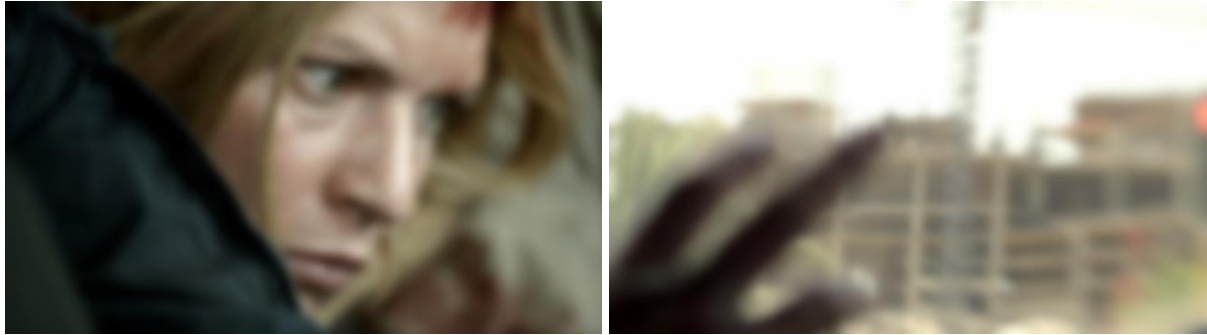


Figure 9 : Mise en scène de la subjectivité pour marquer le temps « réel » (4.10).

Il faut d'ailleurs attendre près de neuf minutes pour assister à l'invasion meurtrière des locaux de la CIA. Comme dans *24*, *Homeland* insiste ici sur la simultanéité des actions rendue par le montage alterné : « *There's something else going on* » (nous soulignons), affirme Carrie lors de l'épisode qui emprunte d'ailleurs son titre à cette réplique.

Ainsi, parce qu'elle est un thriller d'espionnage traitant de la guerre contre le terrorisme, *Homeland* rappelle souvent *24*, œuvre précédente de ses créateurs, et se situe dans la droite lignée des séries-terrorisme des années 2000. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle adopte les mêmes modalités de représentation de la guerre contre le terrorisme que ses aînées, ou qu'elle offre une idéologie semblable dans son traitement de certaines thématiques comme la torture. Au contraire, inspirée par les évolutions sociétales qui se produisent à la fin des années 2000 et les conséquences de celles-ci sur les séries-terrorisme, elle incarne un certain renouvellement du genre.

2. De *The Event* à *Rubicon* : transition vers de nouveaux standards

2.1. 2010 : une année de transition

L'année 2010 marque une phase de transition dans l'histoire des séries-terrorisme : *24*, emblème de la première génération, se conclut au terme de sa huitième saison en mai 2010. Le paysage audiovisuel ne compte à présent plus aucune série-terrorisme née durant la présidence de George W. Bush. Cette disparition cathodique est d'autant plus frappante qu'elle s'accompagne de celle d'une autre série symbole de l'Amérique de l'après-11 Septembre, *Lost*. Comme le résume Sarah Hatchuel, cette série ne cesse de réactualiser les

attentats de New York et leurs conséquences – de l'émergence d'une culture de la peur et de la surveillance à la guerre en Irak – à travers des références immanquables telle la scène inaugurale du crash aérien, suivie de multiples répétitions en écho tout au long des six saisons⁴⁴⁹. En outre, *Lost* parvient à capturer le *zeitgeist* de l'Amérique des années Bush et notamment le sentiment d'impuissance et d'incompréhension – le titre de la série renvoie d'ailleurs à un état de désorientation – qui gagne le pays après les attentats : « *Lost succeeded because it reflected the nation's sense of disorientation after 9/11, as well as the frustrated desire to understand how seemingly random events fit together and make sense*⁴⁵⁰. »

L'arrêt de *24* et de *Lost*, précédé de peu par celui de *Battlestar Galactica* (Sci-Fi, 2004-2009), série de science-fiction souvent décrite comme une représentation allégorique de la guerre en Irak⁴⁵¹, semble signifier la fin des années Bush et de la guerre contre la terreur. Cette rupture s'est déjà concrétisée un an plus tôt dans la réalité avec l'arrivée à la Maison-Blanche du sénateur démocrate Barack Obama. Ce dernier est élu en partie sur la promesse qu'il mettra un terme à la guerre en Irak et qu'il restaurera le prestige américain à l'échelle internationale en rétablissant l'image – sérieusement écornée – d'une nation moralement exemplaire qui se bat pour la liberté des peuples⁴⁵². Pour Stephen Prince, Obama incarne un véritable changement et s'apprête à écrire un nouveau chapitre de l'histoire américaine : « *the transition to a new administration (...) offered an important form of closure on 9/11 and a means for moving forward*⁴⁵³. » Soucieux de sortir de l'idéologie pesante du 11 Septembre, le nouveau président abandonne rapidement l'appellation de guerre contre le terrorisme pour celle d'« opérations d'urgence à l'étranger » (*overseas contingency operations*)⁴⁵⁴. Ce changement de terminologie vient symboliser les réorientations annoncées lors de la campagne présidentielle en matière de terrorisme, de la fermeture de Guantanamo et des prisons secrètes (*black sites*) de la CIA à la pénalisation des méthodes coercitives dans le cadre d'interrogatoires. En basculant de la « guerre » à des « opérations d'urgence », l'administration Obama redéfinit ses objectifs en faisant preuve d'un certain pragmatisme. Il

⁴⁴⁹ Sarah Hatchuel, *Lost. Fiction vitale*, Paris : PUF, 2013, 74-75.

⁴⁵⁰ Sarah E. Quay, Amy M. Damico (dir.), *September 11 in Popular Culture: A Guide*, Santa Barbara : Greenwood, 2010, 143.

⁴⁵¹ Voir Mehdi Achouche, « *Battlestar Galactica*, mémoire future de l'Amérique », in A. Blot et A. Pichard, *Les séries américaines, la société réinventée ?*, Paris : L'Harmattan, 2013, 167-186.

⁴⁵² Stephen J. Randall, « The American Foreign Policy Transition: Barack Obama in Power », *Journal of Military and Strategic Studies*, vol. 11, 2008.

⁴⁵³ Stephen Prince, *op. cit.*, 308.

⁴⁵⁴ Oliver Burkeman, « Obama administration says goodbye to 'the war on terror' », *The Guardian*, 25 mars 2009. Disponible à : <http://www.theguardian.com/world/2009/mar/25/obama-war-terror-overseas-contingency-operations> (consulté le 26 mai 2016)

est devenu évident que les États-Unis ne peuvent pas gagner la guerre contre le terrorisme car celle-ci cible un concept⁴⁵⁵, « une méthode de violence » (« *a method of violence*⁴⁵⁶ ») et non un ennemi ou un territoire précis. En circonscrivant l'effort militaire à des opérations d'urgence – donc ponctuelles et ciblées –, l'administration Obama s'assure les victoires que George W. Bush n'a pas connues.

Dans ce contexte de « répudiation de la guerre contre la terreur⁴⁵⁷ », le genre incarné par *24* et tant d'autres semble condamné à la désuétude. Pourtant, deux séries-terrorisme, *Rubicon* et *The Event*, sont proposées durant la saison 2010-2011. Cet apparent paradoxe admet plusieurs raisons possibles. D'abord, la conception des deux fictions débute avant même l'élection d'Obama. En ce qui concerne *Rubicon*, c'est en août 2008 que le pilote est commandé par la chaîne câblée AMC. Pour *The Event*, le script originel rédigé par Nick Waulter remonte à 2006 mais il n'est présenté à NBC qu'en 2009 par le producteur Steve Stark alors que le *network* est en quête d'un programme *événementiel* pour la saison suivante⁴⁵⁸. Ensuite, au moment où lesdites séries sont mises en chantier, *24* rencontre toujours un solide succès en réunissant plus de 12,6 millions de téléspectateurs en moyenne, lui permettant de se hisser à la vingtième position des programmes les plus regardés de la saison 2008-2009⁴⁵⁹. Ces chiffres d'audience démontrent l'aspect toujours fédérateur de ce genre de fiction. D'ailleurs, lorsqu'il propose *The Event* à NBC, Steve Stark établit d'emblée un parallèle avec *24* : « *I believe this is a show that could be the Lost or 24 for NBC; it's a very big event idea*⁴⁶⁰. »

Il semble qu'AMC, alors fraîchement convertie à la diffusion de séries, ait, elle aussi, envisagé de proposer des séries de l'acabit de *Lost* et de *24* afin de gagner en visibilité et en légitimité comme le démontre le *remake* de la série des années 1960 *The Prisoner* (ITV, 1967-1968), que la chaîne câblée met à l'antenne en novembre 2009. Reprenant les grandes trames narratives développées dans la série originelle, l'adaptation d'AMC suit le réveil d'un inconnu (Jim Caviezel) au cœur d'un désert. Après avoir assisté à la traque et à la mort d'un

⁴⁵⁵ Dans l'histoire américaine contemporaine, les gouvernements ont fait successivement la guerre au crime, à la pauvreté et à la drogue.

⁴⁵⁶ Olivier Burkeman, *op. cit.*

⁴⁵⁷ Zaki Laïdi, *Le monde selon Obama. La politique étrangère des États-Unis*, Paris : Flammarion, 2012, 154.

⁴⁵⁸ Nellie Andreeva, « TV Producer Steve Stark Has Full Plate », *The Hollywood Reporter*, 16 décembre 2009. Disponible à : <http://www.hollywoodreporter.com/news/tv-producer-steve-stark-full-92434> (consulté le 3 juin 2016)

⁴⁵⁹ https://web.archive.org/web/20140410204904/http://abcmedianet.com/web/dnr/dispDNR.aspx?id=060209_05 (consulté le 3 juin 2016)

⁴⁶⁰ Nellie Andreeva, *op. cit.*

vieil homme, l'inconnu arrive dans un lieu étrange nommé le Village où une communauté d'hommes et de femmes, portant des numéros en guise de prénoms, vivent dans un simulacre de bonheur sous l'égide de Numéro 2 (Ian McKellen).

Le projet de ce *remake*, en gestation depuis 2006, entre finalement en production courant 2008 et est le fruit d'une coproduction entre AMC et la chaîne anglaise ITV, qui diffusa la série originelle à la fin des années 1960⁴⁶¹. Selon Damien Timmer, producteur du *remake*, *The Prisoner 2009* (AMC, 2009) modernise l'univers paranoïaque de la série-mère en l'adaptant aux codes de récents thrillers conspirationnistes comme *24* : « *Like 24, the new series will entrap you from the opening scene. We hope it will tap into this iconic show's existing cult following, whilst creating a whole new generation of fans*⁴⁶². » Pourtant, la source d'inspiration la plus patente est finalement la série *Lost*, parfois au détriment du *Prisoner* originel. En cela, *The Prisoner 2009* constitue un cas de mise en abyme référentielle original : elle semble faire davantage écho à *Lost* qu'à la première mouture de *The Prisoner*, paradoxe d'autant plus vertigineux que *Lost* est inspirée de cette dernière. Comme dans la série de J.J. Abrams, *The Prisoner 2009* entremêle les réalités (elle reprend notamment les séquences de délires psychédéliques de la série-mère), en préservant le mystère quant aux relations que ces mondes parallèles entretiennent les uns par rapport aux autres. Ainsi, elle nous trompe sur la temporalité des séquences newyorkaises dont elle indique d'abord qu'elles se situent *a priori* de l'histoire principale au Village avant de nous révéler qu'elles se déroulent en fait en parallèle, annonçant ainsi les *flash-sideways* introduits par *Lost* au cours de son ultime saison⁴⁶³.

De plus, le Village, dont la nature est expliquée lors de l'épisode 1.6, évoque davantage l'île de *Lost* que le Village de la série originelle. Alors que dans cette dernière le Village était un endroit physique dont Numéro 6 (Patrick McGoohan) parvient à s'échapper, le *remake* prend une tout autre direction en s'engouffrant dans la veine science-fictionnelle : le lieu serait un monde en soi, un fantasme issu de l'esprit d'une biochimiste, où est envoyée une partie très profonde de la conscience d'individus socialement inadaptés. Le but de cette entreprise menée par la société de surveillance Summakor, pour laquelle Michael / Numéro 6

⁴⁶¹ « *Prisoner* remake 'set to go ahead' », *BBC News*, 30 avril 2008. Disponible à : http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/wales/north_west/7369141.stm (consulté le 3 juin 2016)

⁴⁶² « Remake for cult show *The Prisoner* », *BBC News*, 4 mai 2006. Disponible à : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4972194.stm> (consulté le 3 juin 2016)

⁴⁶³ Notons que ces *flash-sideways* s'avèrent finalement être des *flashforwards* extrêmes suivant les personnages au-delà de la mort. Des dissensions herméneutiques persistent néanmoins parmi les amateurs de la série, certains maintenant que les *flash-sideways* ne décrivent qu'une réalité parallèle.

travaille, est de manipuler les « prisonniers » au plus profond de leur conscience afin qu'ils puissent vivre normalement dans la société. Ce retournement fantastique n'est pas sans rappeler le doute récurrent entourant l'irréalité de l'île dans *Lost*.

Enfin, comme dans *24* et *Lost*, on retrouve dans *The Prisoner* 2009 le climat de l'Amérique de l'après-11 Septembre à travers des échos visuels et thématiques. Les six épisodes sont ainsi hantés par le spectre des tours jumelles⁴⁶⁴ qui apparaît à l'horizon inatteignable de Numéro 6, lequel est perdu dans un Village où règne une politique de la peur attisée par des attentats et des assassinats ciblant les « rêveurs », ceux qui croient en un autre monde. Cette politique de la peur fondée et savamment entretenue par Numéro 2 donne lieu à un régime totalitaire où la surveillance est institutionnelle, à la fois collective et individuelle, et où la paranoïa est reine⁴⁶⁵. Quand la série originelle figurait le contexte de la guerre froide, c'est ici l'Amérique de Bush qui est représentée : en montrant les risques d'un État sécuritaire sur les libertés individuelles – jusqu'au simple fait de penser –, *The Prisoner* 2009 s'inquiète des effets au long terme du Patriot Act et de la permanence de l'État d'exception au nom de la sécurité intérieure. Elle exhorte le public américain à sortir de ce que Susan Faludi a nommé le « rêve de terreur » (« *Terror dream*⁴⁶⁶ ») dans lequel l'administration Bush le maintient depuis les attentats de New York par le biais de la propagande sécuritaire. Pour ce faire, il faut « suivre les tours », comme le conseille un villageois à Numéro 6. Cela consiste à revenir au sens fondamental du 11 Septembre et à dépasser le manichéisme des explications officielles martelées par l'exécutif, à voir comment l'événement a été détourné à des fins partisans et idéologiques. *The Prisoner* originel invitait plus globalement à la méfiance vis-à-vis de ceux qui détiennent le pouvoir, perçus comme étant capables des pires conspirations. On remarque à cet égard que les tours se dressent tel un mirage dans le désert, image-illusion qui suggère une nouvelle fois la facticité du 11 Septembre en faisant notamment écho à la thèse selon laquelle les avions détournés n'auraient été que de simples hologrammes⁴⁶⁷.

Malgré ses qualités et les problématiques qu'elle soulève, *The Prisoner* 2009 essuie de nombreuses critiques acerbes, venant justement pointer du doigt le manque de fidélité vis-à-vis de la série originelle : le journaliste David Bianculli se moque notamment de la tentative

⁴⁶⁴ On découvre plus tard que ce sont en fait les tours de la firme Summakor.

⁴⁶⁵ Pour une analyse méticuleuse des différents régimes de surveillance dans *The Prisoner*, voir Sébastien Lefait, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, Lanham : Scarecrow Press, 2012, 93-117.

⁴⁶⁶ Susan Faludi, *op. cit.*.

⁴⁶⁷ Voir notamment <http://beforeitsnews.com/alternative/2015/03/smoking-gun-proof-holographic-planes-used-on-911-cockpit-disappears-into-thin-air-after-going-through-building-3115708.html> (consulté le 8 juillet 2016)

d'imitation de *Lost* et conclut sévèrement qu'il s'agit d'un programme morose et ennuyeux, invitant les lecteurs à préférer l'original au *remake* (« *Seek out the original. Skip the remake* »)⁴⁶⁸. Cette tiédeur de la réception critique vient refléter des scores d'audience très contrastés : passé l'engouement suscité par l'acte-même de *remake*, les chiffres s'effondrent au fil de la diffusion⁴⁶⁹. *The Prisoner* 2009 semble en tout cas annoncer *Rubicon*, autre série d'AMC, non seulement dans le traitement de thématiques proches – la surveillance en premier lieu –, mais aussi dans son rapport au 11 Septembre. En effet, dans *Rubicon*, le héros principal a perdu sa femme et sa famille lors des attentats de New York.

Ainsi, au premier abord, *The Event* et *Rubicon* paraissent anachroniques parce qu'elles semblent refléter une guerre contre le terrorisme d'un autre temps. Or, comme la présidence d'Obama le démontrera très rapidement, l'adoption d'une nouvelle terminologie n'est qu'un changement de surface : la guerre contre la terreur se poursuit, malgré certaines inflexions, au-delà des années Bush. Les États-Unis sont entrés dans l'ère du terrorisme, ère dont la longévité condamne les futurs occupants de la Maison-Blanche à des « présidences de terreur » (« *Terror Presidency*⁴⁷⁰ ») : « *For generations the Terror Presidency will be characterized by an unremitting fear of devastating attack, an obsession with preventing the attack, and a proclivity to act aggressively and preemptively to do so. (...) Every foreseeable post-9/11 President, Republican or Democrat, will embrace this attitude*⁴⁷¹ », affirme Jack Goldsmith. Par conséquent, le terrorisme est destiné à rester l'une des problématiques majeures dans la société américaine du début du XXI^e siècle, justifiant sa présence dans la fiction contemporaine. *The Event* et *Rubicon* viennent ainsi refléter la transition de l'administration Bush à l'administration Obama et les changements (et les continuités) opérés en matière de réponse au terrorisme au tournant des années 2010. *Rubicon* pose les jalons de la nouvelle génération de séries-terrorisme, celle des années Obama, tandis que, tout en se situant dans le même contexte, *The Event* vient temporairement réactiver et synthétiser l'héritage générique des séries-terrorisme des années Bush.

⁴⁶⁸ David Bianculli, « With Its Limp Remake, AMC Breaks *The Prisoner* », *NPR*, 13 novembre 2009. Disponible à : <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=120383344> (consulté le 3 juin 2016)

⁴⁶⁹ « Down goes AMC's *The Prisoner* in second outing », *TV by the numbers*, 18 novembre 2009. Disponible à : <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2009/11/18/down-goes-amcs-the-prisoner-in-second-outing/34018/> (consulté le 3 juin 2016)

⁴⁷⁰ Jack Goldsmith, *The Terror Presidency: Law and Judgment Inside the Bush Administration*, New York : Norton, 2007.

⁴⁷¹ *Ibid.*, 189-190.

2.2. The Event et la peur du « grand remplacement »

Précédée d'une campagne de promotion d'envergure, *The Event* réussit à attiser le sentiment d'attente qu'elle génère. La bande-annonce diffusée sur Internet à l'été 2010 contribue ainsi à façonner le mystère entourant son intrigue en infirmant d'emblée les spéculations du public : « *The assassination plot is not the Event. The disappearance is not the Event. The CIA cover-up is not the Event*⁴⁷². » Ce spot promotionnel laisse à la fois espérer un thriller politique dans le sillage de *24* et une série de science-fiction reposant sur un mystère à peine esquissé, celui concernant l'identité des détenus d'une prison secrète située à Inostranka, au fin fond de l'Alaska. Astucieux, il se conclut sur une réplique quasi métalectique de Sophia (Laura Innes) : « *I haven't told you everything.* » Le suspense orchestré par le *network* NBC s'avère une tactique payante puisque près de onze millions de téléspectateurs regardent le premier épisode de la série.

The Event décrit l'arrivée d'extraterrestres d'apparence humaine lors d'un crash aérien survenu en 1944 en Alaska. Enfermés par le gouvernement américain dans une prison secrète, ils passent six décennies à l'écart du monde et démontrent une particularité inquiétante : ils ne semblent pas vieillir. En 2010, après avoir découvert ce secret d'État et développé une relation de confiance avec Sophia, meneuse des extraterrestres, le président Martinez (Blair Underwood) décide de fermer la prison, de libérer les détenus et de rendre publique leur existence. Mais, alors que le jour de la grande révélation est arrivé, un avion est détourné et manque de s'abattre sur le lieu du discours du président, événement qui marque le début d'un affrontement croissant entre humains et extraterrestres.

Si ces derniers sont d'abord présentés comme pacifiques, ne cherchant finalement qu'à regagner leur planète, leurs intentions s'obscurcissent au fil des épisodes alors que l'on apprend l'existence de « *Sleepers* », extraterrestres ayant fui le lieu du crash du vaisseau pour s'intégrer dans la société américaine. Le choix de la terminologie est équivoque puisqu'elle fait référence aux « *sleeper cells* », cellules terroristes dormantes, appellation historiquement associée à la guerre contre la terreur : « *The war on terror has replaced the [fifth column, a term harking back to Cold War paranoia] with that of the sleeper cell, drawing on an updated biological discourse of infection and immunity*⁴⁷³. » Les extraterrestres deviennent ainsi

⁴⁷² Bande-annonce disponible à : <https://www.youtube.com/watch?v=TqYX-ql9oxw> (consulté le 17 juin 2016)

⁴⁷³ Steffen Hantke, « 'We are of Peace, Always': ABC's Remake of *V*, Alien Invasion Television, and American Paranoia after Bush », *AAA-Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 35, no 2, 2010, 156.

progressivement des extraterrestres, du fait, notamment, des agissements de Thomas (Clifton Collins, Jr.), fils de Sophia, qui négocie la libération de ses congénères contre un antidote capable de guérir des victimes humaines contaminées par un virus qu'il leur a lui-même inoculé (1.5). On retrouve alors quelques grandes répliques rappelant 24 et la rhétorique bushiste. Ainsi, Blake (Željko Ivanek), directeur de cabinet de Martinez, déclare-t-il : « *I needn't remind you it's the policy of this country not to negotiate with terrorists.* » Avant d'ajouter : « *What this man, Thomas, is doing is an act of war. And in war, there are casualties. It's unavoidable.* » Le terme « *act of war* » est peut-être l'un des plus marquants de la genèse de la guerre contre le terrorisme, tant il a été utilisé par le président Bush pour détourner le 11 Septembre et justifier la réponse militaire américaine contre l'Afghanistan. « *The deliberate and deadly attacks, which were carried out yesterday against our country, were more than acts of terror. They were acts of war*⁴⁷⁴ », déclara-t-il dans son discours au lendemain des attentats.

À partir de l'épisode 1.15, la guerre entre Sophia et Martinez s'intensifie. La meneuse des extraterrestres ordonne la destruction de l'obélisque de Washington afin de contraindre le président à accepter ses exigences, première étape d'une escalade de la terreur et de la violence entre les deux parties. La détermination de Sophia se radicalise encore davantage lorsqu'elle apprend que sa planète – déjà invivable – est menacée par une supernova. Elle n'a alors plus qu'une idée en tête : planifier un génocide de l'humanité pour permettre l'arrivée des siens. Pour ce faire, elle tente de répandre une forme extrêmement puissante de la grippe espagnole, imposant un scénario de la bombe à retardement qui transforme les derniers épisodes en parfaites émulations formelles et narratives de 24. Bien que l'on puisse compatir un temps aux motivations de Sophia, laquelle veut sauver sa civilisation vouée à l'extinction, les meurtres de masse auquel elle procède, de même que sa répression meurtrière vis-à-vis de toute forme de dissidence, et sa tentative d'assassinat du président Martinez ne tardent pas à nous ôter toute sympathie et à la réduire au statut de cerveau terroriste dans la droite lignée de ceux qui ont jalonné les saisons de 24.

The Event exploite ainsi la peur de l'invasion extraterrestre, très à la mode durant la guerre froide pour figurer l'ennemi communiste, qui connaît un nouvel essor avec la guerre contre la terreur. En témoigne la rentrée 2005 qui ne compte pas moins de trois séries recyclant ce même thème, à savoir *Invasion* (ABC, 2005-2006), *Threshold* (CBS, 2005-2006) et *Surface* (NBC, 2005-2006), toutes annulées à l'issue de leur première saison faute

⁴⁷⁴ Discours disponible à : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/1540544.stm> (consulté le 6 juin 2016)

d'audience. Selon Steffen Hantke, ces séries adaptent le trope de l'invasion extraterrestre au contexte de la guerre contre la terreur : à l'angoisse d'une invasion militaire massive du territoire américain par le Léviathan communiste, perçu comme supérieur, elles substituent celle d'une invasion feutrée par un ennemi difficilement identifiable se manifestant par des attaques terroristes visant des cibles symboliques⁴⁷⁵. Malgré l'échec d'*Invasion*, ABC retente sa chance en 2009 en diffusant le *remake* de la série de science-fiction *V* (NBC, 1984-1985). La première saison de *V* nouvelle mouture (2009-2011) rencontre un certain succès et poussera ABC à commander une seconde salve d'épisodes.

Sans doute confortée par la popularité – même éphémère – de ce *remake*, NBC entreprend à son tour d'explorer à nouveau le genre de l'invasion extraterrestre avec la diffusion de *The Event*. Si, dans *V* version 2009, la colonisation de la Terre par des extraterrestres totalitaires sert d'allégorie critique à l'invasion de l'Irak par les États-Unis⁴⁷⁶, il semble que, dans *The Event*, l'invasion vienne métaphoriser à l'échelle américaine l'idée d'un « grand remplacement ». Selon cette théorie conspirationniste issue des milieux intellectuels de l'extrême droite française, l'Occident serait en phase d'être islamisé, ce qui conduirait à un inéluctable changement de civilisation. Comme souvent dans les thèses conspirationnistes, l'État et les élites sont des complices par intérêt ou par naïveté. Ainsi, citant les propos du politicien hollandais d'extrême-droite Geert Wilders qui a appelé en 2011 à encourager les colonisations israéliennes pour éviter la chute de l'Europe judéo-chrétienne face à l'empire musulman, Nadia Marzouki souligne que « la dénonciation du double discours des musulmans, de la naïveté de la gauche libérale et de l'alliance islamo-gauchiste est une constante du discours des activistes antimusulmans en Europe et aux États-Unis⁴⁷⁷. » Ces courants populistes et islamophobes européens, appelant à ce que Samuel Huntington a nommé « choc des civilisations » (« *Clash of Civilisations*⁴⁷⁸ »), trouvent un écho de plus en plus favorable après l'élection de Barack Obama, alors que la société américaine connaît un

⁴⁷⁵ Steffen Hantke, *op. cit.*, 145.

⁴⁷⁶ Dans son article sur le *remake* de *V*, Steffen Hantke propose deux lectures de l'invasion extraterrestre : une lecture progressiste consistant à voir une figuration de la guerre en Irak, posant donc les États-Unis comme l'envahisseur, et une lecture conservatrice capturant les angoisses d'une partie de la population américaine face à une administration Obama qu'elle juge communiste (*socialist*) et tyrannique, notamment en matière de progrès social. Voir Steffen Hantke, *ibid.*

⁴⁷⁷ Nadia Marzouki, *L'Islam, une religion américaine?*, Paris : Seuil, 2013, 207.

⁴⁷⁸ Dans un article intitulé « The Clash of Civilizations ? » paru en 1996, Samuel P. Huntington annonçait sa vision du nouvel ordre mondial au sortir de la guerre froide. À l'affrontement politique, économique et idéologique entre le bloc de l'Ouest et le bloc de l'Est allait succéder une opposition entre le monde occidental, en particulier les États-Unis, et le « reste » (il utilise la formule « *The West against the Rest* »), autrement dit le monde musulman pour vulgariser la pensée d'Huntington. Ce dernier prédisait « le choc des civilisations » reposant sur des cultures – la religion notamment – inconciliables et exclusives. Voir S. P. Huntington, « The clash of civilizations? », in *Culture and Politics*, New York : Palgrave Macmillan, 2000. p. 99-118.

franc regain d'hostilité vis-à-vis de l'Islam. Selon Nadia Marzouki, cette recrudescence des réactions antimusulmanes coïncide « avec une radicalisation des groupes de la droite religieuse anti-gay et une multiplication inouïe de groupes 'patriotes', qui font du gouvernement fédéral leur cible principale⁴⁷⁹ ». La crainte d'un « grand remplacement » est, depuis, savamment attisée par toute une frange de la droite radicale ayant à cœur de montrer que la république américaine est en voie de devenir, sinon un califat, au moins une république islamique.

Dès la campagne présidentielle de 2008, des opposants républicains que la presse surnomme vite les *birthers* mettent ainsi en doute la validité de la candidature de Barack Obama, soutenant qu'il est né au Kenya et non à Hawaï comme le stipule son acte de naissance. En plus de ces spéculations relatives à la nationalité du futur président afro-américain, d'autres détracteurs affirment que ce dernier est musulman, et non chrétien, en raison de son second prénom, Hussein. Parmi les instigateurs de cette cabale partisane se trouve notamment Andy Martin, républicain maintes fois candidat (*perennial candidate*) aux élections sénatoriales et présidentielles, qui déclare que Barack Obama a renoncé à la citoyenneté américaine au cours d'un voyage en Indonésie à l'âge de dix ans et qu'il est secrètement musulman⁴⁸⁰. Ces théories du complot poursuivent Obama bien après son élection et sont à nouveau reprises lors de la campagne de 2011 par des sympathisants du mouvement Tea Party et une partie des représentants républicains, un tiers des adhérents du parti étant toujours convaincu que le président américain n'est pas né aux États-Unis⁴⁸¹. En avril 2011, le magnat de l'immobilier Donald Trump annonce sur CNN qu'il a engagé des détectives privés pour faire éclater la vérité sur la réelle nationalité d'Obama⁴⁸², tentant par là même de s'attirer la sympathie de l'électorat de droite alors qu'il caresse l'idée de briguer l'investiture républicaine à la présidentielle de 2012. Afin de tordre le cou aux rumeurs insistantes et dissiper le doute autour de sa nationalité, le président démocrate décide finalement de réagir le 27 avril en rendant public son acte de naissance dans son intégralité. Il poursuit sa riposte quelques jours plus tard à l'occasion du dîner annuel des correspondants de la Maison-Blanche où il provoque l'hilarité en humiliant Donald Trump qui compte parmi les convives. Après avoir ironisé sur la polémique autour de son acte de naissance, Obama

⁴⁷⁹ *Ibid.*, 73.

⁴⁸⁰ Jim Rutenberg, « The Man Behind the Whispers About Obama », *The New York Times*, 12 octobre 2008. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2008/10/13/us/politics/13martin.html> (consulté le 8 juin 2016)

⁴⁸¹ Hendrik Hentzberg, « Trumpery », *The New Yorker*, 2 mai 2011. Disponible à : <http://www.newyorker.com/magazine/2011/05/02/trumpery> (consulté le 8 juin 2016)

⁴⁸² *Ibid.*

diffuse la vidéo « officielle » de sa naissance qui s'avère être la célèbre scène du film d'animation *The Lion King* (*Le Roi lion* ; Allers et Minkoff, 1994) au cours de laquelle on assiste au baptême du nouveau-né Simba qui est porté par Rafiki vers le ciel afin d'être présenté à tous les animaux de la Terre des Lions. À l'issue du visionnage qui s'accompagne de rires fournis, il prend soin de préciser à Fox News que tout ceci n'est qu'une plaisanterie, raillant ainsi la qualité du travail d'information de la chaîne conservatrice qui a amplement relayé les spéculations des *birthers*. Puis, il assène un dernier coup à Trump : le scandale autour de son acte de naissance étant à présent clos, Obama affirme que son opposant va pouvoir se consacrer à d'autres affaires de la plus haute importance :

Now, I know that he's taken some flak lately, but no one is happier, no one is prouder to put this birth certificate matter to rest than the Donald. And that's because he can finally get back to focusing on the issues that matter – like, did we fake the moon landing? What really happened in Roswell? And where are Biggie and Tupac?⁴⁸³

L'ironie grinçante du président démocrate, dont on perçoit qu'elle est teintée de revanche, étrille gravement la crédibilité politique de Donald Trump qui se retrouve associé aux conspirationnistes américains, souvent considérés comme des illuminés. Avec beaucoup de dérision, Obama célèbre ensuite les décisions impossibles que prend Trump dans son émission de télé-réalité *The Celebrity Apprentice* (NBC, 2008-), indiquant que cette expérience constitue un bagage suffisant pour investir la Maison-Blanche. Il conclut en disant : « *Say what you will about Mr. Trump, he certainly would bring some change to the White House*⁴⁸⁴. » Un constat dont on relève aujourd'hui la portée quasi prophétique... Suite à cette soirée, Trump renoncera à se présenter à la primaire républicaine en vue de l'élection de 2012⁴⁸⁵, mais il développera un désir de revanche envers les élites à fois politiques et médiatiques qui le conduira à se lancer dans la course à la présidentielle quatre ans plus tard dont il sortira vainqueur⁴⁸⁶.

⁴⁸³ Discours disponible à : <https://obamawhitehouse.archives.gov/blog/2011/05/01/president-s-speech-white-house-correspondents-dinner> (consulté le 7 juillet 2017)

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ Ewen MacAskill, « Donald Trump bows out of 2012 US presidential election race », *The Guardian*, 16 mai 2011. Disponible à : « <https://www.theguardian.com/world/2011/may/16/donald-trump-us-presidential-race> (consulté le 7 juillet 2017)

⁴⁸⁶ Voir l'interview de Roger Stone, conseiller politique de Trump, dans le documentaire *The Choice 2016* (Kirk) diffusé dans le cadre de l'émission *Frontline* sur PBS le 27 septembre 2016.

La croisade virulente de la droite radicale contre l'islamisation de l'Amérique se nourrit également de la politique extérieure de l'administration Obama et de sa relation avec le monde arabe. En rompant avec le paradigme néo-conservateur d'un façonnement du « Grand Moyen-Orient » selon des valeurs américaines jugées universelles⁴⁸⁷, Barack Obama envisage un nouveau départ et de nouveaux rapports reposant sur le respect et la tolérance mutuels. Lors de son discours du Caire en juin 2009, il déclare ainsi :

I have come here to seek a new beginning between the United States and Muslims around the world; one based upon *mutual interest and mutual respect*; and one based upon the truth that America and Islam are not exclusive, and need not be in competition. Instead, *they overlap, and share common principles* – principles of justice and progress; tolerance and the dignity of all human beings⁴⁸⁸. (nous soulignons)

Une telle conception des relations entre les États-Unis et le monde arabe est perçue par les conservateurs comme la marque évidente d'une « puissance douce » (*soft power*) qui mènera la nation à sa perte.

Durant les mois précédant la mise à l'antenne de *The Event*, la peur du « grand remplacement » connaît une recrudescence avec les controverses entourant la construction de plusieurs mosquées à travers les États-Unis, perçues comme « des chevaux de Troie de groupes radicaux islamiques dans les banlieues américaines⁴⁸⁹ ». Le projet d'un centre islamique non loin de Ground Zero, d'abord pensé comme le signe d'un dialogue culturel, se termine en violent affrontement partisan si bien qu'il est abandonné au profit d'un building de soixante-dix étages abritant des logements de haut standing. D'autres controverses similaires suivront celle du centre islamique de Manhattan : en Californie, en Floride et dans le Tennessee, la construction de mosquées déclenchera le courroux des conservateurs locaux, et des réactions pour le moins extrêmes. Par exemple, Terry Jones, pasteur évangélique extrémiste à Gainesville en Floride, annonce son intention d'organiser un autodafé de Corans en juillet 2010. Il s'exécute en mars 2011 à l'occasion de la « journée internationale pour

⁴⁸⁷ Mathieu Guidère, *Terreur. La nouvelle ère*, Paris : Autrement, 2015, 12.

⁴⁸⁸ Discours disponible dans son intégralité à : <http://www.nytimes.com/2009/06/04/us/politics/04obama.t ext.html> (consulté le 8 juin 2016)

⁴⁸⁹ Nadia Marzouki, *op. cit.*, 87.

brûler le Coran » (*International Burn a Koran Day*) et ce malgré l'intervention du secrétaire à la Défense Robert Gates⁴⁹⁰.

Toujours dans les mois qui précèdent *The Event*, le débat sociétal est accaparé par la montée en puissance du mouvement anti-charia, un rassemblement de responsables politiques et de polémistes conservateurs et hostiles à l'administration Obama convaincus que le droit islamique menace la Constitution américaine. La démarche de ce mouvement d'extrême-droite a d'emblée un double objectif partisan : orienter la politique des républicains vers une idéologie radicale et donner l'image d'une administration Obama servile, voire complice, face à la menace islamique⁴⁹¹.

Afin de lutter contre la subversion du texte fondateur de la nation, les militants du mouvement anti-charia souhaitent que toute référence au droit islamique soit bannie des tribunaux. Ils citent ainsi souvent l'exemple d'une décision de justice rendue en 2009 qui a refusé une injonction restrictive à une femme ayant porté plainte contre son mari pour viol. Le juge en charge de l'affaire, Joseph Charles Jr., a mis en avant le fait que l'accusé avait agi selon les principes de l'islam et qu'il ne pouvait donc être incriminé pour les faits dont son épouse l'accusait : « *He was operating under his belief that it is, as the husband, his desire to have sex when and whether he wanted to, was consistent with his practices and was something that was not prohibited*⁴⁹². » Le jugement a par la suite été révoqué en appel, la cour de justice estimant que les croyances religieuses ne supplantent pas les lois étatiques.

Parce qu'elle n'a pas bénéficié d'une deuxième saison, le message final de *The Event* concernant la peur du « grand remplacement » est ambigu. Alors que l'épilogue aurait pu justement aboutir à une cohabitation pacifique des peuples humain et extraterrestre, ceux-ci partageant en fait une culture assez semblable (pour reprendre les mots d'Obama : « *they overlap, and share common principles* »), il semble au contraire annoncer un « choc des civilisations ». Si le génocide de l'humanité entrepris par Sophia est évité de justesse, l'arrivée des deux autres milliards d'extraterrestres dans les dernières secondes de la série ne l'est pas : leur planète agonisante surgit de nulle part pour venir se placer non loin de la Terre (1.22). Cette apparition est d'autant plus angoissante que sa mise en scène emprunte

⁴⁹⁰ Eyder Peralta, « Pastor Terry Jones Arrested Before Planned Quran Burning », *NPR*, 11 septembre 2013. Disponible à : <http://www.npr.org/sections/thetwo-way/2013/09/11/221528510/pastor-terry-jones-arrested-before-planned-quran-burning> (consulté le 8 juin 2016)

⁴⁹¹ Nadia Marzouki, *op. cit.*, 145-146.

⁴⁹² Eugene Robinson, « Sharia as the new red menace? », *The Washington Post*, 21 septembre 2010. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/09/20/AR2010092004257.html> (consulté le 6 juillet 2016)

ostensiblement aux films de science-fiction décrivant une invasion extraterrestre. Ce genre de fiction inclut généralement une séquence charnière qui montre la terreur venue du ciel s'abattre progressivement sur la Terre : la réalisation s'attarde sur les regards interloqués, stupéfaits des personnages qui sont souvent filmés en contre-plongée comme pour insister sur l'écrasante menace qui se profile à l'horizon. Dans *War of the Worlds*, les habitants du New Jersey observent le ciel fuligineux s'obscurcir encore davantage avant que la foudre ne frappe le sol. Dans *Independence Day* (Bay, 1996), New York est progressivement plongée dans la pénombre alors qu'un vaisseau extraterrestre d'une taille incommensurable et aux teintes rougeâtres s'extrait des nuages rosés. Si Spielberg n'accompagne sa séquence de révélation d'aucune musique, offrant tout l'espace sonore aux éléments déchaînés, Bay opte, lui, pour un déluge grandiose de cuivres, de cordes et de chœurs pour marquer à la fois la progression du vaisseau extraterrestre qui recouvre rapidement Manhattan et la panique de la population.

The Event reprend tous ces codes : sur fond de musique grandiloquente, l'apparition de l'autre planète est précédée par un vaste tremblement de terre entraînant des accidents de voiture, par un son métallique qui grandit en intensité et par des bourrasques qui ébouriffent les cheveux des passants dont les regards inquiets s'orientent vers le ciel lumineux. La crainte est lisible sur les visages de tous personnages, à l'exception de celui de Sophia, extatique à l'idée de revoir son peuple. Le scintillement aveuglant qui fend le ciel annonce l'apocalypse, à la fois révélation et destruction. À ce moment-là, nous avons en tête la dernière réplique prononcée par Sophia quelques instants plus tôt : « *You might find this hard to believe but the truth is I ordered the spread of the virus as an act of mercy. We will still need to make room for our people here, one way or another. However, now, the only choice open to us will be... far from humane.* »

De fait, quand les flammes rongent la surface de la planète des extraterrestres deviennent visibles dans le ciel terrestre⁴⁹³ (figure 10), l'horizon d'attente du public est bel et bien forgé : on imagine difficilement une autre issue que celle d'une guerre pour la survie des civilisations. L'avant-dernier plan représentant la femme de Martinez, une extraterrestre « cachée » prônant la paix avec les terriens, appuie cette lecture pessimiste : celle-ci contemple sa planète d'origine avec un regard triste, exacerbant les tiraillements et les craintes qui la travaillent (va-t-elle devoir choisir entre ses semblables et sa famille ?).

⁴⁹³ On peut voir ici une référence à l'affiche promotionnelle du film *War of the Worlds* qui montre une Terre enflammée entre des doigts extraterrestres.



Figure 10 : La dernière séquence de *The Event* est marquée par l'apparition de la planète malade des extraterrestres et semble annoncer une lutte à mort avec les terriens (1.22).

L'idée d'une coexistence pacifique et d'une coopération des deux peuples que la série laisse un temps espérer (l'héroïne, Leïla [Sarah Roemer], et le fils du couple présidentiel sont des êtres « interracialisés » nés de l'amour entre un.e terrien.ne et un.e extraterrestre ; l'agent Simon Lee [Ian Anthony Dale] tourne le dos aux siens pour empêcher le génocide des terriens) semble être balayée par l'impératif de survie qui ne passera que par la mort de l'autre peuple. Les extraterrestres entendent remplacer les terriens : c'est sur ce dernier message que se clôt la seule et unique saison de *The Event*.

Cette issue tragique fait pencher la balance idéologique du côté de la droite radicale. Elle réalise et dramatise le fantasme de l'islamisation de l'Occident, légitimant ainsi toute l'idéologie de résistance au cœur de groupuscules nationalistes que l'on retrouve notamment sur le blog *Civilus Defendus* qui décrie depuis 2009 les visées impérialistes de l'Islam et les dangers qu'il représente pour l'Amérique : « *'Just Say No' is not enough. 'Hashtags' are not enough. 'I' am not enough. We will need broad cultural fortitude and deep political will to stop the ongoing assault on our civilization*⁴⁹⁴. » (nous soulignons)

⁴⁹⁴ <https://civilusdefendus.wordpress.com/> (consulté le 9 juin 2016)

En métaphorisant ces courants de paranoïa islamophobe, *The Event* décrit bien le climat des premières années de la présidence Obama. Paul Arthur Cantor précise par ailleurs qu'elle constitue la première tentative de représentation fictionnelle de Barack Obama à travers le personnage de Martinez qui, au-delà de la ressemblance ethnique, partage quelques traits de caractère⁴⁹⁵. Comme Obama, Martinez est un idéaliste qui croit en la transparence gouvernementale : il est le premier président américain depuis 1944 à vouloir libérer les extraterrestres et les intégrer à la société dans des conditions pacifiques. La prison secrète en Alaska dans laquelle ils sont enfermés rappelle avec insistance le camp de Guantanamo à Cuba, créé en 2002, où furent (et certains le sont encore) interrogés, torturés et détenus des terroristes et d'autres innocents suspectés de terrorisme. La détermination de Martinez à fermer la prison fait ainsi écho à celle d'Obama, au début de son mandat, concernant Guantanamo. Comme l'attestent les deux extraits qui suivent, la question de Guantanamo/Inostranka se télescope avec celle de la torture et celle du prestige moral des États-Unis :

BARACK OBAMA. I have said repeatedly, I intend to close Guantanamo and I will follow through all that. I have said repeatedly that America doesn't torture and I will make sure that we don't torture. This is part and parcel of an effort to regain America's moral stature in the world⁴⁹⁶.

ELIAS MARTINEZ. We're closing the Facility. (...) Now these people may not be Americans, but we are. Look at what we've done to them. We've abused them, we've detained them illegally, after all this time. It's not what this country is about. *Not anymore*⁴⁹⁷. (nous soulignons)

La dernière phrase de cette réplique renvoie dans l'histoire à tous les prédécesseurs de Martinez qui ont fermé les yeux sur le sort des extraterrestres, mais elle a aussi une résonance extradiégétique en faisant référence à la rupture que souhaite incarner Obama par rapport à Bush, notamment quant à la poursuite de la guerre contre le terrorisme. Pourtant, à mesure que la menace extraterroriste grandit, Martinez cède aux sirènes de la « puissance

⁴⁹⁵ Paul A. Cantor, *The Invisible Hand in Popular Culture*, Lexington : University Press of Kentucky, 2012, 285.

⁴⁹⁶ Barack Obama interviewé dans l'émission *60 Minutes* diffusée le 16 novembre 2008. Disponible à : <https://youtu.be/8USRg3h4AdE> (consulté le 9 juin 2016)

⁴⁹⁷ Épisode 1.1.

forte » (*hard power*), de l'unilatéralisme et des mesures d'exception, arsenal employé par l'administration Bush pour lutter contre le terrorisme. Cela indique-t-il que le président Obama est trop « doux » dans sa politique de sécurité intérieure ? Doit-il revenir sur ses promesses et garder intactes les mesures sécuritaires votées durant la précédente présidence ? Sa stratégie d'apaisement avec le monde arabe, couronnée d'un Nobel de la paix en 2009, affaiblit-elle les États-Unis ? Telles sont les questions qu'a pu se poser le public américain en visionnant la série.

Par ailleurs, bien que *The Event* reflète les déchirements idéologiques de l'Amérique d'Obama, elle ne départit cependant pas de l'héritage formel et thématique des séries-terrorisme de l'après-11 Septembre et apparaît de fait comme une fiction de transition entre deux présidences et entre deux générations sérielles. Le traitement du 11 Septembre est en cela un exemple assez frappant puisque le pilote de *The Event* met en scène, au fil d'une narration déstructurée qui alterne les points de vue, la plongée d'un avion détourné sur le lieu où le président Martinez et Sophia s'apprêtent à révéler l'existence des extraterrestres. Cette séquence parcellaire que le récit recompose progressivement insiste sur l'imminence du crash et convoque à l'évidence le traumatisme des attaques du 11 Septembre : l'événement est ainsi réactualisé de manière hypnotique. Ce faisant, par ce trope, *The Event* s'ancre d'emblée dans le sillage de *24*, qu'elle cherche sciemment à imiter.

Nous l'avons dit plus haut, *The Event* est commandée par NBC afin de tirer profit de la fin simultanée de *Lost* et *24* en mai 2010. De fait, les premiers épisodes fonctionnent comme un habile mélange des deux séries en alliant la thématique terroriste et le rythme hystérique des journées de Jack Bauer à une mythologie plus élaborée et la présence de flashbacks. Notons que ces flashbacks fonctionnent sur le même régime subjectif que *Lost* au sens où les personnages se remémorent des fragments de leur vie d'« avant » sous l'effet d'un événement déclencheur. Ils forment une narration parallèle qui fournit principalement des éléments de contexte sur l'identité des extraterrestres et sur leur arrivée sur Terre. On découvre ainsi la manière dont certains se sont pacifiquement intégrés parmi les terriens jusqu'à nouer des relations amoureuses (1.6). Pourtant, du fait de taux d'audience décevants, *The Event* finit par abandonner les flashbacks, perçus comme des attermoissements narratifs, et recentre son propos essentiellement autour d'une intrigue simple : comment contrecarrer la menace extraterroriste. La série épouse alors le scénario de la bombe à retardement et parachève sa filiation avec *24*, autant dans l'écriture que dans la réalisation. Cette filiation est en partie rendue possible par la présence à la production d'Evan Katz, pilier de l'équipe créative de *24* de la saison 2 à la fin

de la série, qui injecte une large part de l'ADN de sa précédente fiction dans *The Event*. Les ressemblances sont formelles (réalisation tremblante, montage serré, etc.) et narratives. Les intrigues présidentielles semblent, par exemple, directement inspirées de *24* : on pense à l'empoisonnement de Martinez qui fait écho à celui d'un autre président afro-américain, David Palmer, en fin de saison 2, ou encore le recours au 25^e amendement afin de destituer Martinez, ce qui rappelle également la saison 2 de *24* dans laquelle David Palmer est destitué par son gouvernement suite à son refus d'envahir précipitamment trois pays du Moyen-Orient en réponse à une attaque nucléaire à Los Angeles. De plus, dans les deux cas, le 25^e amendement est invoqué par un vice-président avide de pouvoir et résolu à s'emparer du Bureau ovale⁴⁹⁸ – pour l'anecdote, la réplique du Bureau ovale qui servit de décor dans *24* fut ensuite utilisée dans *The Event*, rapprochant encore davantage les deux séries⁴⁹⁹.

Au-delà de l'écriture et de la réalisation, *The Event* s'adonne aux mêmes expérimentations prémonitoires que *24*. Cependant, après l'élection d'Obama, qui a rendu réelle l'accession d'un homme noir à la présidence des États-Unis, les scénaristes doivent imaginer un.e président.e aux caractéristiques ethniques ou sexuelles « originales » pour tenter d'anticiper l'avenir et capter l'attention d'un public américain montrant toujours un intérêt manifeste à l'égard de tout ce qui a trait à la présidence du pays. Au vu de l'évolution démographique des États-Unis qui est marquée par l'acroissement des populations hispaniques (actuellement 54 millions, leur nombre pourrait atteindre les 119 millions en 2060⁵⁰⁰), l'élection d'un président latino apparaît, à terme, inéluctable. La campagne pour l'investiture républicaine dans le cadre de l'élection de 2016 a d'ailleurs été marquée par la présence de deux candidats d'origine cubaine, Ted Cruz et Marco Rubio, arrivés respectivement deuxième et troisième derrière Donald Trump, en totalisant à eux deux près de 11,5 millions de voix. Néanmoins, au moment de la production de *The Event*, l'histoire des séries télévisées compte déjà un président latino : quatre ans plus tôt, le sénateur d'origine mexicaine Matt Santos (Jimmy Smits) a remporté l'élection dans *The West Wing*. Pour se démarquer du « déjà vu », les scénaristes de *The Event* imaginent ainsi Elias Martinez, président noir d'origine cubaine qui apparaît comme le parfait croisement entre le latino

⁴⁹⁸ Voir Monica Michlin, « The American Presidency and the 25th Amendment in Contemporary TV Series: Fiction, Reality, and the Warped Mirrors of the Post-9/11 Zeitgeist », *TV/Series*, numéro 1, juin 2012. Disponible à : http://media.wix.com/ugd/93a9a2_491de996a53e4b64ad46e49f4c2bc7d9.pdf (consulté le 27 mai 2016)

⁴⁹⁹ Kate O'Hare, « *The Event* promises a death and no flashback », *The Baltimore Sun*, mars 2011. Disponible à : <http://www.baltimoresun.com/zap-event-story-story.html> (consulté le 27 mai 2016)

⁵⁰⁰ « Hispanics in the US Fast Facts », *CNN*, 31 janvier 2017. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2013/09/20/us/hispanics-in-the-u-s-/index.html> (consulté le 10 juillet 2017)

Santos et l'afro-américain David Palmer. Dans le même temps, tout comme *24*, la série tire profit de ces expérimentations prémonitoires pour tenir un discours allégorique sur les présidents contemporains de l'écriture.

2.3. *Rubicon* : une guerre contre le terrorisme sans victoire possible

Quelques semaines avant le début de *The Event*, la chaîne câblée AMC propose une série-terrorisme d'un tout autre genre intitulée *Rubicon*. Cette fiction est diffusée d'août à octobre 2010 – bien que le pilote bénéficie de deux avant-premières en juin et juillet 2010 – et ne connaîtra qu'une seule saison de treize épisodes. Son créateur, Jason Horwitch (*The Pentagon Papers*⁵⁰¹), quitte d'ailleurs l'aventure en cours de route pour cause de différends artistiques avec AMC, et laisse les rênes de la série au scénariste et producteur Henry Bromell⁵⁰². Ce dernier est alors l'un des grands noms de la série policière, connu notamment pour son travail sur *Homicide: Life on the Street* (NBC, 1993-1999), classique du genre au sein duquel se croisent quelques futurs parrains cathodiques tels que David Simon ou Tom Fontana. S'attarder sur le parcours de Bromell n'est pas innocent : peu après l'annonce de l'arrêt de *Rubicon*, il rejoint l'équipe de *Homeland* et officie en tant que scénariste et producteur exécutif jusqu'à sa mort en 2013.

Rubicon représente un défi d'envergure pour AMC : il s'agit de conforter la renommée qu'elle s'est récemment constituée grâce à des fictions audacieuses comme *Mad Men* (AMC, 2007-2015) et *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013). Jusque dans les années 2000, la chaîne câblée demeure en effet relativement méconnue et sa politique éditoriale – diffuser exclusivement des classiques, de même que des films rares ou oubliés du cinéma américain – est directement menacée par l'ère du numérique. Inspirés par le succès phénoménal de HBO, les dirigeants d'AMC décident de se lancer dans la production de séries télévisées singulières qui permettront à la chaîne de gagner en visibilité, de se distinguer des autres concurrentes et de fidéliser un nouveau public. Les efforts entrepris portent leurs fruits dès la première fiction originale, *Mad Men*, qui jouit d'un accueil critique unanime contribuant largement à la forte

⁵⁰¹ *The Pentagon Papers* (*Les hommes du Pentagone*, FX, 2003) est un téléfilm à succès retraçant le scandale des *Pentagon Papers*, près de sept mille pages confidentielles relatives à l'implication américaine au Vietnam qui furent rendues publiques par le *New York Times* en 1971. Le choix de cet épisode de l'histoire américaine laissait déjà entrevoir les obsessions de Horwitch, à savoir le mensonge d'État et la conspiration des élites, thèmes centraux de *Rubicon*.

⁵⁰² Nellie Andreeva, « *Rubicon* creator departs », *The Hollywood Reporter*, 3 février 2010. Disponible à : <http://www.hollywoodreporter.com/news/rubicon-creator-departs-20260> (consulté le 31 mai 2016)

progression des taux d'audience au fil des premières saisons : en deux ans, ceux-ci doublent, en cinq ans, ils triplent. En 2009, AMC réitère l'exploit avec *Breaking Bad*. La même année, la chaîne s'offre un nouveau slogan, « *Story Matters Here* », venant célébrer ses récents succès et confirmer sa percée sur l'échiquier cathodique. À nouveau, la rhétorique rappelle celle de HBO quelques années plus tôt et notamment son slogan « *It's not TV. It's HBO.* » AMC désigne clairement sa spécificité, un intérêt unique (« *Story Matters Here* » sous-entend, en effet, que « *Story Doesn't Matter elsewhere* ») pour les « grandes histoires » comme le souligne Charlie Collier, président d'AMC depuis 2006 : « *Whether commemorating favorite films from every genre and decade, or creating insightful non-scripted programming and acclaimed original productions, the AMC experience is an uncompromising celebration of great stories*⁵⁰³. »

Rubicon fait partie de cette politique créative visant à mettre en avant un art du récit subtil et exigeant. Sa narration à la fois lente et complexe évoque avec insistance d'autres séries câblées, de *The Wire* (*Sur écoute* ; HBO, 2002-2007) à *Damages* (FX, 2007-2010 puis DirecTV, 2011-2012). Ce faisant, elle marque la volonté d'AMC de se situer dans une ligne de « télévision de qualité » amorcées par ses consœurs. L'histoire commence de manière relativement simple. Will Travers (James Badge Dale) a perdu sa femme et sa fille dans les attentats du 11 Septembre ; il travaille depuis en tant qu'analyste dans une agence de renseignement privée inspirée de la NSA, l'American Policy Institute (API). Cette agence est spécialisée dans la détection de menaces terroristes et opère de manière assez singulière : ses équipes ont en effet pour mission de décoder tous les signes, de mettre en relation une photo, une séquence de chiffres ou encore une grille de mots-croisés afin de voir comment ces signes prennent sens. Dans le pilote, Will découvre un schéma intrigant (*pattern*) : plusieurs journaux ont publié des grilles de mots-croisés qui semblent former un code. Peu de temps après en avoir parlé à son supérieur et beau-père David Hadas (Peter Gerety), celui-ci meurt dans un accident de train. Pourtant, tout porte à croire qu'il a en fait été assassiné. En parallèle, Tom Rhumor (Harris Yulin), un puissant homme d'affaires se suicide sans raison apparente, laissant sa femme, Katherine (Miranda Richardson), dans l'incompréhension. Bientôt, on découvre que les deux intrigues sont liées par une vaste conspiration : sept entrepreneurs américains cupides et véreux déclenchent conflits et désastres à travers le monde afin de tirer profit des conséquences et ainsi asseoir leurs intérêts financiers. Will va

⁵⁰³ « AMC introduces 'Story Matters Here' », *The Futon Critic*, 31 mars 2009. Disponible à : <http://www.thefutoncritic.com/news/2009/03/31/amc-introduces-story-matters-here-30868/20090331amc01/> (consulté le 31 mai 2016)

ainsi tenter de mettre au jour la conspiration et d'empêcher l'attentat sur le sol américain qu'ils ont délibérément provoqué.

Comme *24*, *Rubicon* recycle l'héritage du thriller politique des années 1970 et en particulier *Three Days of the Condor* dans lequel un analyste de la CIA se retrouve au cœur d'une conspiration d'ampleur. La référence est d'ailleurs revendiquée dans l'épisode 1.9 alors qu'Andy (Annie Parisse) demande à Will s'il est le même type d'analyste que Robert Redford, l'acteur tenant le rôle phare dans le film de Pollack. Jack Bauer et Will Travers ont ceci en commun qu'ils sont prêts à tout sacrifier pour que la vérité soit révélée et que justice soit faite. Le titre de la série d'AMC est en cela une référence immanquable : *Rubicon* renvoie au fleuve italien du même nom que Jules César traversa avec son armée en 49 avant Jésus Christ afin de déloger Pompée et mettre un terme à la république romaine. Cet épisode a donné naissance à l'expression « franchir le Rubicon » (*crossing the Rubicon*), qui signifie atteindre un point de non-retour dans une entreprise périlleuse. Dans la série, c'est Will qui va franchir le Rubicon (ici, le patronyme du personnage, Travers, n'est pas innocent tant il ressemble au verbe anglais *to traverse*) en allant défier les comploteurs, ces ennemis de l'intérieur, dont les agissements menacent le salut des États-Unis.

Rubicon raconte ainsi la guerre contre la terreur mais d'une manière bien différente des séries-terrorisme de l'ère *24*. En premier lieu, l'API n'a rien à voir avec la représentation traditionnelle des agences gouvernementales « d'élite » fantasmées par *The Agency* ou *Threat Matrix*. L'équipe que la série décrit est constituée de trois membres qui apparaissent dysfonctionnels : Tanya (Lauren Hodges) entretient une addiction à l'alcool et aux médicaments ; Miles (Dallas Roberts) frise par moments l'autisme, et Grant (Christopher Evan Welch) ne supporte pas l'autorité de Will, leur coordinateur, dont il jalouse le poste. Les locaux sinistres et vétustes de l'API rompent également avec l'extrême sophistication technologique de ceux présentés dans les séries-terrorisme des années 2000. De même, le travail de Will et de ses coéquipiers n'approche jamais l'excellence des autres équipes, celle de la CTU en tête : plusieurs semaines sont nécessaires à l'API pour découvrir l'identité de deux hommes sur une photo, action qui n'aurait pris que quelques minutes à Chloe O'Brian. Dans *Rubicon*, la lutte contre le terrorisme est longue et laborieuse, et produit rarement des réponses définitives. À cet égard, il est comique de voir Spangler (Michael Cristofer), directeur de l'API, demander à Will s'il est capable de trouver des informations sur un criminel russe dans un délai de vingt-quatre heures (1.2). Et Will de répondre par l'affirmative. L'humour tient essentiellement au jeu métafictionnel qui se déroule à ce

moment-là : le délai de vingt-quatre heures semble faire allusion à *24*, ce qui est d'autant plus probable que l'interprète de Will, James Badge Dale, a tenu le rôle du jeune agent fougueux et téméraire Chase Edmund dans la saison 3 de cette série. À travers cet échange métatélévisuel, c'est toute une représentation de la guerre contre la terreur qui est remise en question : celle de la rapidité de décision et d'action, et de l'efficacité sans faille des agences gouvernementales, donc celle d'une guerre contre le terrorisme rondement menée où toute menace est neutralisée en une quarantaine de minutes (format d'un épisode de série) ou en vingt-quatre heures chrono. Preuve de l'irréalisme des représentations fictionnelles offertes par les séries-terrorisme des années 2000, Will ne parviendra pas à trouver les informations nécessaires dans le temps imparti. De même, il ne réussira pas à contrecarrer l'attentat qui survient en fin de saison : un terroriste fait exploser un pétrolier dans la baie de Galveston au Texas, assenant ainsi un coup violent à une économie américaine qui repose essentiellement sur l'or noir. Cet attentat réalise néanmoins l'objectif des conspirateurs qui ont parié sur l'inéluctable hausse vertigineuse du cours du pétrole. À rebours de *24* et des séries-terrorisme des années 2000, *Rubicon* se conclut donc sur l'échec de la guerre américaine contre le terrorisme, ce que le titre du dernier épisode, « You can never win » (1.13), vient renforcer.

Plutôt qu'une vision glorieuse et binaire de la guerre contre le terrorisme, la série œuvre pour souligner les complexités d'un conflit sans fin possible où l'ennemi est évanescent et où toute vérité est mise en doute. Tout au long de son unique saison, les analystes de l'API décrivent leur lassitude d'un pays gouverné par la *realpolitik*, et s'interrogent souvent sur les vertus présumées des États-Unis. Miles, après avoir assisté à des scènes de torture autorisées par la CIA (1.8), en vient même à se demander si Dieu ne serait pas du côté des islamistes. Cette vision désenchantée de la guerre contre la terreur se retrouve dans *Homeland* où certains protagonistes, usés par la vacuité de la lutte contre le terrorisme et par les ravages de la politique extérieure américaine, font preuve d'un certain cynisme, à l'instar de Saul et, plus tard, de Carrie.

Rubicon dessine ainsi les contours des nouvelles séries-terrorisme. L'action passe du terrain aux bureaux de l'API. On quitte ainsi les péripéties palpitantes des agents fédéraux pour le travail répétitif et éreintant des analystes qui, dans *Rubicon*, n'ont rien des experts en informatique de *24* : on les voit d'ailleurs rarement derrière un ordinateur – sauf pour faire des jeux de réussites (1.10). Ils sont au contraire le plus souvent plongés dans d'interminables piles de dossiers à l'affût du moindre signe. À la différence des séries-terrorisme des années 2000, un vrai travail de caractérisation des analystes est fourni : ceux-ci ne sont pas

simplement des pantins interchangeables, ils ont un passé, des failles, des problèmes personnels. De fait, le récit n'est pas exclusivement centré sur la menace terroriste, qui demeure longtemps une intrigue secondaire, mais sur ceux qui tentent de l'anticiper. À bien des égards, les analystes de *Rubicon* ressemblent à ceux de *Homeland* ou de *State of Affairs* (NBC, 2014-2015) : ce sont de brillants cerveaux qui comprennent parfaitement le monde tout en étant incapables d'y vivre « normalement ». Ils sont de fait condamnés à mener une existence marginale.

Déjà présente dans *24*, la théorie d'un complot orchestré par les élites financières et politiques contre les États-Unis demeure l'un des motifs récurrents des nouvelles séries-terrorisme. Dans *Rubicon*, le terrorisme est endogène : il est savamment entretenu par quelques puissants du complexe militaro-industriel en collaboration avec des politiciens afin de pérenniser leurs intérêts économiques. L'héritage des années Bush est encore visible : en montrant les collusions entre les élites américaines et Al-Qaïda, la série se fait l'écho des théories conspirationnistes attribuant la responsabilité des attentats du 11 Septembre à l'administration Bush. Selon la théorie baptisée « *Make/Made it happen on purpose* », des membres du gouvernement auraient intrigué aux côtés d'Al-Qaïda pour qu'un attentat d'ampleur eût lieu, légitimant une intervention américaine au Moyen-Orient qui n'avait d'autre but que le contrôle des gisements de pétrole. Cette thématique parcourt toutes les séries-terrorisme des années Obama.

On trouve enfin dans *Rubicon* une prégnance de la paranoïa et de la surveillance. Si ces thèmes traversent déjà *24* et les séries-terrorisme des années 2000, ils ne sont jamais traités avec autant de densité et sur un mode dystopique : la surveillance et l'intrusion dans la vie personnelle des individus sont alors opérées par les héros et leurs adjouvants dotés d'un sens aigu de la moralité. Une telle figuration a servi à décrédibiliser les attaques faites à l'encontre du Patriot Act, qui pointaient du doigt les dangers que celui-ci représentait pour les libertés individuelles.

Dans *Rubicon*, les héros n'espionnent que très rarement. En revanche, ils sont espionnés en continu par leurs ennemis. La série multiplie ainsi les séquences montrant Will marcher dans la rue, traqué au loin par une ombre mouvante, ou bien contempler avec sidération les micros dissimulés dans son bureau et dans son appartement. New York devient ainsi une gigantesque cité panoptique où les vitres opaques des hauts immeubles cachent les malins voyeurs (figure 11).



Figure 11 : Paranoïa et société panoptique (*Rubicon*, 1.2).

Cette société de la surveillance, qui évoque tour à tour *1984* de George Orwell et les thrillers politiques américains des années 1970 (la trilogie *Political Paranoia* d'Alan J. Pakula en particulier), laisse présager l'émergence d'un État totalitaire dans lequel les individus seraient à la merci d'un pouvoir décentré, immatériel et omniprésent. C'est notamment ce que décrit *Person of Interest* (CBS, 2011-2016) à travers la Machine, programme d'hypersurveillance d'une rare sophistication adopté par le gouvernement américain après le 11 Septembre pour prévenir tout nouvel attentat. Cette Machine devient l'objet de toutes les convoitises et de toutes les manipulations de la part de quelques puissants. En creux, la série s'inquiète, elle aussi, des conséquences à long terme, sur la société américaine, du Patriot Act et de dix années d'idéologie du tout-sécuritaire. Qu'est-il advenu des libertés individuelles ? Les révélations des écoutes massives de la NSA par Edward Snowden à partir de juin 2013 ne manqueront pas de répondre à cette interrogation et de faire écho à la phrase d'introduction de *Person of Interest* : « *You are being watched.* »

En conclusion, alors que *The Event* vient synthétiser l'esprit des séries-terrorisme des années Bush en faisant ostensiblement référence à *24* tout en figurant le retour d'une islamophobie ouvertement exprimée ayant accompagné l'élection d'Obama⁵⁰⁴, *Rubicon* pose

⁵⁰⁴ Avec la candidature de Donald Trump à la présidence des États-Unis, l'islamophobie a franchi un cap supplémentaire. Durant sa campagne, il n'a cessé d'attiser les peurs autour des musulmans d'Amérique et du monde entier en multipliant les déclarations polémiques (« *I think Islam hates us* », a-t-il affirmé sur CNN en mars 2016) et en proposant des mesures de discrimination inédites en refusant l'entrée au territoire américain aux ressortissants étrangers de confession musulmane et à ceux originaires de certains pays musulmans. Depuis son élection, Trump s'est échiné pour faire valider son décret anti-immigration (baptisé « Muslim Ban » par l'opposition) interdisant d'entrée sur le territoire les ressortissants de sept pays du monde musulman : Iran, Irak, Syrie, Libye, Soudan, Somalie et Yémen. Mais face à l'injonction temporaire déposée par un juge fédéral de Washington, le décret a été suspendu en février 2017. Trump a depuis proposé une nouvelle mouture « allégée » de son décret qui a notamment réduit à six le nombre de pays concernés par l'interdiction de séjour (l'Irak a été retiré de la liste). Pour le moment, ce second décret n'a pas été retoqué. La rhétorique de haine religieuse et ethnique portée par Trump candidat et président a eu pour corollaire de faire grimper en flèche les attaques envers les Américains d'origine arabe et de faire prospérer les « *hate groups* » antimusulmans. *USA Today* avance un chiffre de 101 pour l'année 2016, soit le triple de l'année précédente. Voir Melanie Eversley, « Report: Anti-Muslim groups triple in US amid Trump hate rhetoric », *USA Today*, 15 février 2017. Disponible à : <https://www.usatoday.com/story/news/2017/02/15/report-anti-muslim-groups-triple-us-amid-trump-hate-rhetoric/97914684/> (consulté le 9 mai 2017)

un regard novateur plus réaliste sur une Amérique désabusée par une décennie de guerre contre le terrorisme et des moyens mis en œuvre pour la mener, une Amérique plus que jamais marquée par la paranoïa vis-à-vis de la menace islamiste et de ses élites. Les séries-terrorisme des années Obama s'illustrent ainsi par un retour au réel et un bilan du coût moral et humain de la guerre. Si *Rubicon* esquisse déjà cette Amérique de l'après tout en interrogeant le 11 septembre *a posteriori*, c'est surtout *Homeland* qui vient incarner le *zeitgeist* des années 2010 et se placer comme le fleuron des nouvelles séries-terrorisme.

3. *Homeland* : fleuron d'une nouvelle décennie

3.1. Une série à forte résonance culturelle

Comme nous l'avons dit plus haut, *Homeland* a rencontré un succès immédiat et est devenue, au fil des saisons, la représentante d'une nouvelle vague de séries-terrorisme correspondant à la présidence Obama. Sa popularité croissante lui a pour l'instant assuré une certaine pérennité : programmée sur l'antenne de Showtime jusqu'en 2019, la série connaîtra donc au moins huit saisons⁵⁰⁵, une longévité exceptionnelle pour un genre dont nous avons vu qu'il se déclinait rarement sur plus d'une saison. Bien sûr, la popularité de *Homeland* en termes d'audience s'avère bien moins impressionnante que celle de *24* du fait d'une différence essentielle : la première est diffusée sur une chaîne à péage tandis que la seconde est proposée par un *network* national. Ainsi, quand les journées infernales de Jack Bauer parvenaient à rassembler plus de dix millions de téléspectateurs, les missions de Carrie Mathison réunissent moins du cinquième de ce chiffre⁵⁰⁶ (tableau 3).

⁵⁰⁵ Laura Prudom, « *Homeland* Nearing Renewal for Seasons 7 and 8, Will Return in 2017 », *Variety*, 1^{er} juin 2016. Disponible à : <http://variety.com/2016/tv/news/homeland-season-6-7-renewed-2017-premiere-1201786831/> (consulté le 6 juillet 2016)

⁵⁰⁶ Notons que, comme *24*, *Homeland* jouit d'autres outils de diffusion lui permettant d'accroître sa visibilité auprès du public : la série est ainsi disponible sur le service de vidéo à la demande du site internet de Showtime, mais aussi sur le site Netflix et elle a bénéficié d'une édition DVD. Les seuls chiffres de la première diffusion télévisuelle ne reflètent donc qu'une partie du succès des séries.

Saison	Taux d'audience (en millions de téléspectateurs)
2011	1.25
2012	1.92
2013	1.95
2014	1.65
2015	1.53
2017	1.28

Tableau 3 : Tableau des audiences réalisées par la série *Homeland* de 2011 à 2017.

Comme 24, *Homeland* est devenue un phénomène culturel : pour sa première saison, elle ne reçoit pas moins de quatre Emmy Awards et deux Golden Globes et ce, dans des catégories importantes (meilleure série dramatique, meilleure actrice pour Claire Danes, meilleur acteur pour Damian Lewis, meilleur scénario). Elle peut aussi se targuer d'avoir bénéficié d'un porte-parole exceptionnel en la personne du président Obama, lequel n'a pas caché son engouement pour la série. Dans une interview accordée au *Hollywood Reporter*, Alex Gansa, créateur de la série, ironise d'ailleurs à ce sujet : « *I think that story brewed, and he was asked about it. He stumped for us. He should be on the payroll, he's been amazing*⁵⁰⁷. » En parallèle, *Homeland* commence à faire l'objet de nombreux détournements parodiques venant confirmer son empreinte sur la culture populaire.

On se souvient notamment de la parodie réalisée en 2012 dans le cadre du *Saturday Night Live* (NBC, 1975-) qui met en scène Anne Hathaway dans le rôle d'une Carrie grimaçante, hyperbolique et nymphomane⁵⁰⁸. La séquence se moque des invraisemblances du scénario de *Homeland*, en premier lieu la présence à la CIA d'une agente bipolaire fortement instable. La réécriture parodique insiste sur les changements d'humeur soudains de l'héroïne, exposant ainsi la manière dont l'instabilité émotionnelle de cette dernière influe sur la logique et la cohérence de ses raisonnements. Quand l'avatar de Saul annonce à Carrie que David Estes refuse de lui confier l'interrogatoire d'un suspect « pour une raison quelconque » (« *for some reason* »), celle-ci répond : « *No. David. No. No. David. No. No. David. No. No. No!* » Ce à quoi Saul réplique : « *She makes some good points, David.* » Hilarante, cette parodie très populaire n'en demeure pas moins révélatrice de certains aspects de la série originelle. Pour

⁵⁰⁷ Jordan Zakarin, « *Homeland* Producers on Being Obama's Favorite Show, Shooting Season 2 in Israel », *The Hollywood Reporter*, 21 mai 2012. Disponible à : <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/homeland-producers-obamas-favorite-show-327282> (consulté le 10 juin 2016)

⁵⁰⁸ Le sketch est disponible en intégralité à : <https://www.youtube.com/watch?v=K4aeibd1Rrc> (consulté le 6 juillet 2016)

Diane Negra et Jorie Lagerwey, elle met notamment en évidence l’infantilisation patriarcale dont est victime le personnage de Carrie⁵⁰⁹.

Homeland a aussi été croquée par *The Simpsons* dans un épisode pastiche et parodique⁵¹⁰ (25.1) qui évoque celui que la série animée avait produit pour 24 quelques années plus tôt (voir *supra*). Rappelons brièvement la proximité des deux séries qui sont produites par le même studio : la pratique référentielle a ainsi pu servir d’outil promotionnel à *Homeland*, ce qui est d’autant plus probable que la Fox proposa l’épisode parodique de *The Simpsons* le soir où Showtime commença la diffusion de la troisième saison de *Homeland*.

Intitulé « Homerland », l’épisode en question s’ouvre sur le générique modifié de *Homeland*. La musique est identique mais le contenu visuel est, quant à lui, différent même si la mise en scène demeure largement inspirée de la série originale.



Figure 12 : *The Simpsons* parodie le générique de *Homeland* (25.1).

En une trentaine de secondes, le générique présente une succession d’images pour la plupart absurdes (Tahiti Boy marchant sur un râteau, Maggie jouant les geôliers avec ses peluches, une tête de baleine s’écrasant sur la statue du Lincoln Memorial, etc.), entrecoupées de fausses allocutions présidentielles tout aussi risibles évoquant le terrorisme (figure 12). Ainsi, l’avatar animé de Bill Clinton déclare avoir grandi dans une petite ville de l’Arkansas nommée Terrorism (« *I grew up in a little town in Arkansas whose name, ironically, was Terrorism.* »). Dans la réalité, l’ancien président américain a bien passé sa jeunesse dans l’Arkansas, mais à Hot Springs. Ce remplacement montre la place occupée par la culture de la peur dans le discours présidentiel et la manière dont le terrorisme est devenu un argument politique et électoral mis en avant par les deux partis : le pouvoir est à celui qui saura le plus attiser les peurs du peuple américain et se présenter comme l’homme de la situation. En

⁵⁰⁹ Diane Negra et Jorie Lagerwey, « Analyzing *Homeland*: Introduction », *Cinema Journal*, n°4, été 2015, 130-131.

⁵¹⁰ Voir un extrait au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=eo2KJHi525I> (consulté le 6 juillet 2016)

prétextant être né à Terrorism, le Clinton animé affirme son expertise en la matière et révèle, ce faisant, la vacuité de la rhétorique de la terreur et la surenchère dénuée de sens à laquelle s'adonnent les politiques, et en particulier les présidents, afin d'endormir la démocratie.

À travers ce détournement, *The Simpsons* se moque du réseau sémiotique sophistiqué que *Homeland* prétend construire lors du générique : l'agencement des images-symboles n'a ici aucun sens. La sitcom animée montre ainsi l'artificialité des mécanismes mis en œuvre pour suggérer la paranoïa, l'ambivalence et la terreur : elle abuse sciemment des manipulations et des effets de négatif, de passages de la couleur au noir et blanc utilisés dans le générique de *Homeland*. Ce faisant, l'aspect complexe, sérieux et réaliste de la série est balayé en quelques secondes. Cette entreprise de déconstruction se poursuit tout au long de l'épisode avec une amusante subversion des motifs et des personnages originels.

L'intrigue débute par le départ d'Homer pour Boise, ville de l'Idaho où il doit assister à une convention sur l'énergie nucléaire. Quelques jours plus tard, alors que sa famille attend son retour à l'aéroport, seuls ses collègues Carl et Lenny débarquent de l'avion. Marge s'inquiète de la disparition de son mari qui finit néanmoins par resurgir un peu plus tard. Les jours passent et Homer fait preuve d'un comportement de plus en plus suspect, ce que remarque sa fille Lisa, double de Dana (Morgan Saylor), fille de Brody : il refuse de manger des côtelettes de porc, s'étrangle à la vue d'une pinte de bière et s'agenouille sur ce qui ressemble à un tapis de prière. En parallèle, Lisa apprend par le sergent Wiggum qu'un habitant de la ville aurait été « retourné » et qu'il opérerait pour le compte de terroristes. Pour la jeune fille, tous les signes prennent sens : son père s'est converti à l'Islam et est devenu un terroriste. Cela nous est suggéré par les bribes de souvenirs d'Homer qui reconstruisent l'endoctrinement qu'il aurait subi : on le voit d'abord monter dans un van avec un homme barbu et coiffé d'un turban, puis gesticuler de douleur, nu, sur une chaise sur laquelle il est attaché et, enfin, pousser un chariot sur lequel semble être dissimulée une bombe en direction des deux larges cheminées de la centrale nucléaire de Springfield, devenues symboles des tours jumelles.

En pleine nuit, Lisa se décide à appeler le FBI et tombe sur Annie Crawford, double parodique de Carrie Mathison. D'emblée, celle-ci est présentée comme dérangée : elle est prise d'hallucinations qu'elle calme en ingérant sans compter des pilules de Lunatrix⁵¹¹, médicament fictif prescrit pour les personnes atteintes de troubles bipolaires (figure 13).

⁵¹¹ Nom de médicament fictif qui semble croiser les termes « lunatic » (aliéné, fou) et « dominatrix » (dominatrice au sens sexuel), portant ainsi à croire que la bipolarité s'accompagne d'une forme d'hypersexualité



Figure 13 : Annie Crawford, double de Carrie Mathison, en pleine hallucination (*The Simpsons*, 25.1).

Alors se met en place un schéma actanciel proche de celui de *Homeland* : l'agente Crawford enquête sur Homer, figuration de Brody. La caractérisation parodique de l'héroïne reprend partiellement celle du *Saturday Night Live* : instable, l'avatar de Carrie est surtout décrite comme nymphomane. Lors de sa première rencontre avec Homer, dans son lit, elle lui dit d'emblée : « *I want you to know I'm the best there is at finding out what you're up to. I can torture you or I can give you incredible sex. Or you can just tell me what I want to know.* » Puis, alors qu'elle tente d'empêcher Homer de déclencher l'attaque de la centrale, on la découvre soudain en train de l'embrasser goulument après l'avoir roué de coups de matraque. La référence à la relation Carrie/Brody est alors immanquable.

Du point de vue de la narration, *The Simpsons* joue sur les mêmes effets d'attente et de fausse piste que ceux auxquels recourt *Homeland*. Dans l'épisode parodique, l'enjeu est de savoir si Homer est véritablement devenu musulman et, le cas échéant, s'il est à présent un terroriste menaçant Springfield. *The Simpsons* invite alors les téléspectateurs ayant déjà vu *Homeland* à transférer leur connaissance de la série, l'intrigue faisant largement écho à celle

maladive, trouble que l'héroïne manifeste à plusieurs reprises au cours de l'épisode. Remarquons néanmoins que la lecture sexuelle demeure théorique dans la mesure où l'on retrouve le suffixe -ix dans un certain nombre de médicaments (Intétrix, Omix, Bédélix, Cervarix, etc.).

développée durant la saison 1 autour de Brody. L'épisode nous laisse ainsi croire qu'Homer est un terroriste islamiste, tout comme son homologue dans *Homeland*. Pourtant, la série fait volte-face lors du dénouement où l'on découvre que nous avons été dupés : nos préjugés couplés à notre visionnage de la série imitée nous ont poussés à une interprétation erronée des signes. Ce que nous prenions pour une conversion à l'Islam était en fait un ralliement à la cause de militants écologistes hippy. Le but d'Homer n'est donc pas de faire exploser la centrale nucléaire pour porter atteinte à l'Amérique mais de la faire fermer afin de l'empêcher de polluer davantage l'air et l'eau de la ville. Ce que nous pensions être une bombe n'est en fait qu'une souche de viande et de lait avariés qu'Homer envisageait de répandre dans le système de ventilation pour forcer tout le personnel à sortir – comme dans le pastiche de *24*, *The Simpsons* recycle l'interprétation littérale de la bombe *sale*.

Avec ce retournement de situation, *The Simpsons* procède de la même tactique de déconstruction des stéréotypes que *Homeland* mais sur un plan sensiblement différent. *Homeland* cherche à déconstruire les stéréotypes responsables de l'amalgame musulman/arabe/terroriste en montrant d'abord que tous les musulmans ne sont pas radicalisés et ensuite que tous les terroristes islamistes ne sont pas arabes, qu'ils peuvent correspondre à des profils caucasiens comme Brody. *The Simpsons* poursuit la même ambition, notamment lorsque la série animée montre le chef Wiggum s'adonner au profilage racial (*racial profiling*) afin de trouver des terroristes potentiels : « *When I look at people, I don't see colors; I just see crackpot religious* », déclare-t-il à Apu, personnage d'origine indienne, qu'il vient interroger. Quelques secondes plus tard, un gros plan sur la liste des suspects du policier vient contredire ses propos. En visant « *Black Doctor, Mexican Bee* » et « *Indian Clerk* », Wiggum fait ostensiblement preuve de racisme. Il semble néanmoins que *The Simpsons* aille plus loin dans la déconstruction des stéréotypes puisqu'en fin de compte, la menace « terroriste » qui plane n'est même pas islamiste. Ce faisant, la série animée dénonce par l'humour la paranoïa collective développée envers l'Islam qui est savamment entretenue depuis le 11 Septembre par les politiques et les médias, desquels *Homeland* fait partie. En effet, même si elle opère une distinction entre musulmans et terroristes, *Homeland* dépeint malgré tout l'Islam comme une religion et une culture dangereuses. Nous y reviendrons.

3.2. Émergence d'un nouveau paradigme

L'annulation relativement surprenante de *Rubicon* – la série rassemblait en moyenne plus d'un million de fidèles, score supérieur aux audiences réalisées par *Mad Men* lors de sa première saison – libère le scénariste Henry Bromell de toutes ses responsabilités vis-à-vis d'AMC, lui permettant de rejoindre l'équipe créative de *Homeland* dans la foulée. De l'expérience *Rubicon*, Bromell en gardera des thématiques et une conception de ce que serait le thriller d'espionnage des années 2010 : il injecte donc une partie de l'essence de sa précédente fiction dans *Homeland*, créant ainsi un sentiment de cohérence et de continuité entre les deux séries⁵¹².

Comme dans *Rubicon*, la question de la surveillance tient un rôle prépondérant dans *Homeland* : durant la saison 1, elle est cruciale car Carrie tente de mettre au jour la véritable identité de Brody. Pour révéler, il faut regarder, ce qui conduit l'héroïne à traquer sa proie dans son intimité en allant installer chez lui caméras et micros. De cette intrusion dans le foyer (*home*) dépend la sûreté du territoire (*homeland*) : l'intrigue ainsi développée permet à la série de jouer avec les genres télévisuels et les scènes de surveillance tendent à reproduire les codes de certaines télé-réalités d'enfermement, l'émission néerlandaise *Big Brother* (Veronica, 1999-) en tête. Pour Sébastien Lefait, la surveillance de Brody durant la saison 1 ferait davantage écho à l'une des adaptations de *Big Brother* : *Secret Story* (TF1, 2007-2015 ; NT1, 2016-). En effet, le concept du programme repose sur l'enfermement de candidats qui ont chacun un secret personnel à dissimuler. La vie en communauté est ainsi rendue plus « palpitante » du fait de la chasse aux secrets que les résidents – et les téléspectateurs – doivent mener. De manière métafictionnelle, Carrie incarne la figure spectatorielle et tente de découvrir le secret intime du candidat Brody⁵¹³. Ces séquences de surveillance évoquent celles de *Rubicon* où Will est lui-même observé et écouté dans son propre appartement (voir *supra*) et celles du *Prisoner* 2009 montrant Numéro 6 traqué par Numéro 2.

Dans le sillage de *Rubicon*, *Homeland* met également en scène les conséquences psychologiques d'une décennie de guerre contre la terreur. La montée en puissance de l'islamophobie et des diverses formes de nationalisme, de même que l'éclatement du tissu

⁵¹² William Yardley, « Henry Bromell, Writer of TV Dramas, Dies at 65 », *The New York Times*, 20 mars 2013. Disponible à : http://www.nytimes.com/2013/03/21/arts/television/henry-bromell-writer-of-tv-dramas-dies-at-65.html?_r=0 (consulté le 18 juin 2016)

⁵¹³ Sébastien Lefait, « “Hello, Big Brother” : Perception Disorders and the Scopic Regime of Reality TV in *Homeland* », *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture* 13.3, janvier 2014. Disponible à : http://reconstruction.eserver.org/Issues/133/133_Lefait.shtml (consulté le 18 juin 2016)

social sont ainsi présentés comme résultant de l'obsession sécuritaire martelée par l'administration Bush. La série décrit aussi l'impact de la guerre sur les soldats américains et leur famille à travers le couple Carrie / Brody. La première est hantée par le souvenir du 11 Septembre dont elle s'attribue la responsabilité même dix ans plus tard ; le second est traumatisé par sa captivité et parvient difficilement à renouer avec sa famille. Tous deux sont ainsi réunis par cette expérience douloureuse de la guerre, marqués par des séquelles physiques et psychologiques : la bipolarité de Carrie semble, dans un premier temps, découler de sa lutte acharnée contre le terrorisme tandis que Brody révèle un corps lacéré, criblé de cicatrices, et est fréquemment accablé par des hallucinations et par des souvenirs cauchemardesques de sa captivité (1.7).

Ce traitement des conséquences de la guerre est l'une des différences majeures entre les séries-terrorisme des années Obama et celles des années Bush⁵¹⁴. *Threat Matrix* et consorts montrent la guerre contre le terrorisme dans son immédiateté et son efficacité. Du fait de leur courte durée, de leur idéologie conservatrice et de la pauvreté psychologique des personnages, les conséquences à long terme de la doctrine Bush ne sont jamais montrées : seule la réussite de la mission importe. Notons, cependant, que *24* infléchit ce schéma : chaque saison a beau s'arrêter une fois la menace terroriste déjouée, de sorte que les conséquences juridiques et morales ne sont jamais figurées, son déroulement sur huit saisons (à laquelle viendra ensuite s'ajouter une neuvième sous forme de minisérie quelques années plus tard) rend compte du coût de la lutte antiterroriste sur les agents de la CTU. En témoigne l'évolution tragique de Jack, qui voit son humanité se désagréger au fil des morts de ceux qui lui sont chers : toutes les femmes de sa vie (Teri, Renee, Audrey) sont ainsi tour à tour des victimes collatérales de sa lutte contre le terrorisme, si bien qu'il en vient à être considéré comme un héros maudit⁵¹⁵.

Parmi les réorientations qui définissent les nouvelles séries-terrorisme, *Homeland* a été l'instigatrice d'une *féminisation* de la guerre contre la terreur. On se souvient que toutes les séries-terrorisme, à l'exception peut-être de *The Grid*, étaient portées par des héros mâles répondant au stéréotype de la virilité exacerbée par l'administration Bush après le 11 Septembre pour « remasculiniser » les États-Unis. Tandis que les héros sont venus symboliser une certaine vision militaire, instinctive et manichéenne de la guerre, les héroïnes des années 2010 en représentent l'intellectualisation et les ambiguïtés. En témoignent les différences entre Jack Bauer et Carrie Mathison. Le héros de *24* incarnait les « certitudes morales »

⁵¹⁴ Nous renvoyons les lecteurs au chapitre 9 pour une étude des anciens soldats dans les séries-terrorisme.

⁵¹⁵ Voir l'échange entre James Heller (William Devane) et Jack dans l'épisode 6.20.

(« *moral certainty*⁵¹⁶ ») des États-Unis vis-à-vis de la lutte contre le terrorisme. D'une intuition et d'une force physique infaillibles, Jack était marqué par un sens aigu du bien et du mal et de la morale, et symbolisait une période de confiance dans l'action américaine et ses finalités. *A contrario*, Carrie illustre l'incertitude et le relativisme actuels qui régissent l'action antiterroriste : l'ennemi est protéiforme, les attentats sur le sol américain paraissent difficiles à anticiper (voir les récentes attaques de Boston du 15 avril 2013 et celles d'Orlando du 10 juin 2016) et la raison d'être de l'intervention américaine au Moyen-Orient est sujette à caution. Pour Jean-François Pigoullié, la série élabore ainsi « une réflexion sur les méthodes employées pour éradiquer les réseaux djihadistes [et est ainsi] au diapason d'une opinion de plus en plus encline à s'interroger sur les effets de la politique menée depuis une décennie contre le terrorisme⁵¹⁷. »

Carrie serait alors une représentation métonymique du *zeitgeist* des années 2010, ce qui est rendu d'autant plus saillant par le fait qu'elle souffre de bipolarité, trouble psychologique jetant le doute sur l'état mental du personnage en l'accablant d'épisodes de paranoïa psychotique⁵¹⁸. Toute la première saison joue ainsi sur la fiabilité de l'héroïne (fiabilité souvent remise en cause), notamment dans sa croisade menée à l'encontre de Brody dont elle est la seule à croire qu'il a été « retourné » par ses geôliers et qu'il représente un risque pour la sécurité des États-Unis. Son obsession malade pour l'ancien prisonnier de guerre qu'elle va successivement espionner à distance, puis de manière rapprochée, ne fait que renforcer l'ambiguïté de sa démarche : s'agit-il d'un stratagème génial afin de piéger sa proie ou bien est-elle, elle-même, prise au piège d'une obsession sécuritaire devenue passion amoureuse ? Quoi qu'il en soit, à la différence de Jack, Carrie apparaît d'abord comme une figure héroïque limite en laquelle il est difficile d'accorder toute confiance. Il faudra attendre quelques épisodes pour retomber dans un schéma narratif plus classique faisant de Carrie une héroïne certes instable mais brillamment intuitive qui s'inscrit parfaitement dans la politique de genre de Showtime.

Cette féminisation des séries-terrorisme intervient historiquement pendant une période que nombre de penseurs et intellectuels américains de gauche qualifient de « guerre contre les femmes » (« *War on women* »). Rendues responsables du 11 Septembre par une partie des

⁵¹⁶ Gavin Edwards, « *Homeland's CIA Connection* », *Men's Journal*, 22 octobre 2012. Disponible à : <http://www.mensjournal.com/magazine/homelands-cia-connection-20121022> (consulté le 28 juin 2016)

⁵¹⁷ Jean-François Pigoullié, « *Homeland* : l'Amérique en proie au doute », *Esprit* numéro 1, janvier 2013, 135.

⁵¹⁸ G. R. Edgerton et K. C. Edgerton, « Pathologizing Post-9/11 America in *Homeland*: Private Paranoia, Public Psychosis », *Critical Studies in Television*, volume 7, numéro 1, mars 2012, 91.

conservateurs (les féministes auraient contribué à déviriliser les États-Unis⁵¹⁹), celles-ci sont les victimes du retour au modèle patriarcal des années 1950 qui s'opère dans les années qui suivent les attentats, de même que de l'idéologie machiste qui est également recyclée par l'administration Bush afin de compenser l'émascation que la nation a symboliquement subie lors de l'effondrement des tours jumelles⁵²⁰. Après la réélection de Bush en 2004, la situation évolue cependant : le nom d'Hillary Clinton commence déjà à circuler pour les primaires démocrates en vue de la présidentielle de 2008⁵²¹ si bien qu'Hollywood, bien connu pour son soutien au Parti démocrate⁵²², se met en ordre de bataille derrière la sénatrice de l'État de New York. Cela se traduit notamment par une augmentation palpable du nombre de femmes de pouvoir dans les fictions sérielles ayant pour objectif de militer avec plus ou moins de discrétion en faveur de Clinton. Pour ne citer que deux exemples, *Battlestar Galactica* et *Commander in Chief* mettent en scène une présidente des États-Unis⁵²³. Ainsi, les femmes changent de statut : d'ennemis de la nation, elles en sont à présent les défenseuses et dirigeantes. Elles incarnent un contrepoint salvateur à la gestion bourru de la guerre contre le terrorisme par une administration Bush de plus en plus impopulaire. Néanmoins, cette vision progressiste d'une présidente a ses limites : que ce soit Laura Roslin dans *Battlestar Galactica* ou Mackenzie Allen (Geena Davis) dans *Commander In Chief*, toutes deux

⁵¹⁹ Le télévangéliste Jerry Falwell, connu pour sa formation politico-religieuse très conservatrice « Moral Majority », fit polémique quelques jours après le 11 Septembre en affirmant que les gays, les féministes et les partisans du droit à l'avortement étaient en partie responsables des attentats : « *I really believe that the pagans, and the abortionists, and the feminists, and the gays and the lesbians who are actively trying to make that an alternative lifestyle, the ACLU, People For the American Way, all of them who have tried to secularize America. I point the finger in their face and say 'You helped this happen'.* » Falwell fut néanmoins contraint de s'excuser dès le lendemain de ses déclarations. Voir Laurie Goodstein, « Falwell: blame abortionists, feminists and gays », *The Guardian*, 19 septembre 2001. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2001/sep/19/september11.usa9> (consulté le 8 juillet 2016)

⁵²⁰ Susan Faludi, *op. cit.*

⁵²¹ En 2004, Hillary Clinton renonce à se présenter contre George W. Bush et laisse le champ libre à des candidats Démocrates moins connus comme Howard Dean ou John Kerry. Il lui est apparu sans doute très difficile d'aller défier le président sortant alors que les États-Unis viennent tout juste de s'engager en Irak, que Bush bénéficie toujours d'une confortable popularité et que l'idéologie de l'hyper-virilité pèse encore sur le pays. Ce dernier point peut expliquer l'orientation que prit la campagne présidentielle menée par Bush et son rival démocrate, le vétéran du Vietnam et sénateur John Kerry. Susan Faludi a montré ainsi que les deux candidats se sont engagés dans une démonstration hyperbolique de leur virilité, faisant des armes à feu l'une des principales préoccupations de la course à la présidentielle : « *The candidates were engaged in a contest closer to home, a casting call to decide who would get to play the electorate's King of the Wild Frontier.* » (in Susan Faludi, *op. cit.*, 153)

⁵²² En 2007, Joel Surnow affirme avec la plus grande ironie que les conservateurs sont les nouveaux opprimés dans un Hollywood régi par les progressistes. Et pose la question suivante : « *Isn't it bizarre that in Hollywood it's easier to come out as gay than as conservative?* »

⁵²³ Dans *Battlestar Galactica*, Laura Roslin (Mary McDonnell) est plus précisément présidente des Douze Colonies de Kobol qui évoquent les Treize colonies anglaises d'Amérique ayant donné naissance aux États-Unis.

accèdent au pouvoir dans des circonstances tragiques exceptionnelles et non à l'issue d'un suffrage universel démocratique.

De manière éloquente, cette féminisation atteint l'univers très androcentrique – et à certains égards conservateur – de *24* lors des deux dernières saisons diffusées après la victoire d'Obama à la présidentielle de 2008⁵²⁴. Dès la saison 7, l'omniprésence/potence du personnage de Jack est contestée par la multiplication des personnages féminins forts : d'une part, une présidente *élue* démocratiquement qui souhaite incarner la grandeur retrouvée des États-Unis sur le plan moral et, d'autre part, une coéquipière (Rene Walker) qui tend au fil des épisodes à lui ressembler de plus en plus⁵²⁵. Cette contestation de l'androcentrisme de la série se poursuit dans la saison 8 avec l'arrivée de Dalia Hassan (Necar Zadegan) qui, suite à l'assassinat de son mari, devient présidente du Kamistan. Comme le note très justement Jean-Baptiste Jeangène-Vilmer à propos de la fin de la saison : « à un certain stade, la paix et la sécurité mondiales sont entre des mains féminines : la présidente Taylor, Dalia qui remplace son mari le président Hassan assassiné, et Chloe qui prend la tête de CTU⁵²⁶. »

Homeland va plus loin puisqu'elle est portée par un personnage féminin et non plus par un personnage masculin. Elle inaugure une salve de séries montrant une guerre contre le terrorisme menée *principalement* par des femmes, qu'elles soient agente de la CIA à Washington, présidente des États-Unis, ou militaire déployée sur les théâtres guerriers. Dans *State of Affairs*, la poursuite de la guerre est assurée par la présidente Constance Payton (Alfre Woodard) et sa conseillère de la CIA Charlie Tucker (Katherine Heigl). La série *American Odyssey* (NBC, 2015) suit, quant à elle, l'épopée d'Odelle Ballard (Anna Friel), sergent envoyée au Mali qui va se retrouver au cœur d'une conspiration échaudée de concert par une société militaire privée et certains cadres corrompus de l'armée américaine. Un scénario qui n'est pas sans rappeler les scandales ayant entouré les crimes commis en toute impunité par les soldats de la firme Blackwater durant la guerre en Irak.

⁵²⁴ Sur ce point, voir Alexis Pichard, « 'Why do I hate all the female characters in 24': An Etiology of 24's Misogyny », *Genre en series*, numéro 6, 2017 ; Marjolaine Boutet, « La féminisation de la figure héroïque dans la saison 7 de *24 heures chrono* », *TV/Series*, numéro 9, 2016.

⁵²⁵ Il faut néanmoins citer le personnage de Karen Hayes qui, durant les saisons 5 et 6, occupe successivement les fonctions de directrice régionale du département de la Sécurité du territoire et celles de conseillère du président Wayne Palmer pour la NSA. Son interprète, Jayne Atkinson, affirme qu'elle a préparé la venue de la présidente Allison Taylor en donnant l'image d'une « vraie » femme (« *a real woman* ») conciliant efficacité dans le travail et féminité, deux qualités traditionnellement antinomiques selon elle (« *There is an association with women in power that they are bitchy and not sexy.* »). Voir Tara Bennett, *op. cit.*, 135.

⁵²⁶ Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *op. cit.*, 146.

3.3. *State of Affairs* : un « Homeland allégé » ?

On l'a vu, une forme de malédiction a pesé sur les séries-terrorisme de la première génération qui furent en grande majorité condamnées à des saisons uniques, faisant ainsi émerger *24* comme exception notable. Le contexte télévisuel dans lequel *Homeland* est diffusée tend aujourd'hui à confirmer cette malédiction. Nous avons mentionné plus haut *Rubicon* et *The Event*, toutes deux annulées au terme de leur première saison. Cette tendance s'est depuis poursuivie comme en témoignent des séries-terrorisme plus récentes, à savoir *State of Affairs* et *American Odyssey*. Toutes deux ont en commun d'avoir été diffusées par NBC lors de la saison 2014-2015. Comme l'écrasante majorité des séries-terrorisme, elles n'ont connu qu'une seule saison. Nous avons choisi ici de nous intéresser particulièrement à *State of Affairs* dans la mesure où celle-ci s'inspire ostensiblement de *Homeland*, permettant de poursuivre notre réflexion sur l'impact médiatique et culturel de celle-ci tout en nous interrogeant sur l'adaptation par le *network* NBC d'une série câblée.

Créée par Alexi Hawley, qui a fait ses débuts en tant que scénariste dans *Body of Proof* (ABC, 2011-2013), *State of Affairs* est acquise par NBC à l'automne 2013. Après une commande d'un pilote en janvier 2014, le *network* valide la mise en chantier d'une première saison de treize épisodes. *State of Affairs* est d'emblée remarquée pour la force de son casting reposant sur un duo féminin de choix, Katherine Heigl et Alfre Woodard, toutes deux bien connues du public américain. Heigl incarne Charlie Tucker, analyste de la CIA en charge de faire un point quotidien à la présidente Constance Payton (Woodard) sur les risques les plus immédiats pour la sécurité intérieure. En plus de cette relation professionnelle, les deux femmes entretiennent une relation plus personnelle : Charlie était fiancée au fils de la présidente jusqu'à un incident survenu en Afghanistan un an auparavant ayant conduit à la mort de celui-ci. Alors en visite officielle à Kaboul dans le cadre de la campagne présidentielle, la candidate Payton et ses proches essuyèrent les attaques d'un groupe djihadiste mené par Omar Abdul Fatah (Farshad Farahat, qui jouera un an plus tard le terroriste Yusuf Al Ahmadi dans *House of Cards*) dont ils parvinrent difficilement à s'extraire. Depuis lors, Charlie est hantée par le souvenir de l'attaque (souvenir prompt à des révélations inattendues) et rongée par le mensonge : on apprend, en effet, que Fatah est un terroriste que Charlie a « retourné » pour le compte de la CIA, information qu'elle cache délibérément à la présidente.

Pour son premier épisode diffusé en novembre, la série réalise un très beau score d'audience en réunissant plus de 8,5 millions de téléspectateurs. Ce succès est ensuite démenti par une baisse progressive du nombre de fidèles qui sont en moyenne plus de quatre millions chaque semaine. Si ce score excède de quelque trois millions de téléspectateurs la moyenne réalisée par *Homeland*, il demeure insuffisant pour un *network* comme NBC, d'autant plus que *State of Affairs* bénéficie d'un *lead-in* (programme qui précède) des plus puissants, à savoir le télé-crochet *The Voice* (NBC, 2011-). Le taux de rétention de *State of Affairs* s'avère problématique : le 15 décembre 2014, alors que la finale de *The Voice* rassemble douze millions de fidèles, la série peine dans la foulée à conserver la moitié de ce public. Cela représente une réelle déception pour NBC puisque *The Blacklist* (NBC, 2013-), diffusée au même créneau, réunissait quelques semaines plus tôt près de dix millions de téléspectateurs. Logiquement, *State of Affairs* est annulée au terme de sa première saison.

Dès la diffusion du pilote, les journalistes ne manquent pas de noter la ressemblance de la série avec sa grande sœur de Showtime, la plupart d'entre eux considérant que *State of Affairs* est un « *Homeland* allégé⁵²⁷ » (« *Homeland light* ») car adapté aux codes des *networks*. À l'intrigue minutieusement nouée de *Homeland*, correspondant à la tendance des « narrations à combustion lente⁵²⁸ » (« *slow-burn narratives* ») qui sont l'apanage des productions câblées, *State of Affairs* procède à un « matraquage scénaristique et visuel⁵²⁹ » : l'histoire avance à un rythme effréné, tout s'abîme dans un montage serré qui favorise l'efficacité au détriment de l'approfondissement des personnages. En cela, elle se rapproche de séries à rebondissements multiples comme *Scandal* (ABC, 2012-) et *The Blacklist*, dérobant d'ailleurs à cette dernière le réalisateur et producteur Joe Carnahan. Comme la grande majorité des séries de *network* – *Scandal* et *The Blacklist* en premier lieu –, *State of Affairs* affiche une volonté de ne pas ostraciser un public occasionnel en mêlant une intrigue « fil rouge » à des intrigues épisodiques : ainsi, le premier tiers de la série voit se succéder des missions individuelles (libération d'un médecin humanitaire au Kenya, de jeunes filles capturées par Boko Haram, etc.) bouclées en quarante minutes, ce qui permet aux téléspectateurs de prendre la série en cours de route. Par la suite, le récit s'emballe et se concentre essentiellement sur l'intrigue « fil rouge », à savoir la capture de Fatah et le

⁵²⁷ Voir notamment Bill Harris, « Katherine Heigl's *State of Affairs* is like *Homeland light* », *Toronto Sun*, 14 novembre 2014. Disponible à : <http://www.torontosun.com/2014/11/14/katherine-heigls-state-of-affairs-is-like-homeland-light> (consulté le 23 juin 2016)

⁵²⁸ A. N. Smith, *op. cit.*

⁵²⁹ Pierre Langlais, « *State of Affairs* : affaires courantes », *Télérama*, 18 novembre 2014. Disponible à : <http://www.telerama.fr/series-tv/state-of-affairs-affaires-courantes,119419.php> (consulté le 23 juin 2016)

démantèlement d'une cellule terroriste islamiste sise aux quatre coins des États-Unis et nommée *Ar Rissalah* (« le message », en arabe). La fiction épouse alors pleinement sa dimension feuilletonnante, se rapprochant ainsi de *Homeland* et des séries du câble bien que son rythme l'amarre aux récits des *networks*.

Ces diverses influences ont conduit Sonia Saraiya à qualifier *State of Affairs* de « *Frankenshow* », tant elle lui est apparue comme un agrégat de plusieurs séries :

The producers are so eager to make “State of Affairs” a hit that they’ve manufactured a drama that looks and sounds like *other* hit dramas. It’s a frankenshow — with big chunks directly from the “Homeland” playbook, vital organs from “Scandal,” some of the jingoism of “24,” and the slick pacing of “The West Wing.” But the monster lacks a beating heart, and as a result is just a lot of disjointed pieces that exist side by side without interacting with each other meaningfully⁵³⁰.

La ressemblance avec *Homeland* pèse sur *State of Affairs* dès sa conception : l'intrigue étant centrée sur une analyste instable de la CIA, blonde qui plus est, en charge de la sécurité intérieure, elle ne peut échapper aux comparaisons avec les aventures de Carrie Mathison. Cependant, Katherine Heigl, également productrice de la série, met en avant une vision différente de Langley : « *I think they’ll see it’s really nothing like ‘Homeland.’ (...) When do they ever do a show about the analysts? Because that isn’t as sexy as the operatives. It’s really about the analyst and Langley*⁵³¹. » Heigl semble alors oublier que l'héroïne de *Homeland* n'est pas vraiment un agent de terrain – ou alors malgré elle – mais bien un agent de bureau (*case officer*).

Le personnage de Charlie Tucker partage de nombreux points communs avec son homologue Carrie Mathison. Au-delà d'une homophonie quasi parfaite des prénoms, les deux analystes de la CIA sont caractérisées d'une façon assez semblable : elles sont indépendantes, solitaires, difficilement soumises à l'autorité hiérarchique, et n'ont pas de vie en-dehors de leur travail. De manière plus patente encore, elles souffrent toutes les deux de troubles psychologiques hérités, semble-t-il, de la guerre contre le terrorisme : Carrie est bipolaire – maladie qui apparaît d'abord comme une conséquence de son travail – et est hantée par le

⁵³⁰ Sonia Saraiya, « NBC's frankenshow: *State of Affairs* borrows heavily from every other show on TV », *Salon*, 18 novembre 2014. Disponible à : http://www.salon.com/2014/11/18/nbcs_frankenshow_state_of_affairs_borrows_heavily_from_every_other_show_on_tv/ (consulté le 22 juin 2016)

⁵³¹ Yvonne Villarreal, « Heigl, Woodward talk *State of Affairs*, *Homeland* and likeability », 14 juillet 2014. Disponible à : <http://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-et-st-heigl-woodard-state-of-affairs-homeland-likability-20140714-story.html> (consulté le 22 juin 2016)

souvenir du 11 Septembre, et Charlie est toujours marquée par des troubles de stress post-traumatique suite à la mort de son fiancé à Kaboul. Comme le résume Matt Roush : « *Like Homeland's bipolar Carrie, Affairs' Charlie is damaged goods, suffering PTSD symptoms from the attack she eyewitnessed, still suppressing many of the more disturbing details*⁵³². » Le personnage de Charlie épouse alors les nouveaux standards des séries-terrorisme évoqués plus haut : féminisation de la guerre contre le terrorisme et monstration du traumatisme de guerre.

Le pilote de *State of Affairs*, dans lequel les scénaristes posent la caractérisation de l'héroïne, ressemble d'ailleurs à celui de *Homeland*. Les deux séries s'ouvrent sur une scène qui représente à la fois le cœur de l'intrigue et le traumatisme inaugural qui dévore les héroïnes. *State of Affairs* nous plonge d'emblée dans l'attaque du convoi de la sénatrice Payton à Kaboul dont Charlie fait partie ; *Homeland* suit Carrie en voiture dans les rues de Bagdad. L'hostilité des lieux et l'âpreté des situations font émerger les deux protagonistes comme des femmes d'action. Charlie parvient à s'extraire du véhicule en feu et à se mettre à l'abri, prouesse rendue immersive par le recours au procédé de caméra subjective, tandis que Carrie, délaissée par la CIA, mène seule une mission périlleuse : elle cherche à s'entretenir avec son informateur, lequel est détenu par les autorités irakiennes. Elle finit par le voir et celui-ci lui révèle qu'un Marine américain a été « retourné ». La scène s'achève alors que Carrie est expulsee *manu militari* de la prison.

Dans les deux cas, on apprend que la séquence d'ouverture est une analepse (un an plus tôt dans *State of Affairs*, dix mois dans *Homeland*) dont on devine évidemment qu'elle aura une incidence sur la suite du récit. Le pilote de *Homeland* se poursuit à Washington, dans l'appartement de Carrie : la caractérisation de l'héroïne passe par une succession de plans – fixes pour la plupart – sur des objets, des meubles et des pièces permettant d'appréhender la psychologie de l'héroïne : une photographie de Louis Armstrong représentant une appétence pour la musique jazz et qui fait écho au générique dans lequel le trompettiste apparaît, de même l'esprit iconoclaste de l'héroïne (le jazz étant un genre reposant sur les dissonances et les libertés rythmiques), un mur en liège recouvert de photographies de suspects arabes (au sommet desquels, Abu Nazir), de cartes, et de relevés satellites. Puis, Carrie surgit, ôte ses talons hauts et sa tenue de soirée – le lit de sa chambre est encore fait, elle a donc découché –, se rend dans la salle de bains pour se passer un gant entre les cuisses, se brosse les dents,

⁵³² Matt Roush, « Going *Homeland* (NBC wishes) with *State of Affairs* », 17 novembre 2014. Disponible à : <http://www.tvguide.com/news/state-affairs-nbc-review-1089287/> (consulté le 22 juin 2016)

prend une gélule verte dissimulée parmi d'autres comprimés et dépose sa bague de fiançailles avant de repartir. En quelques plans seulement, le personnage de Carrie est brossé. Celle-ci est présentée comme obsédée par son travail, douée, célibataire ; elle poursuit des aventures sans lendemain (d'où la bague, utilisée pour dissuader les conquêtes à la recherche d'une histoire sérieuse) et, surtout, elle est atteinte d'une maladie qui l'oblige à prendre et à cacher des gélules. On se doute que cette maladie ne doit pas être conciliable avec son travail à la CIA.

State of Affairs reprend un à un ces traits psychologiques. Par exemple, durant la scène où Charlie parle de la mort d'Aaron avec la psychiatre, elle évoque la manière dont elle gère le traumatisme. On la voit alors enchaîner les cocktails dans un bar en compagnie d'un homme dont le prénom lui importe peu – elle l'appelle Tim au lieu de Tom sans sourciller. Le plan suivant la décrit en plein acte sexuel tandis que la voix de la psychiatre se superpose : « *Do you consider yourself sexually irresponsible?* » Bien que les deux femmes ne souffrent pas exactement des mêmes maux psychologiques, elles les négocient d'une manière semblable : « *sexual recklessness, heavy drinking, intense devotion to their jobs at the CIA, a demonstrated interest in leather jackets*⁵³³. »

En ce qui concerne l'intrigue terroriste à proprement parler, *State of Affairs* évoque également *Homeland*. À l'instar de cette dernière, elle construit une intrigue autour du changement d'allégeance : au soldat américain Nicholas Brody, conditionné par les djihadistes, succède Omar Fatah, terroriste islamiste capturé et endoctriné par la CIA – à force de tortures, dans les deux cas. Ce ralliement à l'ennemi et à ses valeurs permet à *Homeland* et *State of Affairs* de jouer sur l'ambivalence des personnages « retournés » dans la mesure où il est difficile, sinon impossible, de se fier à eux. Un doute fondamental entoure leur allégeance revendiquée, qui s'avère en fait volatile et participe ainsi pleinement à la construction du suspense. Brody est d'abord prêt à venger la mort d'Issa (Rohan Chand), le fils de Nazir auquel il s'est attaché durant sa captivité, mais finit par se raviser lorsqu'il est rattrapé par son amour pour sa famille. Dans les saisons 2 et 3, il devient un agent double, voire triple, s'évertuant à servir les États-Unis jusqu'à sacrifier sa vie (3.12). Dans *State of Affairs*, Fatah, d'abord présenté comme le terroriste responsable de la mort d'Aaron, est ensuite décrit comme un atout de la CIA dans la lutte mondiale contre le terrorisme islamiste (1.6), avant que l'on découvre qu'il n'a jamais été « retourné » et qu'il a berné la confiance de Charlie (1.12). Cette question de l'allégeance crée en outre des personnages plus complexes dont les tiraillements idéologiques diégétisent les négociations idéologiques à l'œuvre dans les séries

⁵³³ Sonia Saraiya, *op. cit.*

et nous permettent de sortir du schéma binaire et désintellectualisé du « *Us versus Them* », ciment de la politique extérieure américaine dans l'après-11 Septembre. *Homeland* et – dans une moindre mesure – *State of Affairs* donnent une voix et une certaine humanité aux djihadistes.

Poursuivant cette entreprise d'échapper à la caricature, *State of Affairs* perpétue une certaine vision du djihadiste ne répondant pas aux seuls stéréotypes ethno-religieux. Autrement dit, elle ne se limite pas à l'archétype de l'Arabe musulman (généralement sunnite), traditionaliste dans sa manière de vivre, aussi bien physiquement que moralement. Comme dans *24*, *Sleeper Cell* et surtout *Homeland*, la série étend son champ des représentations en proposant des figures terroristes WASP, des *moudjahidin* américains qui ne répondent pas au traditionnel profilage racial. Cette tendance illustre « le phénomène du terrorisme endogène qui se définit dans notre cas d'étude par une menace émanant de terroristes nés et élevés aux États-Unis (d'où l'appellation anglaise de « *homegrown terrorism* ») et non pas de terroristes venus de l'étranger⁵³⁴ ». Dans *Homeland* ces terroristes américains sont nombreux, notamment durant la saison 1 : on compte bien sûr Brody, auquel s'ajoutent Tom Walker (Chris Chalk), et Aileen (Marin Ireland). *State of Affairs* reprend cette définition extensive de l'ennemi islamiste, jouant par là même sur la peur de l'infiltration/invasion : ainsi, elle lève le voile sur la cellule terroriste *Ar Rissalah* composée de membres « bien de chez nous⁵³⁵ », à l'image de la jeune Stacy Dover (Gracy Dzienny), étudiante blonde aux allures naïves qui se fait exploser à proximité du directeur de la CIA (Nestor Carbonell) et de la sénatrice Kyle Greene (Melinda McGraw) pour servir la cause islamiste (1.9). Néanmoins, alors qu'*Homeland* donne une vision plurivoque de l'Islam, prenant soin de distinguer les musulmans pacifiques des « fous d'Allah », *State of Affairs* ne fait pas preuve de la même ambivalence et assimile l'obéissance musulmane au terrorisme.

L'extension de l'islamisme à des figures inattendues n'infirmes pas cette tendance, au contraire, elle la renforce : elle déconstruit le stéréotype ethno-religieux pour renforcer le stéréotype musulman-terroriste. La série tente néanmoins de nuancer son discours lorsqu'elle montre le professeur Ahmad Ahmadi (Anil Kumar), arrêté puis violemment interrogé par la CIA, l'agence étant convaincue de son implication dans l'organisation d'*Ar Rissalah*. Jugé innocent, il est relâché et aidera même Charlie dans sa mission. Cette déconstruction du

⁵³⁴ Alexis Pichard, 2016b, *op. cit.*

⁵³⁵ Jean-François Pigoullié, *op. cit.*, 137.

stéréotype Arabe/musulman/terroriste évoque de multiples instances dans *Homeland*⁵³⁶. Seulement, *State of Affairs* va plus loin et renverse cette entreprise en révélant qu’Ahmadi a bien un rôle au sein de l’organisation terroriste (voir la scène finale glaçante de l’épisode 1.10), réaffirmant ce faisant son idéologie islamophobe.

State of Affairs se rapproche néanmoins de *Homeland* lorsqu’elle aborde la responsabilité américaine dans l’émergence du terrorisme islamiste. On apprend, dans les derniers épisodes, qu’une société militaire privée, TKG (évidente référence à KBR, filiale d’Halliburton), a en fait protégé Fatah et lui a permis d’organiser la menace terroriste au sein des États-Unis afin d’en tirer profit en passant, par exemple, des contrats avec le gouvernement. Ce calcul cynique à des fins mercantiles pérennise l’idée d’un complexe militaro-industriel dangereux, malfaisant et prêt à mettre l’Amérique en péril pour démultiplier ses profits. Par ailleurs, lors de l’affrontement final entre Charlie et Fatah, ce dernier justifie son action au regard des agissements américains : « *You want to tear down Islam. And not just the jihadists. No. All of us. All of them. Look at them! Children and women running because of your gun. For how many years? In Iraq, in Afghanistan, all over our countries: you’re here to liberate us?! We don’t need you* », fulmine Fatah. Le débat idéologique n’ira pas plus loin et Charlie abattra de sang-froid celui qu’elle pensait avoir embrigadé (1.13). Cette mise en cause de la politique extérieure américaine est également une constante dans le récit de *Homeland*. Dès la saison 1, on apprend c’est une frappe de drone américaine qui a poussé Abu Nazir à vouloir se venger des États-Unis. La frappe en question, ordonnée par le vice-président Walden a détruit l’école dans laquelle étudiait Issa. 82 enfants ont ainsi été tués dans ce crime « accidentel » dont le gouvernement américain refuse d’assumer la responsabilité par la suite (1.9).

En conclusion, si *Homeland* n’a pas inspiré autant de séries-terrorisme que *24* en son temps, du fait d’une certaine lassitude du genre, son héroïne a, quant à elle, eu un impact considérable sur les personnages féminins des séries récentes. Pour Negra et Lagerwey, *Homeland* est venue concrétiser le passage des femmes de la sphère privée à la sphère publique, en l’occurrence celle du pouvoir politique et de la sécurité intérieure. Que ce soit Olivia Pope (Kerry Washington) dans *Scandal*, Elizabeth Keen (Megan Boone) dans *The Blacklist* ou encore Nessa Stein (Maggie Gyllenhaal) dans l’anglo-américaine *The Honourable Woman* (BBC2, 2014), toutes ces héroïnes semblent avoir été modelées à partir

⁵³⁶ Alexis Pichard, 2016b, *op. cit.*

de Carrie Mathison⁵³⁷. L'autre tendance initiée par la protagoniste de *Homeland* est celle de la femme forte qui tire une partie de son excellence d'une fêlure, d'un trouble psychologique : « *The device of using mental illness to question her reliability is ultimately revealed to be false. In many ways the program frames Carrie's abilities as an analyst as contingent on her mental illness*⁵³⁸ », précisent Steenberg et Tasker.

Cette figure du détective génial et torturé, trope du roman policier (on pense à Sherlock Homes), est ainsi devenue populaire et incontournable grâce au personnage incarné par Claire Danes. Ainsi, dans *The Bridge* (FX, 2014-2015), version américaine de la série suédo-danoise *Bron* (SVT1, DR1, 2011-), la brillante enquêtrice Sonya Cross (Diane Kruger) souffre du syndrome d'Asperger, une forme d'autisme⁵³⁹. Pour Negra et Lagerwey, l'interdépendance entre maladie et génie dérive de *Homeland* et participe d'une tendance plus générale qui consiste à valoriser certains troubles : « *the series arguably participates in the contemporary habit of rewriting disability as specialness, which has given rise to representations linking social limitations of autism-spectrum disorder to investigative brilliance*⁵⁴⁰. » On notera cependant que des personnages féminins de cet acabit, peut-être moins « intenses », peuplaient déjà le petit écran avant la diffusion de *Homeland* en 2011 : Chloe dans *24* ou Temperance Brennan (Emily Deschanel), héroïne de *Bones*, alliaient déjà brillant intellect et syndrome d'Asperger mais dans une visée plus comique.

À l'échelle de *Homeland*, l'imbrication du génie et de la maladie permet de ne s'aliéner aucun public. En présentant une femme indépendante, sexuellement libérée et surdouée dans son travail de protection de la nation américaine, la série peut plaire à un public de femmes qui s'identifieraient et/ou à un public d'hommes qui aiment regarder des héroïnes fortes (le terme anglais *badass* et souvent associé à Carrie étant celui de « *badass* » qui souligne son caractère teigneux et bagarreur), à la fois belles et brillantes. Dans le même temps, elle admet deux lectures genrées répondant aux attentes d'un public plus conservateur. D'abord, la bipolarité de l'héroïne tend à présenter son comportement et son identité de femme comme pathologiques. Ensuite, on peut émettre l'hypothèse que les incroyables capacités de perception de Carrie découlent directement de sa maladie, ce qui remettrait en cause ses facultés.

⁵³⁷ Diane Negra et Jorie Lagerwey, *op. cit.*, 128.

⁵³⁸ Lindsay Steenberg et Yvonne Tasker, « 'Pledge Allegiance': Gendered Surveillance, Crime Television, and *Homeland* », *Cinema Journal*, vol. 54, n°4, 2015, 136.

⁵³⁹ On notera que la série a été développée par Meredith Stiehm, également productrice et scénariste de *Homeland*.

⁵⁴⁰ Diane Negra et Jorie Lagerwey, *op. cit.*, 130.

Deuxième partie :
L'Amérique attaquée : aspects intérieurs de la guerre
contre le terrorisme

Chapitre 4 : Les agents de la terreur : poétiques et politiques représentationnelles

Dans le sillage du 11 Septembre, la menace islamiste imprègne les récits des séries-terrorisme. Chaque semaine, les États-Unis sont attaqués par des combattants du djihad cherchant à détruire, « purifier » et conquérir les terres de ceux qu'ils qualifient d'impies américains. Dans ce chapitre, nous nous intéressons justement à la figure du djihadiste et à ses représentations dans *24* et *Homeland*.

En premier lieu, nous effectuons une radiographie du djihad moderne afin d'en comprendre la genèse, l'idéologie et les modes d'action. Cette contextualisation nous permet par la suite d'aborder les deux séries de notre corpus primaire et d'explorer la manière dont elles s'arriment une nouvelle fois au réel en proposant des portraits de djihadistes nombreux, complexes et variés. Cette vraisemblance dans la caractérisation des islamistes a néanmoins ses limites : ils sont souvent incarnés par les mêmes acteurs d'une série à l'autre, acteurs qui, s'ils sont en majorité originaires du Moyen-Orient, partagent rarement l'ethnie de leur personnage. Ces incohérences accompagnent des stratégies précautionneuses cherchant sciemment à « déréaliser », autrement dit à rendre moins réels les figures djihadistes fictionnelles. Ainsi, *24* refuse d'attribuer une nationalité aux terroristes pour ne stigmatiser aucun pays, de même qu'elle n'explore jamais la psychologie des terroristes, de peur, sans doute, de donner le sentiment de justifier leurs actes, chose impensable dans l'après-11 Septembre. Ce faisant, les djihadistes demeurent parfaitement monstrueux. Nous verrons que, dix ans plus tard, *Homeland* propose une éthique de représentation bien différente.

À la suite de ces remarques, nous mettons en regard les djihadistes présents dans les deux fictions afin d'établir une typologie de ces personnages. Cette entreprise nous permet d'étudier la diversité des portraits offerts par les deux séries qui ne se limitent pas à présenter les terroristes sous le jour d'hommes arabes orientaux ayant réussi à infiltrer les États-Unis. Aussi bien dans *24* que dans *Homeland*, les terroristes ne répondent pas aux attentes stéréotypées des spectateurs, témoignant de la difficulté actuelle à dégager des profils à risque dans la mesure où tout individu peut s'avérer être un combattant du djihad.

Les représentations des djihadistes que les séries-terrorisme proposent ne parviennent à échapper aux amalgames et raccourcis que l'on peut qualifier d'islamophobes. Pour tenter de répondre aux attaques des associations et de certains médias progressistes, elles ont ainsi développé des stratégies antidiscriminatoires visant principalement à distinguer les terroristes

islamistes des musulmans modérés pacifiques. La diabolisation de l'islam ne fait, elle, l'objet que de très rares inflexions.

1. Définitions, idéologies et contexte historique

La principale menace terroriste qui anime les intrigues de *24* et de *Homeland* est celle du « djihadisme global ». Inspiré des écrits du religieux palestinien Abadallah Azzam⁵⁴¹, le « djihadisme global » est initié par ben Laden en Afghanistan durant les années 1980 à l'encontre des Soviétiques. Rappelons que l'Afghanistan est alors le dernier théâtre guerrier de la guerre froide entre les Américains et les Soviétiques. Ces derniers, qui ont progressivement perdu leur emprise sur le pays après le coup d'État de 1973 perpétré par le prince Mohammed Daoud Khan, tentent de reconquérir le territoire à l'occasion d'un nouveau coup d'État cinq ans plus tard opéré cette fois par le Parti démocratique populaire d'Afghanistan (PDPA), mouvement politique communiste inspiré du marxisme-léninisme. Afin de soutenir la percée fragile du PDPA et lutter contre l'ingérence subreptice des États-Unis⁵⁴², l'armée soviétique procède dès 1980 à l'invasion de l'Afghanistan. Voyant dans le conflit afghan l'opportunité de piéger l'URSS dans un borbier militaire pouvant mener à la démoralisation et l'éclatement du bloc de l'Est, les États-Unis, dirigés par Ronald Reagan à partir de 1981, vont opter pour la stratégie des opérations clandestines : l'exécutif mandate la CIA comme seul acteur local en étroite collaboration avec les services de renseignement pakistanais (ISI) et l'Arabie Saoudite. L'Agence apporte alors un soutien financier, technique et technologique aux quelque 250 000 militants islamistes (*mujâhidin*) : « 200 000 missiles Stinger et 10 000 obus seront distribués aux insurgés, et une aide totale de 2 milliards de

⁵⁴¹ Azzam théorisa notamment l'obligation individuelle qui incombe à tout musulman de mener le djihad pour défendre et reconquérir les terres d'islam. Il a également contribué de façon substantielle au développement du culte du martyr, devenu par la suite un concept central dans les écrits islamistes. On lui attribue aussi la fondation d'Al-Qaïda, base territoriale servant à la formation morale et militaire de l'armée djihadiste. Azzam fut tué à Peshawar en 1989 dans un attentat à la bombe.

⁵⁴² Le conseiller à la sécurité nationale du président Jimmy Carter, Zbigniew Brzezinski, avouera des années plus tard que les Américains soutinrent les rebelles afghans avant même l'invasion des Soviétiques. C'est même cette intervention secrète autorisée par Carter qui aurait incité Moscou à envoyer l'armée rouge en Afghanistan, de peur de l'ingérence américaine. Le but du président était alors de contraindre les Soviétiques à s'engager dans un borbier militaire semblable à celui que les États-Unis avait connu au Vietnam. Dans un entretien accordé au magazine *Le Nouvel Observateur* en janvier 1998, Brzezinski révéla ainsi : « Le jour où les Soviétiques ont officiellement franchi la frontière, j'ai écrit au président Carter, en substance : 'Nous avons maintenant l'occasion de donner à l'URSS leur guerre du Vietnam' » (« L'intervention de la CIA en Afghanistan », interview de Zbigniew Brzezinski, *Le Nouvel Observateur*, 15 janvier 1998).

dollars sera autorisée pour venir en aide à ceux-ci⁵⁴³ ». Entraînés par la CIA dans des bases pakistanaises gérées par ben Laden⁵⁴⁴, les rebelles sont instrumentalisés et servent « de chair à canon aux Occidentaux dans leur guerre par procuration⁵⁴⁵ » contre l'Union soviétique.

Pendant dix ans, les États-Unis mettent tout en œuvre pour assurer la victoire des rebelles islamistes dans leur guerre contre les Soviétiques, permettant par là même de donner de la substance au Grand Récit civilisationnel du mouvement djihadiste de ben Laden qui devient Al-Qaïda (« la base », en arabe) en 1988⁵⁴⁶. Ce Grand Récit est alors celui du combat héroïque des musulmans opprimés contre l'envahisseur communiste athée. Ainsi dépeinte, la guerre d'Afghanistan concrétise l'obligation imposée aux musulmans de mener ce que le Coran appelle le « djihad mineur » (*jihad asqar*), autrement dit la « guerre sainte », dans la mesure où une terre d'islam est attaquée. C'est sur cette interprétation réductrice du terme djihad que les islamistes d'Al-Qaïda vont ériger le socle idéologique de leur organisation⁵⁴⁷. Peu de temps après la déroute des Soviétiques en Afghanistan, qui finissent par se retirer en 1988, Al-Qaïda s'empare des territoires dévastés pour s'établir, évolution que Ronald Reagan et son successeur George H. Bush refusent alors de voir :

Within a year, white-robed Saudis began to appear in the provincial capitals and ruined villages of Afghanistan. They proclaimed themselves emirs. They bought the loyalties of village leaders and they began to build little empires. They were emissaries of a new force abroad in the world that came to be called al Qaeda⁵⁴⁸.

À la même époque, une hostilité grandissante se développe envers les États-Unis en parallèle aux succès rencontrés par les djihadistes face aux Soviétiques. Deux influents politiciens islamistes, Gulbuddin Hekmatyar et Abdul Sayyaf, commencent même à décrire

⁵⁴³ Charles-Philippe David, *op. cit.*, 634.

⁵⁴⁴ Jason Burke, « Frankenstein the CIA created », *The Guardian*, 17 janvier 1999. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/1999/jan/17/yemen.islam> (consulté le 17 juillet 2016)

⁵⁴⁵ Mathieu Guidère, *op. cit.*, 29.

⁵⁴⁶ Andrew Wander, « A History of Terror: Al-Qaeda 1988-2008 », *The Guardian*, 13 juillet 2008. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2008/jul/13/history.alqaida> (consulté le 18 juillet 2016)

⁵⁴⁷ Nous parlons d'interprétation réductrice au sens où le terme jihad, qui signifie « effort » en arabe, renvoie d'abord au « djihad majeur » (*jihad akbar*), c'est-à-dire l'effort individuel de perfectionnement moral et religieux poursuivi par chaque croyant. Comme le souligne Farhad Khosrokhavar, ce sens premier du terme tend à être oublié dans les sociétés occidentales : « le mot *Djihad*, dans l'islam, revêt un sens foncièrement positif que l'on peine à comprendre en Occident où celui-ci est considéré comme synonyme d'intolérance et revêt une attitude guerrière, voire militariste » (Farhad Khosrokhavar, 2006, *op. cit.*, 410).

⁵⁴⁸ Tim Weiner, *Legacy of Ashes. The History of the CIA*, New York : Anchor, 2008, 488.

les États-Unis dans les mêmes termes négatifs que l'URSS⁵⁴⁹. Deux éléments contextuels vont néanmoins acter le retournement des islamistes contre leur ancien allié américain. D'abord, la première guerre du Golfe (1990-1991), qui voit les États-Unis (et plus largement, l'Occident) s'engager une nouvelle fois militairement sur les terres d'islam, met un terme à l'alliance stratégique entre islamistes et Américains⁵⁵⁰. Ensuite, la chute du bloc soviétique qui annonce l'établissement du « nouvel ordre mondial » façonné par les décideurs occidentaux tend vers une « 'normalisation' libérale⁵⁵¹ » du monde qui s'accompagne d'un sentiment « d'exclusion du développement mondial et d'une injustice globale⁵⁵² » au sein des sociétés musulmanes. Figure emblématique de tous ces maux, les États-Unis sont ainsi perçus comme le nouvel oppresseur du monde musulman, justifiant l'émergence d'un djihad non plus circonscrit aux seules terres de l'islam mais bien au monde entier. L'acceptation du « djihad mineur » est ainsi déformée, généralisée et radicalisée par les idéologues islamistes : de précepte défensif, le « djihad mineur » se transforme en guerre armée contre ceux que ben Laden nommera « les croisés et les sionistes⁵⁵³ », autrement dit les Occidentaux et les juifs, mais aussi contre les musulmans jugés hérétiques (*takfir*). En résumé, l'interprétation extensive donnée au « djihad mineur » par les idéologues islamistes tend à ne poser aucune restriction quant à la définition d'ennemi de l'islam si bien « qu'il devient légitime de tuer toute personne qui ne partage pas l'idéologie djihadiste⁵⁵⁴ ».

Le djihad mené par Al-Qaïda repose donc sur une action globale, autrement dit extraterritoriale : « il s'agit de libérer l'ensemble du monde musulman qui, dans la conception du djihadisme global, comprend certains territoires perdus depuis des siècles et les pays musulmans gouvernés par des 'apostats'⁵⁵⁵. » La lutte des djihadistes est ainsi à la fois interne et externe : au Moyen-Orient, leur dessein consiste à établir un État panislamique dans lequel l'*umma* (communauté musulmane) rassemblée vivrait selon les principes fondamentalistes de la charia⁵⁵⁶, tandis qu'au niveau mondial, ils aspirent à conquérir des sociétés en

⁵⁴⁹ « Ghost War : How Reagan Armed the Mujahadeen in Afghanistan », interview de Steve Coll, *Democracy Now*, 10 juin 2004. Disponible à : http://www.democracynow.org/2004/6/10/ghost_wars_how_reagan_armed_the (consulté le 18 juillet 2016)

⁵⁵⁰ Mathieu Guidère, *op. cit.*, 30.

⁵⁵¹ Jean-François Daguzan, *Terrorisme(s)*, Paris : CNRS, 2006, 119.

⁵⁵² *Ibid*, 120.

⁵⁵³ Déclaration de ben Laden diffusée sur Al-Jazeera le 23 avril 2006. Transcription disponible à : http://www.satp.org/satporgrp/countries/pakistan/document/papers/Transcript_osama.htm (consulté le 18 juillet 2016)

⁵⁵⁴ Abdelasiem El Difraoui, *op. cit.*, 36.

⁵⁵⁵ *Ibid*, 32.

⁵⁵⁶ Mathieu Guidère, *op. cit.*, 31.

déliquescence et à dissuader l'Occident et ses alliés de s'ingérer dans les pays musulmans⁵⁵⁷. Pour accomplir ces objectifs, les djihadistes modernes ont recours au terrorisme. Depuis la fin des années 1990, les attentats se sont ainsi multipliés aux États-Unis, en Europe, et dans le monde musulman, qui demeure la cible la plus touchée par les djihadistes. On pense notamment aux attentats de Casablanca en 2003, ceux du Marriott Hotel à Islamabad en 2008 (dont s'inspire la quatrième saison de *Homeland*⁵⁵⁸) ou encore à la vingtaine d'attaques terroristes ayant eu lieu en Irak entre 2003 et 2011. D'abord commis par l'organisation terroriste Al-Qaïda qui connut un âge d'or durant les années 2000⁵⁵⁹, les attentats sont depuis les années 2010 devenus le fait d'un autre groupe panislamiste, Daesh, mouvement apparu en 2014 dont le but principal est la restauration du califat abbasside (750-1258) comprenant, notamment, une partie de l'Irak et de la Syrie actuelles.

D'un point de vue religieux, les djihadistes se réclament en majorité du salafisme⁵⁶⁰, une branche traditionaliste de l'islam sunnite qui entend « islamiser la société (...) dans le sens d'une conformité au passé, à un âge d'or rêvé de piété et de gloire⁵⁶¹ ». Le salafisme se réfère aux *ansâr*, c'est-à-dire les compagnons du Prophète et aux musulmans des premiers siècles érigés comme des modèles. Afin de légitimer leur rôle dans l'épopée héroïque qu'ils fantasment, les djihadistes modernes instrumentalisent l'idéologie salafiste et s'approprient l'héritage des *ansâr* en prenant souvent le nom des compagnons du Prophète comme noms de guerre⁵⁶². Dans *24* et *Homeland*, les emprunts aux *ansâr* restent circonscrits aux chefs de file djihadistes comme s'ils étaient les seuls à pouvoir revendiquer cette filiation mythique : Abu Fayed et Abu Nazir semblent ainsi renvoyer à Abu Dujana ou Abu Darda⁵⁶³ ; Habib Marwan évoque, quant à lui, Habib ibn Zayd al-Ansari.

⁵⁵⁷ *Ibid*, 243.

⁵⁵⁸ Sonal Gera, « Pakistan upset over 'hellhole' reference in US TV series *Homeland* », *The Indian Express*, 29 décembre 2014. Disponible à : <http://indianexpress.com/article/entertainment/entertainment-others/pakistan-upset-over-hellhole-reference-in-us-tv-series-homeland/> (consulté le 20 juin 2017)

⁵⁵⁹ Selon Abdelasiem El Difraoui, l'âge d'or d'Al-Qaïda débuta vers la fin des années 1990 alors que l'organisation terroriste gagna en puissance et en notoriété, atteignit son paroxysme avec les attentats du 11 Septembre avant de connaître un échec grave dans sa gestion du conflit irakien, notamment sur le front iconographique. El Difraoui indique ainsi que la propagande d'Al-Qaïda reposant sur les vidéos d'otages et d'exécutions aliéna « une large partie de l'opinion publique musulmane, mais aussi des sympathisants djihadistes » (voir El Difraoui, *op. cit.*, 232).

⁵⁶⁰ Aussi bien Al-Qaïda que Daesh sont des groupes terroristes salafistes.

⁵⁶¹ Mathieu Guidère, *op. cit.*, 239.

⁵⁶² Abdelasiem El Difraoui, *op. cit.*, 36.

⁵⁶³ *Abu* signifie « père » en arabe. Ce mot est souvent suivi du nom de fils aîné d'un individu pour former sa *kunya*, c'est-à-dire le surnom teknonymique faisant partie de la formation du nom arabe. Abu Nazir signifie ainsi « père de Nazir », sous-entendant que le djihadiste a un fils aîné prénommé Nazir.

La rhétorique religieuse occupe logiquement une place prépondérante dans le discours idéologique djihadiste. Elle sert d'abord à justifier le bien-fondé de la « guerre sainte » en affirmant qu'une vaste conspiration antimusulmane est sciemment menée par les pays occidentaux. Les djihadistes laissent ainsi entendre que les musulmans à travers le monde sont humiliés et qu'ils doivent lutter contre leurs oppresseurs. Si le croyant musulman n'est pas directement dans une situation de stigmatisation, il est incité, par solidarité, à ressentir l'humiliation de ses frères : « on transpose d'une société à l'autre, d'un contexte à un autre, d'une situation à une autre, tous totalement différents⁵⁶⁴ ». C'est ainsi que nombre de djihadistes se réfèrent au martyr des Palestiniens face à l'opresseur israélien. La question palestinienne est d'ailleurs un élément récurrent du discours djihadiste officiel qui sert à valider l'hypothèse d'une conspiration internationale orchestrée par l'invincible alliance israélo-américaine et à éperonner les adhésions à l'islamisme⁵⁶⁵. En 2002, ben Laden déclare dans sa « Lettre à l'Amérique » que la motivation première des djihadistes à agir contre les États-Unis est l'occupation de la Palestine depuis plus de 80 ans⁵⁶⁶. En 2004, il affirme que l'idée des attentats du 11 Septembre ne lui serait jamais venue si la Palestine et le Liban ne souffraient pas de la tyrannie israélo-américaine : « *I say to you, Allah knows that it had never occurred to us to strike the towers. But after it became unbearable and we witnessed the oppression and tyranny of the American/Israeli coalition against our people in Palestine and Lebanon, it came to my mind*⁵⁶⁷. » Deux ans plus tard, dans une autre déclaration télévisuelle, il condamne une nouvelle fois les massacres commis en Palestine par cette même coalition : « *The ongoing injustice and aggression did not stop in the last nine decades, while all attempts to reclaim our rights and exact justice on the Israeli oppressors, were blocked by the leadership of the Crusaders and Zionists' alliance by using the so-called veto power*⁵⁶⁸. » On note ici la volonté d'appropriation de la question palestinienne par ben Laden, celui-ci parlant de « nos » droits. En utilisant le pronom possessif inclusif « nos », le leader d'Al-Qaïda généralise la cause palestinienne, faisant de leur martyr une souffrance en partage. Il parvient ainsi à présenter son combat comme un impératif moral puisqu'il se fait au nom d'un peuple

⁵⁶⁴ Farhad Khosrokhavar, 2006, *op. cit.*, 313.

⁵⁶⁵ Sur cette question, voir Jessica Stern, *Terror in the Name of God. Why Religious Militants Kill*, New York : Echo, 2003.

⁵⁶⁶ « Ben Laden's Letter to America' », *The Guardian*, 24 novembre 2002. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2002/nov/24/theobserver> (consulté le 19 juillet 2016)

⁵⁶⁷ Déclaration de ben Laden diffusée sur Al-Jazeera le 1 novembre 2004. Transcription disponible à : <http://www.aljazeera.com/archive/2004/11/200849163336457223.html> (consulté le 19 juillet 2016)

⁵⁶⁸ Déclaration de ben Laden diffusée sur Al-Jazeera le 23 avril 2006. Transcription disponible à : http://www.satp.org/satporgtp/countries/pakistan/document/papers/Transcript_osama.htm (consulté le 19 juillet 2016)

opprimé par un Occident tyrannique et dépourvu d'humanité. On remarque que cette vision binaire opposant un Orient vertueux agressé à un Occident décadent tyrannique fonctionne en négatif avec celle assénée par George W. Bush au lendemain des attentats du 11 Septembre⁵⁶⁹. Cette symétrie rend compte de la stratégie commune des deux camps visant à caricaturer, simplifier, voire à détourner les réels enjeux du conflit et à réduire l'ennemi à une entité maléfique déshumanisée afin d'assurer à leur guerre juste le soutien du plus grand nombre.

Les djihadistes se proclament aussi pourfendeurs d'un Occident décadent qui contamine les sociétés musulmanes du fait de la mondialisation. Pour eux, l'islam constitue le dernier rempart face à la dégénérescence contagieuse venue de l'Occident :

L'Occident, [ce] monstre apocalyptique qui poursuit sa marche infernale pour détruire le monde, n'était l'islam pour brandir l'étendard de la lutte contre Béhémot, visant à mettre fin au règne de Sodome et de Gomorrhe⁵⁷⁰.

Cette dépravation revêt plusieurs formes. Les propos d'Ahsen, jeune djihadiste d'origine algérienne, sont en cela éclairants :

J'ai été choqué par la sexualité en Occident. (...) L'[Occident] fait du *kufir*, il met sens dessus dessous l'ordre de Dieu. Rien que pour cela, il est maudit. (...) Je veux faire le djihad pour faire régner une loi divine qui est qu'on peut vivre heureux. Je veux arrêter la catastrophe, ce monde sens dessus dessous, dépravé : les femmes sortent avec des femmes, les hommes avec des hommes, s'accouplent avec les animaux, violent les enfants. (...) Les femmes deviennent des hommes et les hommes deviennent comme des femmes. (...) La dépravation occidentale atteint maintenant tout le monde : avant, ils faisaient ces choses-là chez eux, maintenant, ils l'exportent chez nous⁵⁷¹.

La désintégration de la famille, l'exacerbation de la nudité féminine, les revendications féministes, la perversité des mœurs sexuelles dont l'homosexualité demeure le symbole incontesté, l'alcoolisme, la drogue, les manipulations génétiques, le système démocratique corrompu : tous ces signes indiquent l'écroulement des valeurs d'un Occident arrogant. Nous

⁵⁶⁹ Pamela Creed, *Ethics, Norms, and Narratives of War: Creating and Encountering the Enemy Other*. Oxon et New York : Routledge, 2013, 5.

⁵⁷⁰ Farhad Khosrokhavar, 2006, *op. cit.*, 357.

⁵⁷¹ *Ibid*, 65-67.

le verrons, cette accusation de démesure, d'arrogance revient d'ailleurs fréquemment dans 24 et *Homeland*.

La référence à la religion permet aussi de justifier les moyens et les fins du djihad. Le djihadisme moderne est devenu indissociable de l'arme tactique qu'il a développée, le martyr-suicide. D'abord perpétrés par le Hezbollah chiite au Liban dans les années 1980, les attentats-suicides sont depuis devenus l'apanage des groupes terroristes salafistes comme Al-Qaïda⁵⁷² pour lutter contre les pays décadents tentant de coloniser l'Orient⁵⁷³. Cela nous permet donc d'identifier aisément le type de terrorisme à l'œuvre dans les séries de notre corpus tant cette modalité d'action y est représentée. La réussite rhétorique de l'organisation de ben Laden tient au fait qu'elle est parvenue à ériger le martyr en élément central de son Grand Récit. Militant politique, le martyr est aussi en quête d'une transcendance religieuse par la mort. En opposition à l'orthodoxie sunnite qui proscrie tout art figuratif, Al-Qaïda a construit, via sa maison de production audiovisuelle Al-Sahab, une propagande iconographique efficace ayant pour objectif premier de créer un culte, une idolâtrie des martyrs⁵⁷⁴. Ces derniers sont sanctifiés au cours de films hautement symboliques qui retracent leur voyage initiatique, leur testament, leur mort et même leur entrée au Paradis. Les visages souriants des martyrs morts sont intégrés à des photographies de paysages édéniques ou sur des arrière-plans constitués de roses, symbole du Paradis⁵⁷⁵. Cette figuration pléthorique de l'au-delà est mise au service d'une eschatologie individuelle et donne à espérer aux aspirants martyrs une double éternité : outre l'accès au Ciel, les Saints du djihad global connaîtront aussi les honneurs de l'Histoire, la reconnaissance de leur sacrifice et la postérité de leur nom⁵⁷⁶. C'est d'ailleurs là le rôle des films produits par Al-Sahab : vénérer les martyrs par l'image.

Cette propagande cible aussi l'Occident puisqu'elle montre la volonté inaltérable des djihadistes qui, portés par la recherche de la transcendance religieuse et la justice de la cause qu'ils défendent, ne craignent pas la mort. Les idéologues islamistes ont d'ailleurs axé leur propagande anti-occidentale, et principalement anti-américaine, autour de cette quête

⁵⁷² Voir El Difraoui, *op. cit.*, 313-315.

⁵⁷³ Sur ce que signifie l'attentat-suicide et le martyr dans le contexte de l'occupation coloniale, voir Michael Hardt et Antonio Negri, *Multitude : War and Democracy in the Age of Empire*, New York : Penguin, 2004, 346-347.

⁵⁷⁴ Abdelasiem El Difraoui, *op. cit.*, 358-359.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, 343-346.

⁵⁷⁶ Dans les semaines qui suivirent les attentats de Nice en juillet 2016, certains médias français comme le quotidien *Le Monde* décidèrent de ne plus publier de photographies des terroristes impliqués afin d'éviter toute glorification posthume et d'alimenter ainsi la propagande de Daesh.

mortifère, la posant comme la principale force du mouvement djihadiste : « [Les Américains], eux, ils ont peur de mourir. Ils veulent vivre à tout prix. (...) Pour eux, mourir, ça cause l'effroi, nous c'est simplement une étape vers le paradis. (...) On aura, nous, le paradis, pas eux, ceux qui vivent en opprimant les musulmans⁵⁷⁷ », confie Ahsen. On retrouve l'idéologie du martyr à de très nombreuses reprises dans *24* et *Homeland* lors des scènes d'interrogatoire (de torture, dans *24*) au cours desquelles les djihadistes expriment leur indifférence face à la mort : « *I'm not afraid to die* », affirment Mamud Rasheed Faheen (Anthony Azizi) et Marie Warner (Laura Harris) dans la saison 2 de *24*⁵⁷⁸.

Ainsi, le djihadisme contemporain peut se résumer en trois points. C'est d'abord un mouvement d'obédience salafiste menant une action mondiale, aussi bien en Orient qu'en Occident, contre tous ceux qu'il considère comme les ennemis de l'islam. Les djihadistes se réclament d'un islam pur, fondamentaliste, qu'ils entendent étendre aux sociétés corrompues. Le djihadisme moderne se distingue aussi par l'importance conférée aux images, rompant ainsi avec l'orthodoxie sunnite. Que ce soit les vidéos d'exécution, les déclarations solennelles des représentants, ou les récits filmés des martyrs, Al-Qaïda et Daesh ont adopté la propagande par l'image pour susciter les vocations et apeurer leurs ennemis occidentaux. Notons que *24* et *Homeland* illustrent bien l'adaptation des groupes djihadistes aux moyens de communication et audiovisuels modernes en reproduisant avec fidélité les vidéos de jugements et d'exécutions (avec, pour *24*, série de *network*, les contraintes imposées par la censure) produites par Al-Qaïda durant les années 2000. Capturé à la fin de l'épisode 4.1 de *24* par des terroristes islamistes, James Heller, alors secrétaire à la Défense, est par la suite utilisé pour déstabiliser et humilier le gouvernement américain, et en révéler les ravages impérialistes au Moyen-Orient⁵⁷⁹.

Dans l'épisode suivant, les terroristes mettent en scène son jugement dans une séquence reproduisant les codes visuels et « narratifs » des vidéos réelles (figure 14). Heller est bâillonné et agenouillé devant ses ravisseurs cagoulés et lourdement armés. Ces derniers cachent partiellement une banderole noire sur laquelle on peut lire « Mort aux Américains » inscrit en arabe. Cette séquence semble ainsi rejouer avec un sens du détail saisissant la vidéo d'exécution du Japonais Shosei Koda qui fut capturé et égorgé par Al-Qaïda le 29 octobre 2004.

⁵⁷⁷ Farhad Khosrokhavar, 2006, *op. cit.*, 64.

⁵⁷⁸ Respectivement dans les épisodes 2.8 et 2.14.

⁵⁷⁹ « *We speak for the men, women and children who have had no voice until now, who have been victimized by the genocidal policies of the US that Heller has advanced. But the time has come for the victims to demand justice* », déclarent les terroristes lors de leur première vidéo (4.2).

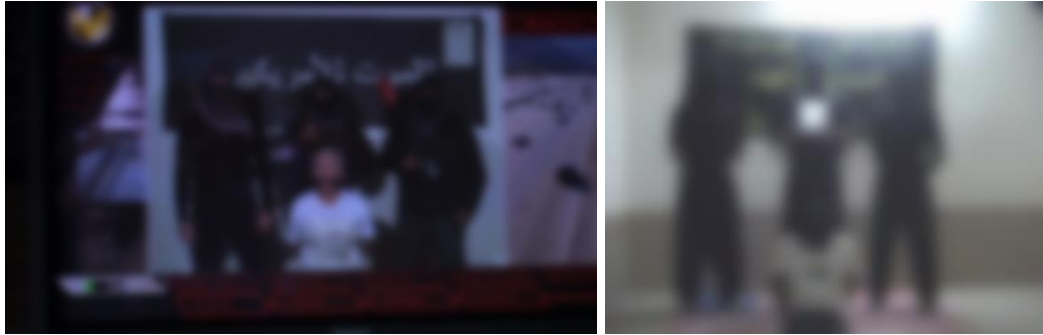


Figure 14 : 24 reflète l'adaptation des groupes terroristes aux méthodes de propagande audiovisuelle modernes en reproduisant des vidéos d'exécution réelles (à gauche : 24, 4.2 / à droite : exécution de l'otage japonais Shosei Koda).

Au fil des années 24 multiplier ce genre de séquences, culminant lors de la huitième saison avec l'exécution du président Hassan des mains des terroristes kamistanais opposé au traité de paix avec les États-Unis (8.16). Cette mise à mort est rendue d'autant plus épouvantable par la narration de l'épisode. Jack arrive à la planque des terroristes pour sauver le président Hassan mais découvre ce dernier égorgé : la vidéo qu'il pensait filmée en direct a en fait été enregistrée. Tout était déjà joué (soulignons la dimension théâtrale du terme qui s'avère ici cruciale), CTU n'aurait pu sauver le leader du Kamistan. Ce bouleversement qui déjoue nos attentes nous emplit de stupeur et d'effroi et nous laisse dans le même état de sidération que les personnages. L'intrigue se déplace alors au siège de l'ONU où l'on retrouve Taylor qui, ignorant tout des découvertes de Jack, assiste à l'exécution de son homologue kamistanais diffusée sur grand écran. L'ironie dramatique crée une attente émotionnelle : comment Taylor va-t-elle réagir ? La scène d'égorgement est censurée : la caméra détourne le regard pour filmer la réaction viscérale de dévastation exprimée par Taylor. Ce suspense émotionnel en cascade est à nouveau exploité en fin d'épisode alors que la présidente part informer la famille d'Omar Hassan qui est à son tour dévastée. Au final, 24 semble exécuter Omar Hassan à trois reprises (au moment de la découverte du corps par Jack, au moment du visionnage par Taylor, et au moment de l'annonce auprès de la famille du président) comme pour renforcer l'horreur de sa mort auprès du public. La répétition de la révélation tragique n'accorde aucun répit aux spectateurs qui sont assommés par le déluge d'émotions que la série leur inflige.

Enfin, le terrorisme représente le *modus operandi* des djihadistes islamistes, l'arme tactique absolue visant à lutter contre ceux qui oppriment les musulmans. Depuis 1998 et les

premiers attentats-suicides perpétrés par Al-Qaïda contre les ambassades américaines au Kenya et en Tanzanie, l'organisation de ben Laden a érigé la figure du martyr comme emblème de son Grand Récit eschatologique, illustrant la détermination des islamistes à mener leur mission dont ils prétendent qu'elle leur est inspirée par Dieu.

2. Politiques de représentation : vers une poétique de déréalisation ?

Cette radiographie des djihadistes nous permet d'emblée de confronter les représentations fictionnelles au réel. Les terroristes islamistes présents dans *24* et *Homeland*, mais on peut aussi penser à *Sleeper Cell* parmi d'autres, répondent aux caractéristiques du djihadisme actuel, aussi bien d'un point de vue idéologique que méthodologique. Ils mènent effectivement une guerre à l'Occident, même si le spectre est généralement circonscrit aux États-Unis, reposant sur les attentats terroristes et sur une excellente utilisation des outils audiovisuels, ce qui nous démontre les connaissances des djihadistes concernant la culture visuelle et communicationnelle de l'Occident.

Ce chapitre étant dédié à la représentation de la guerre contre la terreur sur le sol américain, nous avons élaboré notre corpus de personnages selon deux paramètres. D'abord, nous avons seulement sélectionné les saisons traitant du terrorisme islamiste. Si ce paramètre n'a pas été déterminant pour *Homeland*, puisque la série est exclusivement centrée autour de cette menace, il l'a été en ce qui concerne *24*. Sur les neuf saisons qui la composent, cinq d'entre elles abordent la question du terrorisme islamiste, à savoir les saisons 2, 4, 6, 8 et 9. Les autres saisons incluent des menaces terroristes bien différentes : dans la saison 1, les frères Drazen venus de Serbie entendent venger l'assassinat de leur père, victime d'un raid américain ; dans la saison 3, c'est Stephen Saunders (Paul Blackthorne), un ancien partenaire de Jack laissé pour mort, qui décide de prendre sa revanche vis-à-vis des États-Unis en relâchant un virus mortel ; dans la saison 5, des séparatistes russes commettent des actes de terrorisme afin de dissuader le président Suranov (Nick Jameson) de signer un traité anti-terroriste avec son homologue américain, le président Logan ; enfin, dans la saison 7, la menace vient de rebelles militaires d'un pays d'Afrique fictif, le Sangala, qui mènent une série d'attentats sur le sol américain afin de contraindre la présidente Taylor à ne pas s'opposer à leur coup d'État.

Ensuite, nous avons restreint notre corpus aux djihadistes opérant sur le sol américain. Concernant *24*, ont été retenues les saisons 2, 4, 6 et 8. La dernière mini-saison mettant en scène la terroriste islamiste Margot Al-Harazi (Michelle Fairley) se déroule effectivement en Angleterre, bien que le déplacement géographique n'entraîne aucun réel changement narratif : même à Londres, les enjeux restent américano-centrés. Al-Harazi cherche à venger la mort de son mari, un commandant d'Al-Qaïda au Yémen, tué par une frappe de drone américaine. Quant à *Homeland*, si les deux premières saisons se situent presque exclusivement aux États-Unis et déroulent la machination d'un autre commandant d'Al-Qaïda, Abu Nazir, pour des motifs tout à fait similaires à ceux d'Al-Harazi, les saisons 3, 4 et 5 sont, elles, sises au Venezuela, en Iran, Pakistan et en Allemagne⁵⁸⁰. Bien qu'elle semble d'abord traiter de terrorisme islamiste, la saison 6 qui marque le retour de l'intrigue sur le sol américain s'oriente rapidement vers une tout autre menace émanant de hauts gradés de l'armée américaine et de la CIA.

Au total, notre échantillon comporte dix-neuf protagonistes, quinze hommes, quatre femmes rassemblés dans le tableau synoptique à la page suivante. Quelques remarques générales d'abord sur les acteurs et actrices qui interprètent ces personnages. Premièrement, la grande majorité sont d'origine étrangère : iraniens, italiens, indiens et égyptiens. Les acteurs et actrices iraniens sont les plus représentés dans notre échantillon, ce qui revêt une certaine contradiction ethnique et religieuse avec les personnages qu'ils et qu'elles incarnent, des leaders de groupuscules djihadistes représentant la sunnite Al-Qaïda. C'est notamment le cas d'Abu Nazir dans *Homeland*, lequel est un commandant fictif d'Al-Qaïda d'origine palestinienne, qui est joué par l'Iranien Navid Negahban. La contradiction – certes insoupçonnée de la part du grand public – tient au fait que l'Iran est majoritairement chiïte, le chiïsme étant une autre branche de l'islam en guerre avec le sunnisme, et que son peuple n'est pas arabe mais persan. Ce choix peut sembler ironique pour une série qui met justement en scène un débat autour des amalgames entre Arabes et Persans (voir épisode 2.1).

Ensuite, ces rôles sont interprétés par un vivier d'acteurs limité. Cela n'apparaît pas dans notre tableau synoptique car il s'agit souvent de rôles mineurs, des membres secondaires des cellules terroristes présents le temps d'un épisode ou deux.

⁵⁸⁰ Une précision à propos de la saison 3 : celle-ci se déroule en partie aux États-Unis bien que son intrigue soit tournée vers l'Iran où l'action de délocalise au cours des deux derniers épisodes.

	24	Homeland
Saison 1		Abu Nazir* (Navid Negahban) Raqim Faisel (Omid Abtahi) Aileen Morgan (Marin Ireland) Tom Walker (Chris Chalk) Nicholas Brody (Damian Lewis)
Saison 2	Syed Ali (Francesco Quinn) Marie Warner (Laura Harris) Mamud Faheen (Anthony Azizi)	Abu Nazir Roya Hammad (Zuleikha Robinson) Nicholas Brody
Saison 3		
Saison 4	Habib Marwan (Arnold Vosloo) Navi Araz (Nestor Serrano) Dina Araz (Shohreh Aghdashloo) Behrooz Araz (Jonathan Ahdout)	
Saison 5		
Saison 6	Abu Fayed (Adoni Maropis) Ahmed Amar (Kal Penn) Hamri Al-Assad (Alexander Siddig)	
Saison 7		Diffusion en 2018
Saison 8	Farhad Hassan (Akbar Kurtha) Samir Mehran (Mido Hamada) Marcos Al-Zacar (Rami Malek)	Diffusion en 2019
Saison 9		

* Sont indiqués en gras les commandants des diverses cellules terroristes.

Tableau 4: Présentation des principaux terroristes islamistes sur le sol américain dans 24 et Homeland

S'il est déjà fréquent de retrouver des acteurs d'une série à une autre, du fait de leur format qui impose une nécessité de renouvellement de la distribution à chaque épisode, les interprètes arabes/persans vont être surreprésentés dans les séries-terrorisme, et en particulier dans *24* et *Homeland*. Cela crée à terme une forme de prescience extradiégétique chez les téléspectateurs : en rencontrant un acteur qu'ils ont vu dans une autre série, les téléspectateurs auront tendance à lui transférer les caractéristiques de son rôle précédent, d'autant plus si l'acteur en question joue le rôle d'un musulman. Cela peut d'emblée orienter l'appréhension d'un personnage, surtout si son interprète a joué un terroriste dans une autre série. Concrètement, lors de l'apparition de Raqim Faisel dans la saison 1 de *Homeland*, un public

observateur aura reconnu son interprète, Omid Abtahi, islamiste gay dans la saison 2 de *Sleeper Cell*. Il se souviendra peut-être aussi de ses deux rôles dans 24 : d'abord, celui de Safa, l'un des frères musulmans qui viennent en aide à Jack dans la saison 4 (4.13) puis celui de Jibraan, musulman contraint de mener une attaque terroriste pour sauver son frère d'une mort certaine dans la saison 7 (7.20-7.22). La mémoire intertextuelle des téléspectateurs peut donc influencer directement sa vision des personnages musulmans.

Le cas d'Omid Abtahi met en exergue la pratique habituelle développée par 24 qui consiste à faire jouer plusieurs rôles à un seul acteur, symptôme probable de la raréfaction du vivier d'acteurs arabes/persans au fil des saisons. Le fait que la série ne traite du terrorisme islamiste qu'une saison sur deux est d'ailleurs imputable à cette contrainte, comme le souligne Joel Surnow au sujet de la saison 3⁵⁸¹ : « *A lot of stuff comes out of necessity on this show. We were short on Middle Eastern actors so we thought, 'Okay, there are a lot of Hispanic actors here in Los Angeles, so let's set up a South America drug story'*⁵⁸². » C'est ainsi qu'avant de jouer le rôle de Tomas Sherek dans la saison 4, Faran Tahir interpréta le rôle du gardien de la mosquée où va prier Syed Ali dans la saison 2. Adoni Maropis qui incarne Abu Fayed dans la saison 6, tint le rôle du père des deux frères musulmans dans des scènes coupées de la saison 4. Navid Negahban a lui aussi interprété deux rôles : d'abord, celui d'un homme de main de Habib Marwan puis celui d'un ministre d'Omar Hassan dans la saison 8. On observe en outre que ces rôles tendent à se compenser : un même acteur joue le plus souvent un rôle d'adjuvant et un rôle d'opposant.

En ce qui concerne l'identification des djihadistes, la série 24 a pour politique de ne jamais mentionner clairement l'origine des djihadistes afin de ne fâcher aucun pays et de ne stigmatiser aucune communauté. Lors d'une conférence sur 24 organisée en mai 2006 à Los Angeles par le *think tank* progressiste Center For American Progress, Joel Surnow concéda ainsi :

⁵⁸¹ Paradoxalement, c'est au cours de la saison 3, qui ne porte pas sur l'islamisme radical, qu'est mentionnée Al-Qaïda pour la seule fois dans la série originelle, c'est-à-dire les huit premières saisons. L'intrigue du terrorisme islamiste demeurerait ainsi en marge tout en permettant de lier la guerre contre la terreur à celle menée contre les drogues (*War on Drugs*). Ce rapport entre terrorisme et drogues renvoyait aux déclarations du président Bush de décembre 2001 : « *Drug abuse threatens everything, everything that is best about our country. (...) And abroad, it's important for Americans to know that trafficking of drugs finances the world of terror, sustaining terrorists* ». Le président américain annonçait donc qu'en éradiquant le marché de la drogue dont Al-Qaïda profitait, les États-Unis mettraient un terme au terrorisme, justifiant ainsi le projet de renforcement des lois antidrogues. Voir « Bush : War on Drugs Aids War on Terror », *CBS News*, 14 décembre 2001. Disponible à : <http://www.cbsnews.com/news/bush-war-on-drugs-aids-war-on-terror/> (consulté le 23 juillet 2016)

⁵⁸² Tara Dilullo, 2007, *op. cit.*, 10.

That's a choice we've made from the beginning of the show to keep it as non-specific as possible. (...) There is sensibility and we would rather not deal with that kind of issue because that is not really relevant for our story⁵⁸³.

Cette politique a néanmoins pour effet pervers de valider la vision du Moyen-Orient développée par l'administration Bush : en refusant d'attribuer clairement une nationalité aux djihadistes, la série participe à l'émergence d'un « axe du mal » indistinct. Les pays du Moyen-Orient sont rassemblés au sein d'une géographie sans frontière, ce qui a pour conséquence de pérenniser une méconnaissance de leurs différences culturelles fondamentales, notamment religieuses, et de les présenter comme étant unis dans une lutte commune contre les Américains, d'autant qu'à plusieurs reprises la série laisse planer le doute sur l'implication des États dans les mouvements djihadistes (voir 2.5). Selon Takacs : « *What this clever use of information deficits accomplishes is to co-opt the viewer into the production of connections between Middle Easterners, Arabs, Islam, and terrorism so that the producers may be let off the hook*⁵⁸⁴. » Ainsi, 24 dépeint le Moyen-Orient comme un bloc homogène qu'elle associe au terrorisme islamiste : au lieu de cibler un pays en particulier, la série stigmatise l'ensemble d'une région, voire l'ensemble d'une ethnie (les Arabes, les Persans) d'une religion (l'islam), et favorise ainsi les amalgames.

Néanmoins, ce choix du « politiquement correct » demeure un parti pris trompeur car 24 sème quelques indices tout au long des épisodes permettant aux spectateurs les plus attentifs d'inférer la nationalité des djihadistes étrangers. Dans la saison 2, la nationalité du terroriste Syed Ali, commandant du groupuscule islamiste *Second Wave*, n'est jamais explicitée. Cependant, lorsque David Palmer et ses conseillers à la défense rencontrent l'ambassadeur de l'un des pays du Moyen-Orient qu'ils pensent être impliqué dans l'attentat nucléaire menaçant Los Angeles, un plan furtif sur une image satellite indique que *Second Wave* a des camps d'entraînement à Kandahar, en Afghanistan (2.5). Syed Ali serait donc afghan.

Dans la saison 4, les scénaristes trahissent encore davantage leurs supposés choix éthiques en termes de représentation puisque la nationalité turque des terroristes ne fait aucun doute. Dès le premier épisode, Thomas Sherek (Faran Tahir), l'un des membres du groupe terroriste mené par Habib Marwan, est capturé par CTU et, à cette occasion, nous apprenons que celui-ci est d'origine turque. Cela nous est d'emblée montré lors d'un plan bref sur le

⁵⁸³ Conférence disponible sur le DVD accompagnant l'ouvrage de Tara Bennett, *24. The Official Companion. Season 6*, New York : Titan Books, 2008.

⁵⁸⁴ Stacy Takacs, *op. cit.*, 91.

profil de Sherek (figure 15) qui mentionne qu'il est affilié au groupe terroriste Turkish Crimson Jihad (TCJ)⁵⁸⁵.



Figure 15 : Des indices sur la nationalité des terroristes sont savamment semés (à gauche : 24, 2.5 / à droite : 24, 4.1).

En contraste avec la saison 2 où les nationalités étaient sciemment tues, le premier épisode de la saison 4 manifeste une volonté d'identification qui passe par l'omniprésence de la Turquie dans les dialogues. En l'espace d'une dizaine de minutes, le pays se trouve mentionné à de nombreuses reprises par les agents de CTU, si bien que le public ne peut plus ignorer l'origine de la menace terroriste. À 5 min 01, Chloe informe Erin Driscoll de la présence de Sherek à Los Angeles et le décrit comme un nationaliste turc. À 17 minutes 14, on apprend que le code d'une cyber-attaque imminente est écrit en partie en turc : « *It looked Middle Eastern. Like Arabic or Turkish, maybe* », confie le hacker Andrew Paige (Lukas Haas) à Chloe. À 17 minutes 23, l'analyste de la CTU Sarah Gavins (Lana Parilla) révèle à Driscoll avoir trouvé un contact de Sherek à Los Angeles également d'origine turque. À 17 min 45, Chloe fait part à Driscoll de ses découvertes : « *A computer network virus has been launched this morning from a server in Turkey. That's where Sherek is from.* » Dans une posture aux antipodes de ses principes de représentation, 24 identifie très clairement la Turquie comme berceau de la menace terroriste.

Comment expliquer cet écart avec la saison 2 ? Les scénaristes ont peut-être pensé qu'en ciblant un pays du Moyen-Orient en marge des conflits afghan et irakien, ils pourraient se permettre d'évoquer plus directement la guerre contre le terrorisme sans pour autant

⁵⁸⁵ On remarquera que Sherek est aussi présenté comme un haut commandant de *Second Wave*, mouvance derrière la tentative d'attentat nucléaire en saison 2. Cet entremêlement des organisations terroristes fait écho à l'indifférenciation géographique et culturelle des pays du Moyen-Orient, et démontre à nouveau la cohésion, l'homogénéité, des menaces contre les États-Unis.

reproduire la réalité. Cependant, cette manœuvre provoqua une vaste polémique lors de la diffusion de la saison. L'ambassadeur de Turquie aux États-Unis transmit son mécontentement à la Fox : « *We did hear (...) from the Ambassador of Turkey because we had indicated in some line of dialogue that one of the suspects was from Turkey*⁵⁸⁶ », confirme Surnow, minimisant l'accent porté sur la nationalité des terroristes dans la saison 4. Pour Jon Cassar, producteur de la série, la polémique n'avait pas lieu d'être car les scénaristes veillent toujours à ne pas attribuer de nationalité précise aux terroristes⁵⁸⁷. Dès lors, affirmer que la famille Araz est originaire de Turquie tient de l'ordre de la spéculation car cela n'est jamais révélé dans la série quand bien même elle tisse tout un réseau de signes indiquant le contraire.

Afin de prévenir toute nouvelle polémique, les scénaristes de *24* revinrent par la suite à une politique de non-identification bien plus stricte. Dans la saison 6, il devient impossible de dire d'où vient le terroriste Abu Fayed (Adoni Maropis), qui n'est d'ailleurs affilié à aucune mouvance djihadiste. Dans la saison 8, la série recourt à un subterfuge encore plus radical puisqu'elle va jusqu'à créer un pays du Moyen-Orient, le Kamistan, pour figurer l'Iran⁵⁸⁸. Cette stratégie a déjà été utilisée par les auteurs de *The West Wing* pour s'épargner toute polémique, notamment dans l'épisode 3.8⁵⁸⁹ qui introduit le Qumar, pays fictif à la géographie pourtant réelle (il est situé dans la région sud de l'Iran) qui va servir de creuset aux menaces émanant du Moyen-Orient après le 11 Septembre⁵⁹⁰. Rassemblant différents stéréotypes orientalistes tout en mêlant les références à des pays comme l'Iran ou l'Arabie Saoudite, le Qumar est ainsi construit comme « l'archétype du pays hostile aux États-Unis⁵⁹¹ ».

Cette politique de dénationalisation n'est pas poursuivie dans *Homeland* où chaque terroriste a une origine clairement identifiée : Abu Nazir et Roya Hammad sont palestiniens, Raqim Faisal est saoudien. Les temps ont changé, nous sommes en 2011 alors que la guerre contre la terreur, notamment sur le front extérieur, semble arriver à son terme. Ainsi, *Homeland* ne fait pas montre des hésitations représentationnelles de son aînée. On peut aussi comprendre cette décision d'explicitier la nationalité des terroristes à l'aune du parti pris

⁵⁸⁶ Conférence disponible sur le DVD accompagnant l'ouvrage de Tara Bennett, *24. The Official Companion. Season 6*, New York : Titan Books, 2008.

⁵⁸⁷ Tara Dillulo, 2007, *op. cit.*, 115.

⁵⁸⁸ Voir nos développements sur le traitement de l'Iran dans *24* et *Homeland* (cf. chapitre 8, section 2)

⁵⁸⁹ Diffusé le 28 novembre 2001.

⁵⁹⁰ La série adopte la même stratégie pour représenter le Rwanda dans la saison 4. Voir nos développements à ce sujet dans le chapitre 7, section 3.

⁵⁹¹ Olivia Brender, « Fiction et événement : le 11 septembre dans les séries télévisées, 2001-2003 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvini*, n°26, 2007, 96. Disponible à : <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvini1-2007-2-page-81.htm> (consulté le 19 juin 2017)

réaliste des producteurs : dès le générique, la série se place de manière manifeste dans l'histoire réelle des États-Unis. Elle intègre les attentats du 11 Septembre et les guerres d'Afghanistan et d'Irak comme pour lever un tabou et s'annoncer comme commentatrice de la société américaine actuelle. Cette démarche contraste avec le projet de *24* dont l'équipe créative ne cessa de rappeler qu'ils ne souhaitaient pas qu'elle fût un miroir critique du réel : « *We don't want the show to seem like we're commenting on anything that's going on*⁵⁹² », déclara Evan Katz en 2006⁵⁹³. Il faut néanmoins remarquer que le régime représentationnel de *24* connaît quelques changements dans la neuvième saison diffusée en 2014, donc simultanément à *Homeland*. La nationalité du terroriste Mahmoud Al-Harazi, si elle n'est pas explicitement identifiée, peut être inférée. D'abord, l'onomastique de son patronyme se rapporte à un massif montagneux du Yémen nommé Djebel Harraz. En effet, la *nisba*⁵⁹⁴ Al-Harazi signifie ainsi « qui vient d'Harraz » et a donc une forte connotation yéménite⁵⁹⁵. Ensuite, la série nous révèle que Mahmoud Al-Harazi opérait au Yémen. C'est d'ailleurs là qu'il fut assassiné par une attaque de drone américaine autorisée par le secrétaire à la défense James Heller (9.3). Inspirée par *Homeland*, *24* reconstruit un monde et une réalité qu'elle a cherché à occulter durant ses saisons originelles.

En plus de la question de la nationalité des djihadistes, *24* et *Homeland* s'opposent aussi sur le traitement de leur humanité. Si les deux séries présentent les terroristes sous un jour monstrueux, au sens où ils sont prêts à torturer leurs victimes et à commettre des meurtres de masse, elles n'accordent pas la même importance à leur psychologie. Quand *24* survole le plus souvent la généalogie des actes terroristes commis, *Homeland* s'avère bien plus sensible à la compréhension des causes et des personnalités djihadistes. Cette différence s'explique à nouveau par les dates de diffusion des deux programmes : humaniser les terroristes dans l'après-11 Septembre aurait pu s'apparenter à une forme de complaisance, voire de soutien à la cause djihadiste. À l'époque, toute tentative de compréhension de l'esprit du terrorisme par le biais d'une rationalisation humaine et psychologique dépassant le cadre de la représentation binaire théorisée par l'administration Bush était perçue comme une marque de sédition. Dans ses discours suivant le 11 Septembre, le président républicain

⁵⁹² Voir le DVD accompagnant l'ouvrage de Tara Bennett, *op. cit.*

⁵⁹³ Notons que des divergences de points de vue existaient au sein des démiurges de la série car, pour Jon Cassar : « Nous essayons toujours d'apporter notre point de vue sur l'état du monde ». Voir l'interview accordée au magazine français *Générique(s)*, numéro 19, novembre/décembre 2008.

⁵⁹⁴ La *nisba* est une partie d'un patronyme renvoyant à une appartenance clanique ou géographique.

⁵⁹⁵ Voir les statistiques sur la présence du nom Al-Harazi dans le monde : <http://forebears.io/surnames/al-harazi> (consulté le 16 août 2016)

réduisit le terrorisme islamiste et ses agents au terme « *evil* » et ses dérivés (« *evildoers* »), leur refusant ainsi toute humanité et toute rationalité. Le 11 octobre 2001, il déclara ainsi :

The hijackers were instruments of evil who died in vain. Behind them is a cult of evil which seeks to harm the innocent and thrives on human suffering. Theirs is the worst kind of cruelty, the cruelty that is fed, not weakened, by tears. Theirs is the worst kind of violence, pure malice, while daring to claim the authority of God. We cannot fully understand the designs and power of evil. It is enough to know that evil, like goodness, exists. And in the terrorists, evil has found a willing servant.

Bush dépeint les terroristes avec manichéisme. Le terme « *evil* » revient ainsi cinq fois en quelques phrases et sert à construire une différence fondamentale entre « nous » et « eux », entre les Américains innocents, endeuillés mais résilients et les terroristes déshumanisés, possédés par l'esprit du mal. Cette description simplificatrice ne saurait échapper à une interprétation biblique qui n'a rien d'anecdotique pour un président qui se revendique comme un *Born Again Christian* et qui cite des psaumes pour conclure ses discours. Déshumanisés, les terroristes ne sont plus que des « instruments du mal, morts en vain » dont « il est impossible de comprendre totalement les desseins ». Selon Bush, ces « fous d'Allah » se soustraient ainsi à toute rationalité : il est donc inepte de chercher à expliquer leurs actes pour les comprendre. Expliquer devint alors synonyme d'excuser et ceux qui entreprirent un travail étiologique ou, à défaut, qui firent preuve de davantage de nuance en évoquant les actions terroristes furent nécessairement qualifiés d'antipatriotes⁵⁹⁶. Une telle rhétorique semblait annoncer une décennie plus tôt les déclarations faites par le premier ministre français Manuel Valls à la suite des attentats de janvier 2015 à Paris : « *Il ne peut y avoir aucune explication qui vaille. Car expliquer, c'est déjà vouloir un peu excuser.* » Comme Bush, Valls refuse toute recherche des causes de l'action terroriste quand bien même connaître les causes d'une menace est souvent la condition *sine qua non* pour s'en protéger.

⁵⁹⁶ Ainsi, suite à la publication de *9-11* en novembre 2001, Noam Chomsky fut qualifié d'« anti-américain » par une partie des médias. Interrogé à ce sujet par *The Herald* en décembre 2002, il vit dans cette appellation définitive l'expression du tournant totalitaire opéré par les États-Unis au lendemain des attaques de septembre 2001 : « *The concept "anti-American" is an interesting one. The counterpart is used only in totalitarian states or military dictatorships (...). Thus, in the old Soviet Union, dissidents were condemned as "anti-Soviet." That's a natural usage among people with deeply rooted totalitarian instincts, which identify state policy with the society, the people, the culture. (...) The idea of leaving America because one opposes state policy is another reflection of deep totalitarian commitments.* » Voir Jacklyn Martin, « Is Noam Chomsky 'anti-American' ? », *The Herald*, 9 décembre 2002. Disponible à : <https://chomsky.info/20021209/> (consulté le 19 juin 2017)

Ainsi, *24* dresse un portrait souvent univoque et sans réelle profondeur des djihadistes visant à souligner leur altérité radicale et à les astreindre aux rôles d'antagonistes barbares dépourvus de toute humanité et de toute vertu. Jeangène-Vilmer met au jour l'éthique terroriste qui se résume, dans *24*, à deux principes : « les terroristes veulent détruire⁵⁹⁷ » et « les terroristes sont des tueurs en masse, ils sacrifient des millions de personnes à leur cause⁵⁹⁸. » À juste titre, Jeangène-Vilmer affirme que l'un des signes de la barbarie terroriste est le rapport que le djihadiste entretient avec sa famille. Les exemples que la série donne à voir témoignent ainsi de l'inhumanité des terroristes qui sont prêts à sacrifier leurs proches. Dans la saison 2, Jack met en scène l'exécution de la famille de Syed Ali pour faire craquer ce dernier (2.12). Face au refus du terroriste, Jack ordonne à l'un de ses agents d'abattre son plus jeune fils. Ali finit par céder avant de voir son second fils mourir sous ses yeux. Nous découvrons plus tard que l'exécution n'était qu'un simulacre, sous-entendant que la vie des enfants d'Ali a plus d'importance aux yeux de Jack qu'aux yeux d'Ali lui-même. Plus tard, dans la saison 4, Navi Araz ordonne l'assassinat de son fils Behrooz, convaincu que ce dernier représente un danger dans le déroulement du plan d'Habib Marwan. Lorsque Dina retrouve Behrooz pour s'enfuir avec lui, Navi cherche à l'abattre et la blesse au bras. Cet exemple souligne à nouveau la propension des terroristes à instrumentaliser et sacrifier leur propre famille.

La saison 4 présente néanmoins une exception notable avec une scène montrant la déchirante séparation entre Habib Marwan et sa famille (4.12). Alors qu'il est seul dans son appartement, Marwan reçoit la visite de sa femme et de leur jeune fils auxquels il annonce qu'ils doivent s'exiler au Mexique car le FBI a découvert son identité. Malgré les réticences et les larmes de son épouse, Marwan reste inflexible mais se montre tendre et aimant. En serrant son fils dans ses bras, il lui confie : « *Remember your father loves you.* » Cette scène a pour effet de nous présenter le terroriste sous un jour bien plus humain et faillible et rompt avec les représentations précédentes. Pourtant, elle ne fut pas incluse dans le montage final de l'épisode, les producteurs ayant, en effet, craint qu'elle ne pousse le public à une compassion mal venue envers le personnage de Marwan, d'autant plus que la scène se déroule en anglais (et non en turc ou en arabe, ce qui aurait été plus logique dans le cadre familial), ce qui crée une proximité supplémentaire avec le public américain⁵⁹⁹. Ils choisirent ainsi de le dépeindre

⁵⁹⁷ Jean-Baptiste Jeangène-Vilmer, *op. cit.*, 105.

⁵⁹⁸ *Ibid*, 106.

⁵⁹⁹ Se reporter aux commentaires de Jon Cassar de la scène coupée, disponibles sur les DVD de la quatrième saison.

de manière plus caricaturale pour conserver cette altérité radicale existant entre « eux » et « nous ».

Par ailleurs, *24* s'attarde rarement sur les raisons politiques qui motivent l'action djihadiste, ce qui contribue également à déshumaniser les terroristes en les figurant uniquement comme des fanatiques. Faisant écho à la rhétorique du président Bush, les terroristes incarnent la logique du mal pour le mal, mal qu'il est impossible de comprendre. C'est la conclusion énoncée par Kate Warner (Sarah Wynter) à propos de sa sœur, la jeune terroriste Marie, dans le prologue de la saison 2 : « *There's no reason Dad. (...) At least no[ne] that we could ever understand* ». À nouveau, ce constat péremptoire trahit une volonté de déshumaniser les terroristes, volonté d'autant plus flagrante que Marie agit en fait pour des raisons tout à fait personnelles et compréhensibles. Plus jeune, alors qu'elle vivait au Caire avec sa famille, elle assista au viol d'une de ses camarades de classe par un soldat américain. Ce traumatisme a pu donc largement influencer la haine ressentie par la jeune fille vis-à-vis de sa patrie. Cependant, la séquence relatant cet événement fondateur fut coupée du montage final de l'épisode 2.13. Peut-être doit-on voir dans cette autocensure de la part de *24* l'expression d'une crainte concernant la possible compassion des spectateurs envers les djihadistes qui conduirait à une forme d'allégeance idéologique⁶⁰⁰. Or, la compassion n'entraîne pas nécessairement l'adhésion aux valeurs et à la rhétorique islamistes. On peut ainsi comprendre la souffrance de Marie, les raisons qui la poussent à agir, sans pour autant approuver les actes terroristes qu'elle envisage, ni même la logique qui les sous-tend. L'humanisation des djihadistes n'excuse pas l'extrémité de leurs violences.

Homeland fonctionne sur un tout autre régime et s'efforce d'explorer l'humanité des djihadistes qu'elle met en scène et tend ainsi à rendre plus ténue la frontière entre les bons et les méchants. *Homeland* ne légitime pas pour autant les actes terroristes, mais elle montre qu'ils s'enchaînent dans un schéma chronologique et personnel intelligible qui prévient toute description manichéenne : on est alors bien loin de la théorie quasi nihiliste du mal pour le mal. La saison 1 est en cela exemplaire puisqu'elle retrace la généalogie de l'engagement terroriste des membres de la cellule supervisée par Abu Nazir : dans ses rangs, aucun fanatique mais des individus le plus souvent ulcérés par les excès et les atrocités commis au nom de l'impérialisme américain. À un certain niveau, les spectateurs peuvent même ressentir une forme de compassion, notamment à la mort du jeune fils de Nazir des suites d'une attaque

⁶⁰⁰ Carl Plantinga, « 'I Followed the Rules and They All Loved You More' : Moral Judgement and Attitudes Towards Fictional Characters in Film », *Midwest Studies in Philosophy*, numéro 34, volume 1, 2010, 42.

de drone américaine sur une école en Irak. Le but de la série n'est donc pas tant d'expliquer afin d'excuser le terrorisme mais davantage d'expliquer pour comprendre les origines de la menace, ici les répercussions d'un crime de masse commis par les États-Unis. Si, dans *24*, on a parfois accès aux causes du mal terroriste, notamment dans les dernières saisons⁶⁰¹, celles-ci bénéficient rarement de l'emphase graphique et psychologique que l'on retrouve dans *Homeland*. Cela s'explique, semble-t-il, par le fait que *24* est une série ancrée dans le temps présent tandis que tout travail étiologique ramène au passé. La force et la profondeur de *Homeland* dans son traitement de l'humanité des terroristes résident ainsi dans sa faculté à mettre en scène le passé via l'utilisation de flashbacks, comme c'est le cas dans la saison 1 qui explore les origines de la radicalisation de Brody. Les causes s'incarnent et prennent alors une tout autre dimension.

3. Typologie et argumentaire

En nous intéressant aux parcours individuels et collectifs des djihadistes dans *24* et *Homeland*, trois archétypes affleurent : celui du djihadiste arabe occidentalisé, celui de l'Américain rallié au djihad et celui, bien plus rare, de l'« hyper-fondamentaliste ».

3.1. Le djihadiste arabe occidentalisé

Cet archétype est le plus fréquent dans *24* et, plus largement, dans les séries-terrorisme. Il valide la rhétorique de la peur construite par l'administration Bush autour de la figure immémoriale de l'ennemi de l'intérieur présent depuis la révolution américaine et réactivé par la guerre froide⁶⁰². Le 6 avril 2002, le procureur général (*attorney general*) John Ashcroft déclara ainsi : « *In this new war our enemy's platoons infiltrate our borders, quietly blending in with visiting tourists, students and workers. They move unnoticed through our cities, neighborhoods and public spaces... Their tactics rely on evading recognition at the border*

⁶⁰¹ Dans la saison 6, on apprend que le terroriste Abu Fayed cherche à se venger de Jack Bauer, lequel a torturé à mort son frère lors d'une mission au Liban. Dans la saison 9, Margot Al-Harazi agit également par vengeance, son mari, un terroriste notoire, a été tué par une frappe de drone américaine.

⁶⁰² Parcourant l'histoire américaine depuis ses origines, Jacques Portes note la récurrence de la figure de l'ennemi intérieur qui a entretenu un climat de tension sécuritaire liberticide. Voir Jacques Portes, « Libertés publiques et danger national aux États-Unis. La continuité de l'obsession sécuritaire », in Jean Liberman (dir.), *Démythifier l'universalité des valeurs américaines*, Paris : Parangon, 2003, 157-163.

*and escaping detection within the United States*⁶⁰³. » L'ennemi intérieur est présenté comme invisible et, pourtant, omniprésent, de quoi attiser la peur des citoyens et les inciter à exiger un renforcement des dispositifs sécuritaires, notamment aux frontières dans la mesure où les djihadistes sont présentés comme des immigrés⁶⁰⁴.

L'Arabe et/ou musulman occidentalisé, tel qu'il est souvent représenté dans *24* et dans *Homeland*, correspond en tout point à la définition d'Ashcroft. Cette « occidentalisation » prend diverses formes qui font écho à la réalité du terrorisme global contemporain. Physiquement, les islamistes ne répondent plus uniquement aux stéréotypes orientalistes qui ont essaimé dans la culture populaire avant le 11 Septembre. Jusqu'aux attentats du World Trade Center, Jean-Baptiste Jeangène Vilmer soutient qu'« il fallait une abondance de signes extérieurs (hijab pour les femmes, barbe pour les hommes, prière pour les deux⁶⁰⁵ ». Cependant, les trois *blockbusters* mettant en scène des terroristes islamistes qui furent produits par Hollywood dans les années 1990 (*True Lies*, *Executive Decision* [*Ultime décision* ; Baird, 1996]) et *The Siege* [*Couvre-Feu* ; Zwick, 1998]) se focalisaient déjà sur la figure du djihadiste occidentalisé, à rebours des représentations traditionnelles⁶⁰⁶.

Les signes physiques indiquant l'appartenance religieuse des djihadistes ont à présent disparu : en adoptant les codes vestimentaires et physiques de l'Occident, les terroristes deviennent indétectables car plus rien ne les raccroche à leur culture d'origine et leur obédience religieuse. L'habit traditionnel (tunique blanche, turban, etc.) et la barbe sont désormais principalement réservés aux musulmans et aux islamistes du Moyen-Orient. Ainsi, si les dirigeants d'Al-Qaïda sont toujours apparus en tenue traditionnelle dans les vidéos de propagande – on pense notamment à ben Laden et Ayman al-Zawari –, les terroristes sur les sols américain et européen ont, eux, adopté un style vestimentaire et physique occidental afin de dissimuler leur appartenance.

⁶⁰³ John Ashcroft cité dans Nadine Naber, « Look, Mohammed the Terrorist Is Coming! Cultural Racism, Nation-based Racism, and the Intersectionality of Oppressions after 9/11 », in A. Jamal et N. Naber (dir.), *Race and Arab Americans Before and After 9/11*, New York : Syracuse University Press, 2008, 284.

⁶⁰⁴ Une telle stigmatisation insidieuse de l'immigration donna lieu à la mise en place, dans le cadre de la guerre contre le terrorisme, d'une politique anti-immigration d'envergure ciblant, en plus des Arabes, les communautés latino et noire avec pour résultat une hausse des violences policières sur celles-ci. Voir Nadine Naber, *op. cit.*, 284-285.

⁶⁰⁵ Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *op. cit.*, 111.

⁶⁰⁶ Thomas Riegler explique qu'Hollywood réintroduisit la menace du terrorisme islamiste en réponse à l'attentat à la voiture piégée contre le World Trade Center en 1993. On peut également postuler que la Fatwa lancée à l'encontre États-Unis par ben Laden en 1998 et les attentats contre les ambassades américaines en Tanzanie et au Kenya commis la même année ont également favorisé la présence dans la fiction de la menace islamiste en l'actualisant régulièrement dans la réalité. Voir Thomas Riegler, « Through the Lenses of Hollywood: depictions of Terrorism in American Movies », *Perspectives on Terrorism*, 4.2, 2010.



Figure 16 : Abu Nazir, de l'habit traditionnel au déguisement occidental (à gauche : *Homeland*, 2.2 / à droite : *Homeland*, 2.10).

Cette dichotomie fait l'objet d'une belle illustration dans *Homeland* à travers l'évolution physique d'Abu Nazir. Dans les scènes sises au Moyen-Orient, celui-ci apparaît en tunique, le visage barbu et la tête enturbannée (figure 16a), alors que dans les scènes se déroulant aux États-Unis, on le découvre arborant son « déguisement » occidental, sans barbe, ni turban (voir figure 16b).

La disparition de certains signes physiques a entraîné l'exacerbation des signes restants, en premier lieu, l'ethnie, légitimant de fait la pratique du contrôle au faciès (*racial profiling*) qui s'est largement répandue dans l'Amérique de l'après-11 Septembre : « *Race, represented by skin color, became a central means of identification. Newspapers, magazines, television, and Internet sources continually displayed the brown-skinned faces of (almost exclusively male) Arab and Muslim persons as the main focus of the War on Terror*⁶⁰⁷. » La société américaine contemporaine a ainsi érigé l'ethnie arabe comme marqueur d'appartenance ou, au moins, de complicité morale au djihad global. Aux yeux de certains Américains, le pays comporterait donc 1 700 000 terroristes potentiels⁶⁰⁸, paranoïa que ne manquent pas de montrer 24 et *Homeland* à plusieurs reprises lors de scènes dépeignant la peur ressentie vis-à-vis des individus arabes et les crimes raciaux commis à l'aveugle par des citoyens caucasiens.

Par ailleurs, les djihadistes actuels se distinguent par leur fine connaissance du monde occidental, que ce soit ses valeurs, son histoire ou son actualité. La plupart ont d'ailleurs déjà vécu en Europe ou aux États-Unis et maîtrisent plusieurs langues, dont l'anglais, leur

⁶⁰⁷ Jonathan Finn, *Capturing the Criminal Image: From Mug Shot to Surveillance Society*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009, 123.

⁶⁰⁸ Le recensement de 2010 dénombrait 1 697 570 Arabes américains, soit 0,5% de la population américaine totale.

permettant de se fondre encore davantage dans les sociétés qu'ils infiltrent⁶⁰⁹. C'est d'évidence le cas dans *24* et *Homeland* où tous les islamistes parlent anglais, même dans leur pays d'origine, ce qui semble trahir un impératif linguistique de la part des diffuseurs américains⁶¹⁰. Quant à l'expérience occidentale, les deux séries évoquent souvent le parcours européen des terroristes avant leur émigration vers les États-Unis. Habib Marwan et Roya Hammad ont ainsi fait leurs études supérieures en Angleterre et les séries nous laissent supputer que c'est là-bas, et non en Amérique, qu'ils se sont radicalisés⁶¹¹. Le sous-entendu est quelque peu simpliste : *24* et *Homeland* décrivent l'Europe comme un continent complaisant qui facilite le processus de radicalisation, voire qui abrite une véritable fabrique de terroristes. Le choix de l'Angleterre n'est pas anodin : vers la fin des années 1990, Londres est rebaptisée *Londonistan* par les services secrets français pour insister à la fois sur l'accroissement des communautés musulmanes et sur la purulence du terrorisme islamiste. Michael Radu confirme que la capitale anglaise représente alors « le centre européen de la théologie radicale islamiste⁶¹² » où se sont établis « nombre des théologiens islamistes/salafistes les plus actifs et les plus influents, tous impliqués directement dans l'endoctrinement, le recrutement et la légitimation de terroristes ailleurs en Europe⁶¹³ ». Après le 11 Septembre et surtout après les attentats de Londres de 2004, le pays est considéré comme le siège de tous les extrémistes musulmans et le terme *Londonistan* se répand dans les médias internationaux.

L'assimilation de la culture occidentale par les djihadistes a eu pour corollaire d'influencer directement la propagande d'Al-Qaïda puisque celle-ci a progressivement intégré les techniques de communication occidentales⁶¹⁴. Le 11 Septembre est en cela un cas exemplaire puisqu'il témoigne d'une connaissance des symboles forts de l'Amérique (les

⁶⁰⁹ Au contraire, les agences de renseignements américaines, la CIA en tête, ont souvent été accusées de manquer d'analystes capables de traduire les langues et dialectes du monde arabe. Voir Rowan Scarborough, « Lack of translators hurts US War on Terror », *The Washington Times*, 31 août 2009. Disponible à : <http://www.washingtontimes.com/news/2009/aug/31/lack-of-translators-still-hampers-intelligence/> (consulté le 3 août 2016)

⁶¹⁰ Fait notable, les conversations en arabe (en nombre très limité) sont rarement sous-titrées, ce qui confère d'autant plus un caractère à la fois mystérieux et menaçant à ce qui devient la langue, le code idiosyncratique et indéchiffrable des terroristes. Voir Corey K. Creekmur, « The Sound of the 'War on Terror' », in Jeff Birkenstein *et al.* (dir.), *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the 'War on Terror'*, 2010, 89.

⁶¹¹ La terroriste Marie Warner, bien qu'elle ne se situe pas parmi les djihadistes occidentalisés, a aussi étudié à Londres. C'est aussi à l'occasion de cette parenthèse anglaise que Marie aurait été endoctrinée par Syed Ali.

⁶¹² Michael Radu, « Spectres européens : le « Londonistan » en tant que producteur et exportateur d'islamisme », *Outre-Terre*, numéro 24, 2010, 431.

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ Abdelasiem El Difraoui, *op. cit.*, 34.

tours jumelles, le Pentagone, la Maison-Blanche) et de son système médiatique (les attaques ont été perpétrées en début de matinée afin de faire l'objet d'une couverture télévisuelle immédiate et continue pour le restant de la journée). L'adaptation d'Al-Qaïda aux moyens de communication occidentaux, en particulier Internet, lui a permis tout au début des années 2000 de rallier de nouveaux membres et sympathisants à travers le monde.

Les islamistes dans *24* et *Homeland* sont aussi présentés comme des individus intelligents et diplômés ayant réussi à intégrer les élites américaines, tordant ainsi le cou au stéréotype du fanatique écervelé. Dans la saison 4 de *24*, on apprend qu'Habib Marwan a émigré aux États-Unis en empruntant le nom d'Henry Barnes. Sous cette fausse identité, il a travaillé comme ingénieur chez le constructeur d'armes McLennen-Forster et a notamment contribué à l'élaboration du Dobson Override Device, un module capable de contrôler à distance toutes les centrales nucléaires du pays (4.12). *Homeland* développe, quant à elle, le trope du djihadiste universitaire. Durant la saison 1, la série introduit Raqim Faisal, immigré saoudien devenu maître de conférences en génie mécanique qui s'avère faire partie de la machination d'Abu Nazir aux côtés d'Aileen, son épouse. Dans la saison 5, qui se déroule en Allemagne, on découvre qu'Aman Aziz (Rachid Sabitri), docteur en mathématiques appliquées, vient en aide à la cellule djihadiste qui menace Berlin. Notons que l'on retrouve ce trope de l'universitaire terroriste dans *State of Affairs* avec le professeur en géopolitique Ahmad Ahmadi qui, malgré les fausses pistes, s'avère être un membre actif d'*Ar Rissalah*.

Cette modalité de représentation permet donc d'appréhender la qualification universitaire ou scientifique comme l'un de signes permettant de détecter les djihadistes actuels en faisant notamment écho aux quatre pilotes des avions détournés le 11 Septembre, dont on sait qu'ils ont tous suivi des parcours universitaires⁶¹⁵. En effet, Hani Hanjour a étudié l'anglais à l'Université d'Arizona tandis que Marwan al-Shehhi, Mohamed Atta et Ziad Jarrah sont sortis diplômés d'universités allemandes. Selon Jean-François Daguzan, la connaissance scientifique rend les djihadistes actuels d'autant plus aptes à se fondre dans les sociétés occidentales et à accéder à de hautes fonctions⁶¹⁶, comme en témoigne le cas d'Habib Marwan dans *24*. Cela valide le fantasme d'une invasion des structures de l'Occident par les islamistes.

L'idéologie qui sous-tend l'action de ces djihadistes est la plupart du temps personnelle et politique, quand bien même elle s'imbrique dans un cadre religieux implicite. De fait,

⁶¹⁵ Stephen Prince, *op. cit.*, 63.

⁶¹⁶ Jean-François Daguzan, *op. cit.*, 137.

l'archétype du fanatique islamiste criant *Allahu Akbar* se fait rare, surtout parmi les hauts gradés et les décisionnaires des groupes terroristes. Ces représentations se trouvent réservées à certains djihadistes « de terrain », autrement dit les futurs martyrs. Par exemple, dans l'épisode 6.2 de *24*, Jack se bat contre un terroriste prêt à se faire exploser dans le métro de Los Angeles. Quelques secondes avant d'activer le déclencheur de sa ceinture d'explosifs, celui-ci hurle *Allahu Akbar* avant d'être projeté hors du wagon par Jack.

Seul Syed Ali, commandant du groupe terroriste *Second Wave*, invoque des motifs exclusivement religieux pour justifier son action, se référant d'ailleurs au Coran et aux récits eschatologiques entourant la figure du martyr. Une fois appréhendé par CTU à l'issue d'une longue traque dans les méandres d'une mosquée, Syed est roué de coups par Jack qui cherche à lui faire avouer où se trouve la bombe nucléaire qui menace d'exploser à Los Angeles (2.9). Cependant, le terroriste ne se laisse pas intimider et dit : « *I woke up today knowing I would die.* » Face aux sévices promis par Jack, il affirme : « *Then I will have much more pleasure in paradise.* » Syed déroule ainsi argumentaire proprement religieux, arguant que l'excès de violence lui vaudra une place de choix au paradis⁶¹⁷. Sa foi inébranlable conduit Jack à faire intervenir l'imam de la mosquée pour tenter de le raisonner :

IMAM. The Koran clearly forbids the killing of innocents and non-combatants. You know this as well as I do.

SYED. We have different interpretations of the Koran.

IMAM. You are misguided. Someone has twisted the words of the prophet. Allah does not love aggressors. Listen to me. The murder of one innocent, let alone millions, will not get you into paradise.

SYED. We will continue this debate when I see you there, Imam Al Fuhani.

La tentative de l'imam s'avère infructueuse, les deux hommes ne partageant pas la même lecture du Coran. Syed soutient que le texte sacré encourage la violence de masse, interprétation rejetée par l'imam. Ce dernier insiste sur le fait que cette vision de l'islam vient d'une perversion du texte coranique et l'obstination malavisée de Syed trahit une religiosité de façade. Comme il le confie à Jack : « *[Syed] misuse[s] our religion to channel [his] hate* », exécutant par là même une excommunication du terroriste par l'opposition créée entre « *our*

⁶¹⁷ Dans son ouvrage *Rejoins la caravane* (1988), l'idéologue d'al-Qaïda Abdallah Azzam rappelle les sept faveurs accordées au martyr parmi lesquelles le pardon des péchés, l'accession au Paradis et la promesse de soixante-deux *houris* (jeunes vierges).

religion » et « *his hate* ». Le djihad, tel qu'il est incarné par Syed, ne serait qu'une idéologie prétexte à un désir préexistant de violence et de mort.

Comme Syed Ali, Abu Nazir dans *Homeland* agit selon une idéologie religieuse mais dans un cadre bien plus géopolitique (guerre contre l'Occident, guerre contre les musulmans chiites⁶¹⁸), donc rationnel, auquel s'ajoute un paramètre *a priori* essentiel : la mort de son jeune fils, Issa. Si la saison 1 insiste sur ce tragique événement et l'érige comme moteur de l'entreprise djihadiste de Nazir – et surtout, de Brody –, la saison 2 approfondit encore davantage l'argumentaire du terroriste. Alors qu'il a capturé Carrie, Nazir engage avec elle une discussion permettant d'entrevoir les autres ressorts idéologiques sous-tendant son action (2.11). Il mentionne d'abord les frappes de drones américaines dont il juge qu'elles constituent une pratique terroriste. Lui-même ne se considère pas comme un terroriste mais comme un soldat, un guerrier. Carrie s'insurge : pour elle, un tel discours est hypocrite dans la mesure où Nazir a notamment commandité un attentat-suicide perpétré par un jeune adolescent dans une école d'un village chiite. Les spectateurs sont alors invités à faire le parallèle avec l'attaque de drones américaine qui frappa justement une école, et à formuler l'hypothèse que le djihadiste a sacrifié les 82 enfants irakiens, parmi lesquels se trouvait son fils, afin d'accélérer la conversion de Brody. Quand Carrie l'accuse d'être un tueur d'enfants et de recruter des adolescents comme bombes vivantes, Nazir répond avec cynisme : « *We fight with what we have. (...) Generation after generation must suffer and die. We are prepared for that. Are you ?* » La fin du dialogue se recentre sur la guerre entre Al-Qaïda et les États-Unis qu'il généralise en guerre de civilisation opposant les musulmans pieux et « virils » aux Américains dépravés et « féminisés » par une culture matérialiste et hédoniste qui a été érigée en religion nationale : « *With your pension plans and organic foods, your beach houses and sports clubs ? Do you have the perseverance, the tenacity, the faith ?* »⁶¹⁹ La foi, la croyance inaltérable en Dieu sont, selon Nazir, ce qui permettra à terme à l'Orient de renverser l'Occident : « *We carry God in our hearts, our souls. To die is to join him. It may take a century, two centuries, three centuries but we will exterminate you.* » C'est dans cette dernière réplique que se lit finalement le fanatisme religieux qui habite le personnage, rapprochant ce dernier de son homologue Syed Ali.

⁶¹⁸ Les musulmans chiites font partie des principales cibles des groupes terroristes sunnites comme Al-Qaïda et Daesh.

⁶¹⁹ La critique de Nazir n'est pas sans faire écho au discours tenu par la droite conservatrice et chrétienne à l'encontre des progressistes après le 11 Septembre, ces derniers étant accusés d'avoir « féminisé » et, donc, fragilisé l'Amérique aux yeux de ses ennemis. Voir Susan Faludi, *op. cit.*, 21-27.

Le reste des djihadistes occidentalisés revendiquent eux des motivations essentiellement géopolitiques dans lesquelles peuvent s'imbriquer des motifs personnels. Dans la saison 4 de 24, la famille Araz et Habib Marwan croient en la même cause, à savoir mettre un terme à l'impérialisme américain. Dans une vidéo de propagande visant à revendiquer l'envoi d'un missile nucléaire sur Los Angeles⁶²⁰, Marwan justifie ainsi son action (4.19) :

People of America, (...) remember why this has happened to you. You have no understanding of the people you strike down or the nations you conquer. You choose to meddle in their affairs without respect. You follow your government unquestioningly toward your own slaughter. Today you pay the price for that ignorance.

Marwan et sa cellule djihadiste entendent donc à la fois punir « l'arrogance » des États-Unis, c'est-à-dire leur volonté de s'ingérer dans les pays du Moyen-Orient pour des raisons principalement économiques, et l'ignorance du peuple américain qui approuve aveuglément la politique gouvernementale. De fait, comme le clame Dina Araz : « *No one is innocent* » (4.9), élément de langage que les djihadistes scandent comme un refrain et qui sert à justifier les meurtres de masse incluant des citoyens *a priori* innocents mais qui sont désignés comme complices des actes des dirigeants qu'ils ont élus. L'objectif de Marwan est ainsi de terroriser les États-Unis afin que ceux-ci renoncent à leurs aspirations impérialistes et colonialistes : « *After this day, every elected official and citizen of America will know that America cannot intervene in our lives, in our countries, with impunity* », dit-il à Jack (4.22). Marwan exemplifie ainsi l'externalisation du *djihad défensif* théorisé par Abdallah Azzam. Il cherche effectivement à « expulser les infidèles de nos pays⁶²¹ » en menant cependant un combat offensif extraterritorial, c'est-à-dire sur les terres des infidèles.

Dans la saison 8, alors que le président du Kamistan Omar Hassan et son homologue américaine Allison Taylor s'appêtent à signer un accord de paix, une faction kamistanaise dissidente emmenée par Samir Mehran tente d'assassiner Hassan, perçu comme un décideur vendu à l'Occident, et de se procurer des ogives nucléaires afin d'armer leur pays – l'accord de paix stipule que le Kamistan renonce à son enrichissement nucléaire en vue d'un programme militaire. Quand Mehran s'aperçoit que les ogives ne pourront être rapatriées, il décide de les utiliser sur le sol américain : « *If we do nothing, [America] will invade us.*

⁶²⁰ Le missile est finalement intercepté par CTU.

⁶²¹ Azzam cité et traduit de l'arabe par Thomas Hagghammer. Voir G. Kepel et J.-P. Milelli (dir.), *Al-Qaïda dans le texte*, Paris : PUF, 147.

That's what the peace treaty (...) is all about. They're trying to turn us into another corrupt Mid-East regime with [Hassan] as dictator kept in power by American guns and money. » (8.9) Avant d'ajouter : « *America will always be our enemy. Remember, my friend, even a giant can be toppled by a single stone. We need to make them fear us.* » Mehran épouse la même conception du *djihad défensif* que Marwan, à ceci près que l'ingérence étatsunienne est précisément décrite. Ce que Mehran redoute, c'est que le traité de paix mène à une instrumentalisation des structures politiques du Kamistan, en premier lieu de la présidence devenue dictature sous la férule des Américains. Cette crainte renvoie dans la réalité aux multiples occasions où les États-Unis n'ont pas hésité à soutenir des régimes antidémocratiques lorsque cela servait leurs intérêts. On peut notamment penser au maintien de Saddam Hussein durant les années 1990 alors même que la politique officielle des présidents Bush senior et Clinton concernant l'Irak était celle du renversement du régime baasiste. Ce décalage entre les ambitions revendiquées et les actes des gouvernements américains successifs résulta d'enjeux militaires et énergétiques. D'abord, le maintien d'Hussein justifiait la présence militaire américaine dans le Golfe. Ensuite, il permettait aux États-Unis d'avoir une mainmise sur les deuxièmes réserves pétrolières du monde par le biais du programme « Pétrole contre nourriture » (*Oil-for-Food programme*), permettant à l'Irak, alors étouffé par les sanctions économiques onusiennes, de vendre son pétrole afin d'acheter des produits de première nécessité pour son peuple. Thomas Rabino souligne l'influence des États-Unis dans l'organisation du programme et les retombées économiques de celui-ci : « le maintien au pouvoir d'un Saddam Hussein fragilisé permet aux commissions onusiennes – où l'influence américaine joue à plein – de fixer le prix du brut irakien et de peser sur le cours mondial⁶²². » L'historien conclut que « le programme 'Pétrole contre nourriture' devient ainsi en quelque sorte 'Pétrole contre dictature'⁶²³ ». Ainsi, pour Mehran, le traité de paix en préparation est un traité de capitulation.

Le cas d'Abu Fayed, terroriste qui apparaît dans la saison 6 de 24, illustre une personnalisation de la cause djihadiste. Celle-ci est en quelque sorte détournée de son orientation purement religieuse et géopolitique pour servir une vengeance individuelle. Abu Fayed entend donc venger la mort de son frère qui périt à la suite d'un interrogatoire mené par Jack Bauer. L'incident remonte à 1999 : le frère de Fayed faisait partie de la cellule terroriste qui frappa l'ambassade américaine au Liban. Après des années passées dans les milieux

⁶²² Thomas Rabino, *op. cit.*, 138.

⁶²³ *Ibid.*

souterrains des mouvements extrémistes, Fayed décide de passer à l'action en lançant la vague d'attentats la plus meurtrière de l'histoire des États-Unis : onze semaines durant, des attaques dans plus de dix villes américaines ont lieu, forçant le président Wayne Palmer (D. B. Woodside) à répondre aux exigences de Fayed. Ce dernier se présente comme un dissident d'Al-Assad, dont l'administration Palmer pense alors qu'il est le cerveau des attentats, prêt à le trahir contre 25 millions de dollars. Il exige qu'on lui remette Jack Bauer, qui est donc rapatrié de Chine où il était détenu prisonnier depuis près de deux ans.

Le personnage d'Abu Fayed perpétue le motif de la vendetta personnelle, très présent dans *24* mais jamais utilisé dans le cadre du terrorisme islamique jusqu'à la saison 6⁶²⁴. Selon Many Cotto, cette personnalisation de la menace permit à la série de renouveler sa représentation de l'islamisme radical tout en interrogeant, pour la première fois et de manière frontale, les conséquences de l'usage de la torture : « *Jack tortured Fayed's brother and killed him and now this has come to haunt him. You can even make an argument that the nuclear bombs were a result of what Jack did, because that's what drove Fayed. A theme that drives this show is that violence begets violence*⁶²⁵. » Ces élans critiques vis-à-vis de la torture avaient beau demeurer contextuels, ils semblaient annoncer le débat idéologique et philosophique que *24* organisa sur le même thème lors de sa septième saison. Le personnage d'Abu Fayed inaugurerait ainsi une série de terroristes aux motivations mêlant désirs vengeurs et enjeux géopolitiques à l'image d'Abu Nazir et de Margot Al-Harazi.

3.2. L'Américain rallié au djihad

En parallèle à l'islamiste arabe occidentalisé, *24* et *Homeland* proposent un type d'ennemi plus inattendu : les Américains ralliés au djihad. Il peut s'agir des Arabes/musulmans américains ou bien des Américains blancs protestants convertis.

⁶²⁴ Dans la saison 1, les frères cherchaient à venger la mort de leur père en ciblant les responsables, David Palmer et Jack Bauer. Dans la saison 3, Stephen Saunders, ancien coéquipier de Jack laissé pour mort lors de l'opération *Nightfall* (celle qui, justement, mena à l'assassinat de Victor Drazen), décide de se venger des États-Unis auxquels il reproche de l'avoir abandonné aux mains des Bosniaques. Dans la saison 7, Tony Almeida entend obtenir justice pour la mort de sa femme, Michelle.

⁶²⁵ Tara Bennett, *op. cit.*, 113.

3.2.1. L'Américain d'origine arabe / musulman

Cet archétype apparaît de manière patente dans 24. Il concerne les Arabes / musulmans nés aux États-Unis qui ont adhéré aux thèses djihadistes et font partie d'un groupuscule terroriste prévoyant une attaque sur le sol américain. Le début de la saison 6 introduit le jeune Ahmed Amar et son père Yusuf, tous deux vivant dans un quartier résidentiel de Los Angeles. Lors de leur première apparition, Yusuf est arrêté par le FBI à son domicile sous le regard réprobateur de deux voisins (6.1). En pleine rue, Ahmed clame que son père n'est pas un terroriste, qu'il est innocent et accuse le FBI d'arrêter les citoyens sans raison valable. La scène, telle qu'elle fut diffusée, ne permet pas d'affirmer avec certitude qu'Ahmed est bien américain. Cependant, la version de l'épisode présente sur l'édition DVD de la saison 6 inclut une scène supplémentaire (disponible en bonus) montrant la perquisition du domicile des Amar par le FBI et l'arrestation de Yusuf. Alors que des agents accompagnent ce dernier hors du domicile, Ahmed s'exclame : « *We are American citizens. I was born in this country.* » La nationalité du personnage ne fait donc plus aucun doute. Yusuf n'est donc pas un immigré illégal, mais un citoyen américain à part entière, ce qui accentue le sentiment d'injustice que provoque son arrestation motivée par des soupçons, non par des preuves. Avec une certaine résignation, il se soumet ainsi aux principes du Patriot Act qui, dans la réalité, a favorisé les arrestations arbitraires de ce type. Yusuf fait néanmoins montre d'une certaine confiance dans le système judiciaire américain lorsqu'il raisonne son fils : « *The sooner we let them do what they need to do, the sooner they'll realize that this is a mistake.* » Pour lui, les Arabes américains ont l'obligation d'obéir aux injonctions des forces de l'ordre, quand bien même ils sont innocents, car cela fait partie du tribut qu'ils doivent payer à la guerre contre le terrorisme. La série semble ainsi entériner les exactions discriminatoires pratiquées dans l'Amérique post-11 Septembre au nom de la sécurité intérieure et relativiser leurs conséquences sur les premiers visés, les Arabes et les musulmans : « *[The conclusion is that] it is unfortunate but inevitable that Arabs and Muslims will have to deal with discrimination because of the exceptional national security crisis*⁶²⁶ », affirme Evelyn Alsultany.

À la fin de l'épisode, le mystère se dissipe autour de la potentielle culpabilité de Yusuf alors qu'Ahmed téléphone à Abu Fayed pour lui faire part de son arrestation. Accentuée par un souffle humain – *gimmick* sonore de la série pour signaler des moments charnières –, la

⁶²⁶ Evelyn Alsultany, « Arabs and Muslims in the Media after 9/11: Representational Strategies for a 'Postrace' Era », *American Quarterly*, volume 65, numéro 1, mars 2013, 164.

révélation s'inscrit dans la tradition des retournements de situations qui jonchent la narration de 24. Le terroriste n'est pas Yusuf, mais Ahmed dont on comprend qu'il est impliqué dans l'action conduite par Fayed. Après avoir épousé une politique plutôt antidiscriminatoire au travers de la famille Wallace qui apporte un soutien moral sans faille à Ahmed en l'accueillant chez eux⁶²⁷, la série emprunte les sentiers de la stigmatisation généralisée en validant finalement les soupçons paranoïaques envers les personnages arabes et/ou musulmans. Cette volte-face peut ainsi se lire comme une critique des élites progressistes représentées ici par les Wallace dont l'attitude bienpensante et le « politiquement correct » sont finalement une entrave à la guerre contre le terrorisme. En effet, si Ray Wallace ne s'était pas mis en travers du chemin de ses voisins ivres de colère et de racisme, ceux-ci auraient pu mettre Ahmed hors d'état de nuire. Une erreur qu'il paiera ensuite de sa vie puisqu'il meurt dans l'explosion nucléaire qui survient lors des dernières minutes de l'épisode 6.4.

Durant la saison 8, c'est un autre jeune Américain d'origine arabe nommé Marcos Al-Zacar qui embrasse la cause djihadiste jusqu'au martyr-suicide. Suivant les ordres de Samir Mehran, leader de la cellule islamiste souhaitant la mort du président kamistanais Omar Hassan, Marcos se ceinture d'explosifs et s'introduit dans l'hôpital où a été admis le frère d'Hassan, Farhad. Précisons qu'après avoir collaboré avec Samir dans la tentative d'assassinat visant Omar, Farhad s'est brusquement dissocié de celui-ci du fait des nouveaux objectifs posés par Samir : faire exploser les ogives nucléaires achetées au marché noir sur le sol américain au lieu de les expédier au Kamistan comme initialement prévu. En tentant de fuir la cellule terroriste, Farhad contacte CTU mais est mortellement touché. Jack élabore alors une ruse pour attirer les terroristes : il fait en sorte que ces derniers croient que Farhad est toujours en vie, mettant ainsi en péril leur plan initial s'il venait à parler aux autorités. Marcos est ainsi envoyé en bombe humaine afin de tuer Farhad.

Anticipée par CTU, l'attaque de Marcos est avortée mais la situation dégénère et le jeune homme se replie dans un caisson à oxygène (8.11). C'est alors que nous en apprenons davantage à son sujet. Tandis qu'il dialogue avec Jack, Marcos ne cesse de se dissocier des États-Unis, opposant notamment « ce pays » (« *this country* ») à « mon peuple » (« *my people* ») : « *The arrogance of this country that it feels it can dictate to the rest of the world who gets to have nuclear weapons while it insists on keeping my people in the Dark Ages.* » Nous sommes dès lors enclins à penser que Marcos est un djihadiste d'origine étrangère, venu

⁶²⁷ La bonté de la famille Wallace se lit notamment dans une scène de l'épisode 6.2 au cours de laquelle le fils Scott offre à Ahmed, son ami, son porte-bonheur. Ahmed refuse, prétextant que Scott en aura peut-être besoin, allusion à l'attentat qu'il prépare.

frapper les États-Unis pour des raisons géopolitiques. Cependant, Jack ne manque pas de lui faire remarquer la relative vacuité de ses revendications, car loin d'être kamistanais, Marcos est en fait un citoyen américain : « *You keep saying, 'your people, your country'. Marcos, I read your file. You were born here. You're an American citizen. Your father is from the IRK*⁶²⁸. » Après des échanges tendus et la menace de Jack d'exposer la mère de Marcos aux radiations de la bombe que celui-ci entend faire exploser, le jeune homme abandonne son projet et révèle des détails importants à Jack quant à l'attaque terroriste à venir. Entre temps, Samir parvient à activer la ceinture à distance et Jack est contraint de projeter Marcos dans la chambre à oxygène pour contenir l'explosion.

L'étude des causes de la radicalisation des deux personnages met en exergue le manque d'engagement de 24 sur ces questions. En ce qui concerne Ahmed, la série ne verbalise aucune réelle motivation et il faut s'adonner à l'exégèse des dialogues pour tenter d'expliquer ses agissements. Dans l'épisode 6.2, alors qu'Ahmed révèle son vrai visage et prend Scott en otage, il dit à ce dernier : « *What friends? You can't even pronounce my name. It's not Ahmed. It's Ach-med*⁶²⁹. » Sous le masque du musulman intégré et sécularisé se cache en fait l'islamiste en puissance. Ce court extrait souligne l'animosité du personnage vis-à-vis des États-Unis, pays qui le rejette (la mauvaise prononciation du prénom semble signifier une forme de mépris culturel) et qu'il rejette. Il semble ainsi s'approcher de l'archétype de « l'islamo-nihiliste » défini par Farhad Khosrokhavar comme un musulman d'origine étrangère (pakistanaise, bangladaise, indienne, maghrébine) qui épouse l'extrémisme religieux en réponse au mal-être qu'il ressent au contact de la société occidentale dans laquelle il vit. L'islam nihiliste traduit ainsi le sentiment d'humiliation, de déracinement et d'exclusion ressenti par l'individu musulman⁶³⁰. Dans ce cas, le rapport au religieux n'est pas essentiel car c'est avant tout un djihad social que les islamo-nihilistes souhaitent mener :

L'islam radical apparaît à une minorité comme un baume capable de panser les plaies ouvertes par un individualisme exacerbé qui règne de plus en plus et à un racisme qui les

⁶²⁸ Islamic Republic of Kamistan.

⁶²⁹ Cette réplique-signe n'était pas dans le script originel, preuve du relatif désintérêt apporté aux motivations du personnage. C'est le premier interprète d'Ahmed qui l'improvisa sur le plateau de tournage. Séduits par l'intensité qu'elle donnait à la scène, les producteurs décidèrent ensuite de la conserver, mais de changer d'acteur. Voir épisode 6.2 commenté par Manny Cotto et Adoni Maropis, disponible sur le coffret DVD de la saison 6.

⁶³⁰ Farhad Khosrokhavar, 2006, *op. cit.*, 331-333.

stigmatise. L'islamo-nihiliste se réclame de l'islam comme d'un prête-nom sans en avoir une conscience nette⁶³¹.

D'ailleurs, Ahmed ne prétend pas combattre au nom du religieux mais davantage au nom des musulmans qui, comme lui, sont mis au banc de la société et constamment dénigrés. L'altercation du jeune homme avec deux voisins peu de temps après l'arrestation de son père tend à confirmer ce ressenti. « *Why don't you get the hell out of my neighbourhood?* », lui lance l'un d'eux en frappant à coups redoublés à sa porte (6.1).

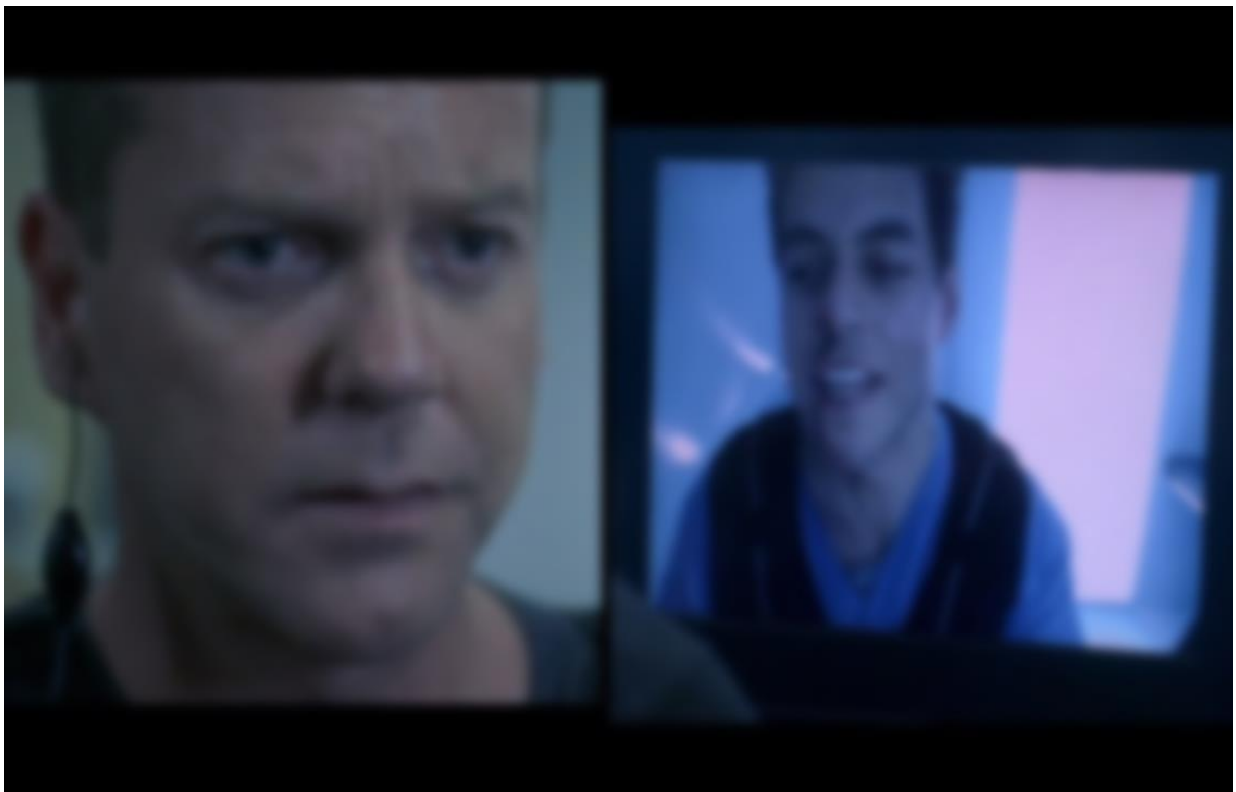


Figure 17 : Mise en abyme de l'enfermement comme poésie visuelle du sectarisme idéologique de Marcos (8.11).

Le cas de Marcos bénéficie d'un traitement bien moins élué. Au fil d'une longue confrontation avec Jack, médiée à l'aide d'écrans interposés matérialisant le fossé idéologique qui sépare les deux personnages malgré leur proximité physique⁶³², les motivations du jeune homme se révèlent (figure 17). Comme pour Ahmed, le facteur religieux importe peu :

⁶³¹ *Ibid*, 332-333.

⁶³² À cette réalisation s'ajoute le *split screen* qui sépare encore davantage les deux personnages. La scène s'avère l'une des mises en abyme les plus travaillées de la série.

Marcos est prêt à sacrifier sa vie pour des raisons à la fois personnelles et politiques. La partie revendiquée de son argumentaire concerne la situation de *son* pays, le Kamistan, qu'il juge écrasé par la politique extérieure et l'arrogance américaine. Le terme « arrogance » est l'un des éléments de langage les plus communément utilisés dans les discours djihadistes, notamment ceux des dirigeants et membres d'Al-Qaïda. Dans son allocution du 30 octobre 2004, ben Laden établissait un parallèle entre l'administration Bush et certains régimes du Moyen-Orient, leur reconnaissant comme trait commun l'arrogance : « *Our experience with them is lengthy, and both types are replete with those who are characterised by pride, arrogance, greed and misappropriation of wealth*⁶³³. » Parmi les témoignages d'islamistes recueillis par Khosrokhavar, le terme revient également très fréquemment. En parlant des États-Unis, Moussa prédit que « leur arrogance sera punie par Dieu et l'islam sera la religion de l'Occident dans l'avenir⁶³⁴ ». Prédiction qu'il réaffirme plus tard : « Leur arrogance sera punie, c'est sûr⁶³⁵. » Un autre djihadiste du nom de Mohammad parle, lui, d'une « arrogance yankee⁶³⁶ » visant par là, sans doute, l'exceptionnalisme américain et son instrumentalisation impérialiste : les États-Unis comme « phare de la démocratie » ou comme « gendarme du monde ». Encore un autre, anonyme cette fois, fustige « l'arrogance américaine doublée d'une bonne conscience qui me dégoûte⁶³⁷ ».

L'argumentaire de Marcos semble ainsi préfabriqué au sens où il déroule une rhétorique formatée et codifiée correspondant au discours officiel des groupes islamistes. Jack ne se laisse d'ailleurs pas bernier et la scène rappelle sa confrontation avec Marie Warner, une autre Américaine endoctrinée, à l'issue de laquelle il conclut : « *She's just regurgitating what Syed Ali has ever taught her.* » (2.14) Jack a de fait la capacité de distinguer les vrais djihadistes des djihadistes de façade, généralement de jeunes Américains endoctrinés qui martèlent des éléments de langage que leur ont appris les terroristes. Ainsi, lors de son échange avec Marcos, il refuse de s'engager dans un débat géopolitique autour de l'attitude dictatoriale des États-Unis sur la question épineuse du nucléaire civil et militaire, et choisit plutôt d'aborder ce qui, pour lui, est la vraie raison d'agir du jeune terroriste, à savoir le suicide de son père : « *What happened to your father was unfairly tragic but this is not a way to honour his memory.* » (8.11) Pour Jack, Marcos n'agit pas par conviction politique ou religieuse mais, comme bien d'autres terroristes dans la série, par vengeance personnelle. Ce détournement

⁶³³ Déclaration de ben Laden diffusée sur Al-Jazeera le 1 novembre 2004, *op. cit.*

⁶³⁴ Farhad Khosrokhavar, 2006, *op. cit.*, 53.

⁶³⁵ *Ibid.*, 55.

⁶³⁶ *Ibid.*, 117.

⁶³⁷ *Ibid.*, 226.

des questions géopolitiques a pour effet de prévenir toute réflexion critique sur la politique extérieure étasunienne et de réduire la cause djihadiste à des enjeux personnels, individuels, loin des revendications réelles d'Al-Qaïda. Cependant, la motivation personnelle de Marcos n'est pas dénuée de toute implication politique. Nous apprenons que le jeune homme est né d'une mère américaine et d'un père kamistanais. Ce dernier, professeur en sciences politiques et en études du Moyen-Orient, fut soupçonné de connivence avec un groupe extrémiste et arrêté. Cela se déroula durant la présidence de Wayne Palmer – figurée dans la saison 6 –, laquelle fut marquée par une vague d'attentats sans précédent qui menèrent à un renforcement drastique des mesures sécuritaires et islamophobes (voir notamment les camps de détention). Il semble alors que le père de Marcos, à l'instar de Yusuf Amar, fut une victime collatérale de la guerre contre le terrorisme menée par l'administration Palmer. Cependant, à la différence de Yusuf, dont on ignore s'il fut relâché ou non, le père de Marcos fut innocenté après avoir passé quatre mois en prison. Profondément affecté par cette expérience, il ne parvint pas à retrouver une vie normale et se suicida, déclenchant la vive animosité de Marcos vis-à-vis du gouvernement américain et son désir de vengeance.

Le cas de Marcos est particulièrement intéressant puisqu'il figure les conséquences de la politique ultra sécuritaire appliquée au nom de la sécurité intérieure. Alors que la saison 6 présentait les arrestations arbitraires et les actes islamophobes comme un moindre mal nécessaire dans la lutte globale contre le terrorisme islamiste, la saison 8 décrit les effets contreproductifs de la légitimation de tels dommages collatéraux. Au lieu d'endiguer la menace terroriste, une telle politique islamophobe aurait, en fait, tendance à l'attiser et à la renouveler en créant les conditions favorables à l'avènement d'un système autopoïétique. L'exemple du père de Marcos est révélateur : les ratés de la politique antiterroriste à l'échelle nationale ont poussé Marcos à épouser la cause djihadiste. Ainsi, dans les dernières saisons de 24, le terrorisme endogène incomberait, en partie, aux élans sécuritaires des responsables politiques américains colligés en un texte de loi : le Patriot Act.

3.2.2. L'Américain blanc protestant (*WASP*) converti

Ce second sous-archétype est plus inattendu dans le contexte d'une guerre contre la terreur qui a construit l'ethnicité arabe comme signe d'appartenance à la mouvance djihadiste. Il correspond pourtant à une tendance réelle durant les années 2000, celle qui a vu des Occidentaux blancs chrétiens se convertir à l'islam pour ensuite prêter allégeance à Al-

Qaïda⁶³⁸. Parmi les cas les plus médiatisés, on compte notamment la belge Muriel Degauque, première femme à avoir commis un attentat-suicide à Bakouba (Irak) en 2005, ou les frères Courtailler, deux Français élevés dans la tradition catholique qui se convertirent à l'islamisme radical avant d'être appréhendés⁶³⁹. Plus récemment, l'Américaine Colleen LaRose, surnommée Jihad Jane, fut arrêtée en 2009, accusée notamment d'avoir prémédité l'assassinat de Lars Vilks, caricaturiste suédois ayant dessiné les caricatures tant décriées de Mahomet en 2007⁶⁴⁰.

En 2005, face au développement de ces profils atypiques, le Global Islamic Media Front (GIMF), organisation propagandiste proche d'Al-Qaïda, élabora le personnage fictif de Rakan bin Williams⁶⁴¹ afin de représenter l'enrôlement des occidentaux dans la cause djihadiste. Figure totémique inventée de toute pièce, Bin Williams déclara ainsi :

Al-Qaeda's new soldiers were born in Europe of European and Christian parents. They studied in your schools. They prayed in your churches and attended Sunday mass. They drank alcohol, ate pork and oppressed Muslims, but Al-Qaeda has embraced them so they have converted to Islam in secret and absorbed the philosophy of Al-Qaeda and swore to take up arms after their brothers. They are currently roaming the streets of Europe and the United States planning and observing for upcoming attacks⁶⁴².

Les « djihadistes convertis⁶⁴³ » (*radical converts*) furent chaleureusement accueillis par Al-Qaïda (« *has embraced them* ») qui put se targuer de délivrer un message universel capable de séduire au-delà des communautés musulmanes. En persuadant certains occidentaux de renier leurs racines chrétiennes et d'abandonner leur mode de vie séculaire, les idéologues d'Al-Qaïda obtinrent une victoire symbolique dans la mesure où leur vision du monde dogmatique et à rebours du sens de l'histoire trouvait un écho chez les déçus du capitalisme et

⁶³⁸ On observe un phénomène similaire avec Daesh aujourd'hui qui séduit bien au-delà du stéréotype de l'Arabe musulman.

⁶³⁹ Voir Farhad Khosrokhavar, *Inside Jihadism. Understanding Jihadi Movements Worldwide*, New York : Routledge, 2016, 209-210.

⁶⁴⁰ John Shiffman, « US woman known as Jihad Jane sentenced to 10 years in plot », *Reuters*, 6 janvier 2014. Disponible à : <http://www.reuters.com/article/us-usa-jihadjane-idUSBREA050PC20140106> (consulté le 8 août 2016)

⁶⁴¹ La description faite par Al-Qaïda concerne avant tout des convertis européens. On peut néanmoins étendre le concept de Rakan bin Williams aux États-Unis.

⁶⁴² Cité dans Andrew Hoskins et Ben O'Loughlin, *War and Media. The Emergence of Diffused War*, Cambridge : Polity Press, 2010, 172.

⁶⁴³ Khosrokhavar parle aussi de « converti blond » (*blond convert*), concept également évoqué par Pargeter qui décrit les convertis « blonds aux yeux bleus » (*blond, blue-eyed*). L'Américain blond aux yeux bleus demeure aujourd'hui l'archétype du WASP. Voir Farhad Khosrokhavar, 2016, *op. cit.*, 251 ; Alison Pargeter, *The New Frontier of Jihad. Radical Islam in Europe*, Pennsylvanie : University of Pennsylvania Press, 2008, 166.

de l'individualisme occidentaux. Les djihadistes convertis permirent aussi à Al-Qaïda d'entretenir un climat de terreur et de fantasme paranoïaque en Europe et aux États-Unis en montrant que les terroristes sont protéiformes. De fait, ils ne sont pas détectés lors des contrôles au faciès et peuvent donc circuler dans les pays en question sans crainte d'être appréhendés⁶⁴⁴. Bin Williams se veut d'ailleurs narquois puisqu'il emploie le verbe anglais « *to roam* » (errer, vagabonder) pour souligner la liberté totale de mouvement dont bénéficient les djihadistes convertis qui induit également une liberté d'intriguer et d'agir. Parce qu'elle participe à la dislocation de la cohésion nationale en portant à croire que chaque citoyen est un terroriste potentiel, l'idée des convertis désireux d'attaquer leur propre patrie est devenue le fer de lance de la propagande djihadiste⁶⁴⁵.

Le sous-archétype de l'Américain blanc protestant apparaît dans 24 dès la deuxième saison sous les traits de la jeune et frêle Marie Warner, quelques années avant la récupération du phénomène par Al-Qaïda. Jeune femme blonde tout sourire au teint laiteux et à l'air innocent⁶⁴⁶, Marie est en pleins préparatifs de son mariage avec son fiancé Reza (Philip Rhys), jeune Anglais d'origine arabe, quand l'action commence. Soupçonneuse vis-à-vis de son futur beau-frère, la sœur de Marie, Kate, engage un détective privé qui lui apprend que Reza serait lié au terroriste Syed Ali. D'emblée, l'ethnicité de Reza fait de lui un coupable tout désigné. Un peu plus tard, Tony arrive au domicile des Warner pour interroger le jeune homme. « *Your country, you talk about tolerance, you talk about freedom, but you treat every Middle Easterner like he was terrorist* », s'exclame le père de Reza avec indignation (2.6). Après avoir poussé Reza à bout, Tony obtient de lui une première révélation d'ampleur : Reza a exécuté des transferts d'argent vers l'organisation d'Ali, mais sur l'ordre de Bob Warner (John Terry), le père de Marie. Dès lors, la trame narrative qui semblait pérenniser l'idée du terroriste arabe est infirmée. Cependant, il faut attendre la fin de l'épisode 6.10 pour découvrir que les virements en question ont été effectués par Marie elle-même. En effet, Reza se rend compte que son ordinateur a été piraté par sa fiancée. Ce coup de théâtre signe l'arrêt de mort du jeune homme puisque Marie surgit alors et le tue de sang-froid. Après ce meurtre fondateur, la petite fille parfaite se transforme en agent du chaos. Coiffée d'une perruque brune matérialisant sa métamorphose orientale et diabolique (24 liant ici les deux adjectifs), Marie joue les femmes fatales sensuelles et sexuelles⁶⁴⁷ : elle est prête à tout pour défendre sa

⁶⁴⁴ Farhad Khosrokhavar, 2016, *op. cit.*, 206.

⁶⁴⁵ Alison Pargeter, *op. cit.*, 166.

⁶⁴⁶ Son innocence est aussi rappelée par son prénom, Marie, celui de la Vierge.

⁶⁴⁷ Cela montre les limites – voire l'absence – d'engagement religieux de la part de Marie.

cause quitte à tuer sa sœur. « *I killed Reza and I loved him. Why would I care about you and Dad?* », confie-t-elle à Kate (2.14).

Blessée au bras par Jack, elle est ensuite arrêtée puis interrogée par celui-ci, qui tente de lui soutirer des informations sur la bombe nucléaire que son organisation *Second Wave* souhaite détoner dans Los Angeles. Marie fait montre d'une résistance exemplaire face aux tentatives d'intimidation et aux sévices infligés par Jack (2.14). Comme Marcos, elle est une terroriste de façade régurgitant ce qu'on lui a inculqué. Quand Jack tente de l'émouvoir sur les millions de personnes que la bombe nucléaire pourrait tuer, Marie répond presque mécaniquement : « *Nobody is innocent in this country.* » Avant de faire une pause et de reprendre : « *I'm not afraid to die*⁶⁴⁸. » Bien qu'elle se comporte comme une combattante, la jeune femme enchaîne les éléments de langage djihadistes comme une récitation. Ce jeu d'actrice ne convainc pas Jack qui, en regardant Marie les yeux dans les yeux conclut qu'elle a en fait peur de mourir et que son masque de terroriste se fissure : « *I don't believe you. I've seen people who are willing to die. I've looked at them straight in the eye, just like I am with you right now. You're not one of them.* » La jeune femme finit par révéler une fausse information à Jack qui, en choisissant de ne pas la croire, retrouve la bombe.

L'argumentaire que déroule la jeune terroriste pour justifier ses actes met au jour son désir de vengeance vis-à-vis d'une Amérique dont les excès impérialistes et la corruption oppriment le monde musulman. Marie explique ainsi à Kate : « *I was pathetic, just like you. Until I met Syed. Until I saw the lies and hypocrisy of my life, of this country, of people like Dad, who help the government. He works for the CIA. (...) Do you have any idea what kind of suffering they cause around the world?* » La condamnation des exactions commises par le gouvernement américain au travers de la CIA résonne avec l'histoire des années 2000 et notamment avec les programmes de torture délocalisée ou les assassinats ciblés. Pour autant, l'hystérie et la folie de la jeune femme qui est présentée comme un « monstre froid » se retournant contre sa famille biologique et sa famille « nationale », discréditent la pertinence de son discours politique. Sa critique est ainsi réduite à un fantasme issu d'un esprit malade et son engagement djihadiste est perçu comme le caprice, la crise d'adolescence tardive d'une enfant excessivement gâtée. Cela est rendu d'autant plus saillant par la réponse de sa sœur Kate qui met en exergue la puérité de son combat : « *Please, what are you, six years old?* »

⁶⁴⁸ Revendiquant lui aussi son intention de mourir, Marcos déclare à Jack : « *I came here prepared to die.* » (8.11) Le verbe « *prepared* » vient ici mettre l'accent sur le conditionnement qu'a subi Marcos.

You think Dad is the enemy now ? I can't believe how ungrateful you are. » Ainsi, la motivation politique avancée par Marie ne convainc ni les personnages, ni le public.

La véritable raison de son engagement n'est jamais clairement mentionnée : nous savons que, plus jeunes, sa sœur et elle ont vécu en Arabie Saoudite, sans avoir d'autres détails. Plus tard, tandis que la famille Warner s'établit à Londres, la mère de Kate et Marie meurt. Marie, alors à l'université, fugue pendant près d'un mois, période durant laquelle elle est recrutée par Ali. La seule influence du monde arabe conjuguée à la mort de sa mère auraient-ils été des éléments déclencheurs suffisants à l'embrigadement de Marie ? La série refuse d'apporter une réponse ferme et définitive.

D'ailleurs, lorsque la jeune terroriste réapparaît lors de l'épisode final dans une séquence venant conclure l'intrigue de la famille Warner, elle demeure mutique face aux questions de son père rongé par le besoin de comprendre les agissements de sa fille : « *Tell me that they forced you to do it, that they brainwashed you, that they threatened you. You can tell me that you didn't know what you were doing. There must be a reason.* » La voix de Kate se fait alors entendre : « *There's no reason Dad. (...) She's not gonna give any answers.* » Et poursuit alors qu'un court air oriental saccadé se fait entendre en fond : « *She can't. At least nothing that we could ever understand.* » La vérité est ailleurs, elle est inaccessible, inintelligible. Elle se situe à un niveau – celui du fanatisme islamiste, d'où l'air de musique orientale – qui échappe à toute explication rationnelle.

Le fossé qui sépare désormais Marie de ses proches est visuellement matérialisé par la cellule dans laquelle elle est enfermée⁶⁴⁹ et surtout par une mise en scène du personnage qui semble empruntée à l'horifique *Village of the Damned* (*Le village des damnés*, Wolf Rilla, 1960) et son remake (John Carpenter, 1995). Comme les têtes blondes diaboliques du film, Marie est dépeinte comme un monstre apathique (figure 18). Cette séquence a pour effet de déshumaniser totalement le personnage de Marie et de dérationnaliser son action. Placés dans la position du père désireux de savoir, les spectateurs doivent néanmoins se résoudre à l'évidence : le terrorisme ne peut être expliqué, il n'a pas d'origine logique. L'action américaine n'est donc pas à remettre en cause.

⁶⁴⁹ L'enfermement physique comme allégorie du sectarisme idéologique est repris par la suite lors de la confrontation entre Marcos et Jack (voir *supra*).



Figure 18 : Village of the Damned (1995), inspiration pour Marie Warner, la fille-monstre (à gauche : *Village of the Damned* / à droite : *24*, 2.24).

Néanmoins, une scène coupée de l'épisode 2.13 contraste avec ce message final. Alors qu'ils sont en voiture, Jack et Kate cherchent justement quelle pourrait être la raison d'agir de Marie. Kate finit par se remémorer un événement marquant de son adolescence au Caire :

I was 17, Marie would have been about 12. We were walking home from school one day with some classmates who knew the American embassy. They were mostly Arab girls our age. Marie and one of her friends, Narida, stopped to get something, I don't even remember what. Anyway they came running to class and took a back street. There were some off-duty American soldiers. Narida was raped.

Ce traumatisme ancien aurait ainsi facilité le ralliement de Marie et permet de mieux comprendre qu'elle parle des « souffrances » (« *suffering* ») dont l'impérialisme américain est la source. L'entreprise de Marie vise donc des fins vengeresses : elle se pose en pourfendeuse de l'hégémonie occidentale au nom des musulmans humiliés à travers le monde. Elle mène ainsi un djihad où l'expérience personnelle s'est imbriquée dans un combat politique plus global. Il est donc *possible* de rationaliser l'action de Marie bien que la série ait choisi de ne pas inclure la scène précitée soit pour des raisons artistiques, soit pour justement ne pas humaniser le personnage et créer une forme de sympathie chez le public.

L'exemple de Marie Warner semblait annoncer celui d'Aileen Morgan dans *Homeland*. Les deux jeunes femmes ont en effet beaucoup en commun : elles sont blanches, blondes, issues d'une famille riche et, pourtant, ce sont des terroristes déterminées à frapper l'Amérique. Néanmoins, le traitement apporté aux deux personnages témoigne des différences fondamentales existant entre *24* et *Homeland* quant à l'exploration de la psychologie des terroristes. Alors que *24* concluait que Marie avait agi pour des raisons insondables (si l'on ne

tient pas compte de la scène coupée explicative), qu'elle ne cherchait d'ailleurs pas à sonder, *Homeland* dédie un épisode entier au personnage d'Aileen (1.7).

Impliquée, aux côtés de son mari Raqim Faisal, dans la machination élaborée par Abu Nazir, Aileen fait partie des occidentaux convertis tout à fait indétectables. Raqim et elle ont pour mission d'acheter une maison dans une banlieue de classe moyenne dont on découvre qu'elle se situe à portée de tir de sniper d'une piste d'atterrissage *Marine One*, c'est-à-dire destinée à tout aéronef des Marines transportant le président des États-Unis. La couverture du couple est parfaite : Raqim est un maître de conférences respecté à l'université de Bryden tandis qu'Aileen est présentée comme une femme au foyer. D'ailleurs, lorsque Raqim devient un suspect potentiel et est filé par Carrie et Galvez (Hrach Titizian), la normalité du jeune homme sidère les deux agents (1.4) :

CARRIE. The guy hasn't broken the speed limit once.

GALVEZ. Does it make him more or less suspicious?

CARRIE. That makes him boring as shit.

Cependant, une adresse mail donnée par Afsal Hammid (Waleed Zuaiter), un fidèle d'Abu Nazir capturé par la CIA, permet d'établir un lien avec Faisal dont les intentions terroristes ne font plus aucun doute (1.5). Démasqué, le couple se met en fuite et l'on découvre progressivement qu'Aileen est loin d'être une simple complice de Faisal, elle est la véritable djihadiste (1.6). « *I'm sorry I dragged you into this* », dit Aileen à son mari avant de lui avouer plus tard qu'elle a été formée par Al-Qaïda, ce qui le laisse sans voix. Lorsque le rôle de la jeune femme est clairement mis en évidence par Carrie, Saul ne peut réfréner son incrédulité : « *She's the terrorist?* », s'étouffe-t-il.

D'abord en fuite pour échapper à la CIA, Faisal et Aileen s'aperçoivent qu'ils sont aussi pourchassés par Al-Qaïda qui veut leur mort, certainement pour les faire taire. Alors qu'ils séjournent dans un motel, les hommes de Nazir mitraillent leur chambre : Faisal est tué sur le coup, mais Aileen parvient à s'enfuir. On la retrouve au début de l'épisode suivant à la frontière mexicaine où elle est recueillie par Saul et la CIA (1.7). Plutôt que de la placer dans un vol pour la Virginie où elle sera remise au FBI, Saul décide de conduire Aileen depuis le Mexique jusqu'à Washington, un voyage de vingt-cinq heures au cours duquel il espère, à force de dialogue, percer le mystère de cette djihadiste atypique. L'épisode 1.6 révélait déjà des informations sur la vie et le parcours d'Aileen. Fille d'un riche industriel travaillant dans le pétrole, elle a passé une partie de son enfance en Arabie Saoudite – comme Marie Warner –

avant de revenir aux États-Unis où elle a étudié. On sait notamment qu'elle passa quelque temps à Princeton et qu'elle fut arrêtée lors d'une manifestation en marge du sommet du G8 à Edimbourg en 2005. Sachant que Raqim est lui-même saoudien, le travail étiologique conduit Carrie à cibler plus particulièrement les cinq années qu'Aileen a passées en Arabie Saoudite. « *What happened Aileen? What did you see?* », s'interroge Carrie.



Figure 19 : Jeu d'apparences et de vérité entre deux oiseaux de nuit, Saul et Aileen (*Homeland*, 1.7).

Plutôt que de torturer Aileen, Saul s'engage dans la voie du dialogue avec pour objectif premier de comprendre les raisons de la conversion et de la radicalisation de la jeune femme afin de construire avec elle une relation compassionnelle pouvant mener à d'éventuels aveux. Après de longues heures de silence, Aileen commence finalement à se livrer autour d'un hamburger et d'une portion de frites servis dans un *diner* dont la lumière à la fois crue et lugubre évoque le tableau *Nighthawks* d'Edward Hopper⁶⁵⁰ (figure 19). Comme Marie Warner, Aileen entretient une relation conflictuelle avec son père qui incarne à ses yeux

⁶⁵⁰ On notera au passage l'importance donnée aux miroirs et aux reflets qui marque le jeu d'apparences et de vérité auquel se livrent Saul et Aileen durant la scène : lui tente de dépasser son statut d'agent de la CIA pour celui d'homme juif ayant grandi dans la solitude et ayant épousé une Indienne, elle essaie de dissimuler ses sentiments en arborant le masque de la djihadiste altermondialiste.

l'immoralité des hommes d'affaires (« *immoral businessmen* ») et, plus largement, du capitalisme américains⁶⁵¹.

Au fil des années passées en Arabie Saoudite, Aileen a vécu parmi les familles d'industriels américains qu'elle méprisait. Lasse de leur arrogance, elle s'est aventurée hors de cette communauté et a rencontré Faisel, un jeune Saoudien avec qui elle s'est liée d'amitié avant d'en tomber amoureuse. « *But then my father saw us one day riding that horse. His princess cavorting with a local brown boy* », explique Aileen dans un discours révélateur d'une condescendance occidentale reposant sur une opposition de race et de classe. On notera l'écho shakespearien de cette réplique qui semble s'inspirer du début d'*Othello* où Iago révèle à Brabantio avec vulgarité que sa fille Desdemona et Othello entretiennent une relation amoureuse et sexuelle : « *Even now, now, very now, an old black ram / Is tugging your white ewe*⁶⁵². » (I.1, 89-90) Iago racialise la relation entre Desdemona et le maure Othello au travers d'une comparaison animalière peu flatteuse pour ce dernier : elle devient une brebis blanche, lui est décrit comme un vieux bélier noir. Citant son père, Aileen livre un discours semblable (sans recourir à des descriptions animalières, même si la mention du cheval peut se lire comme une référence au vers de Iago) dans lequel elle se métamorphose en princesse blanche déflorée (le verbe anglais « *to cavort* » signifie avant tout cavalier, mais aussi « s'envoyer en l'air » dans une acception familière) par le garçon à la peau foncée, réécrivant ainsi la romance entre Desdemona et Othello. Autre point commun entre Aileen et Desdemona : les deux jeunes femmes sont présentées dans une relation d'appartenance au père, Iago parlant de « votre brebis blanche » tandis qu'Aileen se décrit comme « sa princesse ».

Du jour au lendemain, la jeune femme fut rapatriée et envoyée dans un pensionnat. Cet événement ne rend pas compte à lui seul de l'enrôlement d'Aileen dans les forces djihadistes et on devine que les injustices auxquelles elle assista en Arabie Saoudite, entre d'un côté une communauté d'Américains fortunés venus tirer profit des richesses du pays, et de l'autre une population locale exsangue, vint parfaire sa volonté de donner aux États-Unis « le coup de pied au cul qu'ils méritent⁶⁵³ » (« *the 'fuck you' it deserves* »).

Quoi qu'il en soit, comme pour Marie Warner, le djihad mené par Aileen n'a rien de religieux. Sa démarche oscille entre des raisons personnelles sentimentales et d'autres

⁶⁵¹ Les deux séries établissent ainsi une relation métonymique entre le père et la patrie, lien renforcé en français par l'étymologie commune des deux termes.

⁶⁵² William Shakespeare, *Othello*, Londres : Penguin Books, 1968 [1622].

⁶⁵³ La traduction française ne rend pas ici la dimension sexuelle (« *fuck you* »), essentielle dans toutes les images de domination coloniale.

géopolitiques bien que, pour Saul, seules les premières soient réellement significatives : « *And if your issues are truly geopolitical, then I can't help you. I think you wound up here because you fell in love with a boy. And he's gone now* », affirme-t-il. Ayant cerné la jeune femme, Saul parvient ensuite à la faire craquer après lui avoir dit que le corps de Raqim sera enterré dans une fosse commune. En échange d'une inhumation religieuse traditionnelle, Aileen accepte de révéler tout ce qu'elle sait.

Ainsi, contrairement à 24, *Homeland* nous présente une djihadiste sous un jour humain, dont le combat est animé par des motifs intelligibles et plus ou moins rationnels. On s'écarte ainsi du fantasme du fanatique religieux porté par des raisons insondables : *Homeland* n'hésite pas à pointer du doigt une forme de responsabilité américaine, bien que ce soient les affres sentimentales qui priment *in fine* et amoindrissent de fait la portée critique de la série. Cela ne veut pas dire pour autant que *Homeland* passe sous silence les conséquences de l'impérialisme (militaire, économique, etc.) américain. En effet, à travers le personnage de Nicholas Brody, elle interroge sans détour et de manière emphatique la politique extérieure et l'éthique des décideurs américains.

Rappelons ici que Nicholas Brody est un Marine parti faire la guerre en Irak en 2003. Quelques mois plus tard, il est capturé avec son partenaire Thomas Walker près de la frontière syrienne par les troupes de Saddam Hussein, qui les vendent à Abu Nazir. Les deux soldats sont détenus au sein d'une planque secrète dans les environs de Damas pendant près de huit ans. Durant cette longue captivité, Brody et Walker endurent les pires sévices, Brody allant même jusqu'à battre à mort son partenaire. Quelques années plus tard, Nazir accueille le prisonnier américain chez lui et lui confie l'éducation de son jeune fils Issa. Brody développe alors un syndrome de Stockholm au travers de la relation de confiance et de complicité qu'il noue avec son élève. Néanmoins, cette relation est brisée par une attaque de drone américaine qui détruit l'école que fréquente le jeune garçon. La frappe militaire a été ordonnée par le directeur de la CIA, William Walden, pensant que Nazir se trouvait dans l'édifice. Il n'en était rien. 83⁶⁵⁴ écoliers périssent dans l'attaque, parmi lesquels Issa. Walden, devenu entretemps vice-président, niera par la suite les funestes conséquences de l'événement (1.9) :

At 4 : 42 pm local time, a drone missile hit and destroyed part of a compound 120 miles northeast of Mosul in the mountains of northern Iraq, from which Abu Nazir, the leader of the IPLA, is believed to have been operating. The images being broadcast on some

⁶⁵⁴ Le nombre varie entre l'épisode 1.9 (83 victimes) et l'épisode 1.12 (82 victimes).

news outlets around the world of the bodies of 83 dead children allegedly killed in the strike we believe to be false, created by the terrorists for propaganda purposes.

En plus d'être mensonger, le discours télévisé de Walden se teinte d'une ironie glaçante car lorsqu'il parle des images truquées des enfants morts qui auraient été créées par les terroristes à des fins propagandistes, le vice-président masque les crimes secrètement commis par les États-Unis (il mentionne un camp militaire alors qu'il s'agit d'une école) et occulte ses propres manipulations. Remarquons que ce type de mensonge spécieux fait partie intégrante du discours de guerre : afin de faire perdurer l'image d'une guerre juste et « propre » et de conserver un certain prestige moral, les pays engagés ont tendance à nier ou, tout du moins, à minorer les pertes civiles qu'ils causent. Celles-ci peuvent alors être déclarées « accidentelles » quand elles ne sont pas délibérément provoquées par l'ennemi comme c'est actuellement le cas à Mossoul où Daesh se sert des populations civiles comme bouclier humain⁶⁵⁵.

Walden ne s'embarrasse pas de proposer des photographies alternatives, la seule contre-vérité verbale suffit à décrédibiliser les images des enfants morts. Sur le mode performatif, le dire annule le voir. La suite du discours déroule l'argumentaire propagandiste de Walden qui rappelle la précision des missions et la bonté américaine dans son entreprise militaire :

Make no mistake – that in the planning of these missions, all that can be done is done to protect the innocent, in particular, the precious lives of children while we keep our promise to hunt down the terrorists who continue to plot against–

Cette rhétorique n'est pas sans évoquer celle du secrétaire à la défense Donald Rumsfeld lorsqu'il abordait les frappes américaines en Irak qui, dès le début, furent décriées à cause de leur manque de précision et des victimes civiles qu'elles faisaient. Dans un entretien accordé à CNN le 23 mars 2003, en plein bombardement de Bagdad, Rumsfeld répondit ainsi aux accusations :

⁶⁵⁵ Jared Malsin, « 'They Just Took Us.' Mosul Civilians on Being Used as Human Shields by ISIS », *Time*, 30 mars 2017. Disponible à : <http://time.com/4717319/mosul-iraq-offensive-civilians-human-shields/> (consulté le 20 juin 2017)

I saw some of those images that were carried on television around the world, and no one could watch them and not just feel your heart break that people can be killed and that there can be some unintended loss of life. (...) The care that went into the targeting is just breathtaking. (...) It is a bombing of military targets, very precisely, and regime targets, and the television image is belied by what's seen on the ground.

L'argumentaire déployé par Rumsfeld a ainsi trois objectifs : déterminer clairement la cible des frappes américaines (le régime de Hussein et non le peuple irakien), rappeler la précision des armes américaines pour parer l'accusation de dommages collatéraux et, enfin, décrédibiliser l'image télévisuelle. Si Rumsfeld ne parle pas de manipulation des images, il argue que ces dernières ne reflètent pas la réalité du terrain, « réalité » qui sera construite par les médias sous l'influence quasi totalitaire du Pentagone. Le documentaire *Why We Fight* (2005) d'Eugene Jarecki révèle qu'au cours des six premiers mois de la guerre en Irak, 50 bombardements ciblés eurent lieu mais aucun d'entre eux n'atteignit sa cible, causant des victimes civiles dans la très grande majorité des cas.

Pour revenir à *Homeland*, la révélation de la frappe de drone criminelle survient dans le dernier acte de la première saison et permet de comprendre la chronologie et les raisons de l'endoctrinement de Brody. Le soldat américain a certes été brisé physiquement et psychologiquement par Abu Nazir et ses bourreaux, mais c'est bien la mort d'Issa qui s'est avérée l'élément déclencheur de son engagement djihadiste en poussant Brody à reconsidérer sa vision du monde⁶⁵⁶. Nazir ironise en voyant le discours de Walden : « *And they call us terrorists?* », laissant entendre que les Américains ne sont pas plus moraux et porteurs de valeurs humanistes que les « barbares⁶⁵⁷ » djihadistes dont ils dénoncent l'inhumanité. C'est ce constat qui a fait chavirer Brody : les États-Unis sont un pays noble mais gangrené par des décideurs pleutres, corrompus, dont les discours sur la démocratie ne sont qu'un prétexte à une politique impérialiste servant les intérêts du complexe militaro-industriel. Cela marque

⁶⁵⁶ La série ne dit cependant pas dans quelle mesure Abu Nazir a instrumentalisé la mort de son fils pour accélérer le ralliement de Brody à sa cause. A-t-il sacrifié Issa à dessein ? C'est une hypothèse défendue par Éric Gatefin qui note justement l'absence de tristesse visible de Nazir lorsque ce dernier apprend la mort de son fils : « C'est Brody qu'on voit souffrir à la mort d'Issa. Son désespoir et son sentiment d'injustice sont soulignés. (...) Privé de son chagrin et de sa colère attribués au soldat américain, capable d'utiliser la mort de son fils à des fins politiques, Nazir peut rejoindre Ben Laden au Panthéon des figures à détester sans remords ». Voir Éric Gatefin, 2014, *op. cit.*, 21.

⁶⁵⁷ Le terme « *barbaric* » revient souvent dans les déclarations officielles de George W. Bush pour décrire les actes terroristes et les exécutants. Voir Mark B. Salter, « Not Waiting for the Barbarians », in M. Hall et P. T. Jackson (dir.), *Civilizational Identity. The Production and Reproduction of 'Civilizations' in International Relations*, New York : Palgrave MacMillan, 2007, 88.

une différence notable avec Marie et Aileen car Brody aime son pays, ses valeurs et ses principes.



Figure 20 : La vidéo martyre du soldat américain Nicholas Brody (*Homeland*, 1.12).

Il revendique ce patriotisme, cet amour de la nation, lors du message vidéo qu'il enregistre au début de l'épisode 1.12 pour justifier l'assassinat de Walden et d'autres décideurs américains qu'il considère comme les véritables ennemis intérieurs (figure 20) :

People will say I was broken. I was brainwashed. People will say that I was turned into a terrorist taught to hate my country. *I love my country*. What I am is a marine like my father before me and like his father before him. And as a Marine, I swore an oath to defend the United States of America against enemies both foreign and domestic. *My action this day is against such domestic enemies* – the vice president and members of his national security team who I know to be liars and war criminals responsible for atrocities they were never held accountable for. This is about justice for 82 children whose deaths were never acknowledged and whose murder is a stain on the soul of this nation. (nous soulignons)

Si Brody s'est effectivement converti à l'islam, il ne semble pas guidé par des motifs proprement religieux dans son combat. Il n'apparaît jamais comme un extrémiste planifiant de

détruire les États-Unis et de faire prospérer le salafisme à travers le monde. Brody est musulman mais, surtout, américain.

Certes, il se situe dans la lignée des martyrs en devenant une bombe vivante. Ce sacrifice de soi pour une cause plus grande le rapproche de l'idéologie djihadiste. De plus, en réalisant une vidéo dans laquelle il explique les motifs de son attentat suicide contre le vice-président Walden, Brody reproduit également les pratiques des martyrs islamistes modernes. Cette vidéo martyre destinée à être diffusée *a posteriori* de l'attentat est néanmoins offerte aux spectateurs dans son intégralité en guise de préambule de l'épisode 1.12. Brody bénéficie ainsi d'un espace d'expression conséquent qui n'est ni interrompu, ni parasité par le surgissement du *split screen* ou par une autre scène comme dans *24* : ici, le public est nécessairement rivé à cette captation « en direct » qui vient sceller le mystère autour du Marine djihadiste et mettre un terme au jeu de fausses pistes déroulé par la série.

Malgré tout, Brody semble combattre davantage en tant que Marine qu'en tant que djihadiste. Il insiste : « *What I am is a Marine like my father before me and like his father before him. And as a marine, I swore an oath to defend the United States of America against enemies both foreign and domestic.* » C'est d'ailleurs dans son uniforme qu'il se présente devant la caméra et non dans l'habit musulman traditionaliste ou en tenue de combat militaire une Kalachnikov à la main⁶⁵⁸. C'est également sous son uniforme qu'il cache la ceinture d'explosifs qu'il prévoit de faire détoner à proximité de Walden et de son cabinet. Par ailleurs, la mise en scène de la vidéo rompt avec l'esthétique habituelle des vidéos de martyr ou de revendication dans lesquelles les terroristes se tiennent devant une bannière où sont inscrits des messages antioccidentaux en arabe. Ici, la sobriété est de mise jusque dans les teintes noire et blanche de l'image soulignant une fois de plus l'ambiguïté du personnage.

Au cours de cet enregistrement vidéo, Brody rejette ainsi toute accusation de trahison et de sédition puisqu'il estime agir au contraire par patriotisme. Les traîtres, les véritables ennemis intérieurs, ce sont les criminels au pouvoir qui agissent en toute liberté et dont les exactions sont tues. Par conscience citoyenne et démocratique, Brody entend faire éclater la vérité. Le traitement complexe du personnage remet en question notre perception du héros et de l'antagoniste, et notre définition du terrorisme. Condamner des dizaines d'enfants à une mort certaine sur la base qu'un leader d'Al-Qaïda se cacherait parmi eux n'est-il pas plus « barbare » que d'assassiner des politiciens corrompus ? À travers les souvenirs de Brody et

⁶⁵⁸ La Kalachnikov est, depuis la guerre en Afghanistan (1979-1989), le symbole des djihadistes d'al-Qaïda.

son argumentaire final, *Homeland* instille le doute quant à l'action supposée bénéfique des États-Unis et les spectateurs en viennent à se demander si le pays ne serait pas « le premier État terroriste du monde » (« *the world's leading terrorist state* ») pour reprendre les mots de Noam Chomsky. De même, la série interroge la figure ambiguë du lanceur d'alerte (*whistleblower*) qui domine la scène politico-médiatique américaine depuis quelques années. Ceux qui révèlent au grand jour les crimes de guerre et les excès totalitaires de l'Amérique doivent-ils être qualifiés de traîtres ou de patriotes ? La question s'est posée aux États-Unis avec Edward Snowden, à l'origine du scandale des écoutes de la NSA en 2013, et le soldat Bradley – Chelsea – Manning qui fut arrêté en 2010 et condamné à 35 ans d'emprisonnement après avoir livré à WikiLeaks des centaines de milliers de rapports militaires et de vidéos relatifs aux guerres d'Irak et d'Afghanistan incriminant l'armée et les services de renseignements américains. Si, dans les deux cas, l'administration Obama a estimé avoir affaire à des individus ayant gravement compromis la sécurité des États-Unis, les Américains ont exprimé de fortes divergences d'opinion, observables jusque dans les médias, certains appelant à la grâce présidentielle de ces défenseurs de la transparence démocratique et des libertés individuelles⁶⁵⁹.

Homeland joue habilement sur cette difficulté depuis le 11 Septembre à identifier qui sont réellement les ennemis et les héros de l'Amérique. Traître ou patriote ? Terroriste ou Marine ? Le personnage de Brody complexifie la figure du djihadiste converti traditionnelle en lui insufflant une tension idéologique et identitaire qui redéfinit notre perception de la guerre contre la terreur et de ses acteurs. Cette tension est en partie résolue lors du final de la saison 1 dans lequel Brody décide de « retourner à la maison » à la suite d'une conversation salvatrice avec sa fille. Les valeurs familiales le rappellent alors à son américanité et priment – temporairement – sur son désir de vengeance⁶⁶⁰.

3.3. L'hyper-fondamentaliste : le djihad pacifique ?

Le personnage d'Hamri Al-Assad, unique à l'échelle des autres séries-terrorisme, permit aux producteurs de *24* de répondre à un impératif de renouvellement scénaristique et représentationnel. En effet, la sixième saison, dans laquelle Al-Assad apparaît, abordait une

⁶⁵⁹ Voir la tribune de Trevor Timm, « President Obama, pardon Edward Snowden and Chelsea Manning », *The Guardian*, 1^{er} juin 2016. Disponible à : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/jun/01/edward-snowden-chelsea-manning-barack-obama-pardon> (consulté le 14 août 2016)

⁶⁶⁰ Brody participera à l'assassinat de Walden dans la saison 2.

nouvelle fois la question du terrorisme après les saisons 2 et 4. 24 avait déjà largement exploré les archétypes du djihadiste arabe et du djihadiste converti et les producteurs étaient en quête d'une nouvelle dynamique pour ne pas tomber dans la répétition. C'est alors qu'ils eurent l'idée du djihadiste « repentant » : « *We really needed to find a new take on [Muslim terrorism]. One of the things that we thought of was teaming up Jack with a known terrorist. From there came this character of Assad who had been involved in terrorism and had committed terrible acts, but had renounced this method of achieving his goals*⁶⁶¹ », confie Manny Cotto, producteur exécutif. Al-Assad se distingue ainsi nettement des islamistes présentés ci-dessus puisqu'il se réclame d'un djihadisme diplomatique. Plutôt que d'encourager à la lutte armée, belliqueuse, Al-Assad souhaite négocier un traité de paix entre les États-Unis et les groupes islamistes du monde arabe. Sa rencontre avec le président Palmer mène ainsi à des avancées diplomatiques prometteuses.

La démarche d'Al-Assad peut paraître iconoclaste mais elle s'explique au regard du parcours du personnage : vingt ans durant, Al-Assad et son organisation terroriste menèrent une guerre sans concession à l'Amérique, notamment lors de l'opération Tempête du désert (*Desert Storm*) où il fut responsable de la mort de sept soldats américains. Pourtant, convaincu que la lutte armée ne conduisait à aucune évolution sinon à une surenchère de la violence entre les camps antagonistes, Al-Assad décida de renoncer aux pratiques terroristes pour s'engager dans un combat diplomatique. Il symbolise ainsi le retournement idéologique de certains groupes djihadistes majeurs, en particulier au Maghreb, depuis la fin du XX^e siècle : « des groupes *djihadis* ont publié des 'révisions', dans lesquelles, conservant fermement leur objectif d'une oumma rassemblée sous l'autorité d'un calife, ils rejettent le terrorisme – ayant finalement fait plus de mal que de bien – comme voie d'accès à cet avenir (pour eux) désirable⁶⁶². » C'est là précisément l'attitude revendiquée par Al-Assad. Ses aspirations de paix ne doivent pas occulter l'inimitié qu'il ressent pour les impies américains. Dans une scène coupée de l'épisode 6.2, on le voit en voiture avec Jack observer les rues de Los Angeles. C'est alors que deux jeunes femmes déambulent sur un trottoir bras dessus, bras dessous, nous laissant croire qu'elles sont en couple. Al-Assad et Jack échangent à ce sujet :

⁶⁶¹ Tara Benett, *op. cit.*, 109.

⁶⁶² Xavier Raufer, *Les Nouveaux dangers planétaires. Chaos mondial, déclèment précoce*, Paris : CNRS éditions, 2009, 45.

AL-ASSAD. There is such a thing as too much freedom. I went to college in your country for three years. I left before I could get a degree, I just couldn't stand it anymore. Your country is fundamentally corrupted and your people, they disgust me.

JACK. That doesn't mean they deserve to die.

AL-ASSAD. For some death is the best thing.

JACK. I'm sure Fayed would agree with you.

AL-ASSAD. Fayed... We have different methods now but we share the same goal, to create a world dedicated to something higher than all of this. And that world will come.

It's just a matter of time.

Pour Al-Assad, l'accord de paix pour lequel il milite ne marque pas la fin du djihad global, mais simplement le changement des modes d'action. Il le dit lui-même lorsque Jack fait le parallèle entre son intolérance rigoriste et celle de Fayed : « *We have different methods now but we share the same goal.* » Jack se méprend en pensant qu'Al-Assad est le négatif de Fayed et qu'il ressent une forme de sympathie vis-à-vis de l'Occident : les deux djihadistes partagent la même téléologie, seuls leurs moyens afin d'y parvenir diffèrent. Si Fayed est un djihadiste véritable puisqu'il sanctifie l'usage de la violence, Al-Assad apparaît davantage comme un « hyper-fondamentaliste », catégorie que Khosrokhavar définit ainsi : « *Its basic tenet is that Islam should rule over society, but it refuses to use violence as a means to achieve the end. In reality, this group can help radical Islamists indirectly or financially, but they refuse to engage in direct fighting through violence*⁶⁶³. » Les « hyper-fondamentalistes » et les djihadistes partagent un cadre dogmatique et idéologique proche notamment dans leur vision de la société : antimodernes, rejetant toute sécularisation, ils condamnent l'homosexualité avec virulence de même que la « nudité » des femmes (c'est-à-dire l'absence du voile) et leur implication dans la vie sociétale. Dans la séquence étudiée, Al-Assad manifeste son exécration face aux deux jeunes femmes, symbole d'une société américaine « fondamentalement corrompue » par les mouvements progressistes. Pour lui, l'Occident doit être conquis et purifié.

Néanmoins, Al-Assad est assassiné par des comploteurs de la Maison-Blanche cherchant à faire tomber Wayne Palmer qu'ils jugent incapable de faire face à la menace terroriste, un scénario qui hante *24* et *Homeland* (voir la saison 6) et que l'on retrouve dans d'autres séries récentes abordant la question du terrorisme endogène comme *Quantico* (ABC, 2015-) et *Designated Survivor*. Alors qu'il s'apprête à s'adresser aux populations du monde

⁶⁶³ Farhad Khosrokhavar, 2016, *op. cit.*, 154.

arabe afin de dénoncer les actes de Fayed, Al-Assad repère une bombe disposée sous son pupitre. À peine a-t-il le temps d'alerter Palmer et ceux qui l'entourent qu'une déflagration d'ampleur souffle la salle de conférence, laissant le président dans un état grave. Al-Assad est par la suite désigné comme l'auteur de cet attentat-suicide.

4. L'impact des représentations des djihadistes sur celles des Arabes et des musulmans : stratégies de négociation des amalgames et des stéréotypes

La représentation des djihadistes dans *24* et *Homeland* a souvent valu aux deux séries d'être qualifiées d'islamophobes et d'arabophobes. Debra Watson soutient que *24* incite à la haine raciale, en particulier à l'égard des Américains d'origine arabe : « *Its propaganda value is revealed in story lines that promote racist stereotypes of Arab Americans and other ethnic groups*⁶⁶⁴. » En 2005, le Council on American-Islamic Relations (CAIR) exprima son exaspération vis-à-vis de la trame narrative déroulée par la saison 4 qui, selon l'association, portait atteinte à toutes les familles musulmanes américaines. À travers la famille Araz, toutes les familles musulmanes du pays pouvaient se sentir visées⁶⁶⁵. Face à l'ampleur de la polémique, et suite à une rencontre organisée avec le CAIR, la Fox décida de tourner et de diffuser un spot⁶⁶⁶ dans lequel Kiefer Sutherland rappelait la nécessité, d'une part, de faire la différence entre terroristes et musulmans américains et, d'autre part, de garder à l'esprit que *24* est une œuvre de fiction :

While terrorism is obviously one of the most critical challenges facing our nation and the world, it is important to recognize that the American Muslim community stands firmly beside their fellow Americans in denouncing and resisting all forms of terrorism⁶⁶⁷.

L'on pourra soutenir que l'existence même d'un tel communiqué tend, au contraire, à réaffirmer l'impact de la fiction sur le public. *24* a beau être fictionnelle, son visionnage façonne la manière dont une partie de spectateurs vont appréhender le monde et certaines communautés.

⁶⁶⁴ Debra Watson, « Fox's *24* : Propaganda Thinly Disguised as Television Programming », *WSWS*, 5 avril 2005. Disponible à : <https://www.wsws.org/en/articles/2005/04/2424-a05.html> (consulté le 22 août 2016)

⁶⁶⁵ Stacy Takacs, *op. cit.*, 91.

⁶⁶⁶ Le spot fut diffusé lors de l'épisode 4.8.

⁶⁶⁷ « Fox's *24* Airs Muslim Disclaimer », *World Net Daily*, 9 février 2005. Disponible à : <http://www.wnd.com/2005/02/28835/> (consulté le 24 août 2016)

La même année, Jamie Doward rapporta que le Muslim Council of Britain (MCB) s'inquiétait également de la manière dont *24* représentait les musulmans, reprochant à la série de ne figurer ces derniers qu'en tant que djihadistes et donc de ne pas mettre en avant de personnages musulmans « positifs » en contrepoint : « *We are greatly concerned by the unremittingly hostile and unbalanced portrayal of Muslims in this series of 24 based upon a preview of the first five episodes that we have seen. (...) There is not a single positive Muslim character in the storyline to date*⁶⁶⁸. »

Quant à *Homeland*, la série a également essuyé des critiques sévères sur sa représentation des musulmans. Laura Durkay insiste sur les erreurs récurrentes commises par les scénaristes sur l'Islam et les « stéréotypes absurdes et dommageables » (« *absurd and damaging stereotypes* ») qu'elle perpétue⁶⁶⁹. Pour la journaliste, cette islamophobie manifeste remonte aux débuts de la série, et n'a cessé de se développer au fil des saisons : « *Since its first episode, Homeland (...) has churned out Islamophobic stereotypes as if its writers were getting paid by the cliché*⁶⁷⁰. » Arun Kundnani va encore plus loin en affirmant que dans *Homeland*, « l'Islam signifie terrorisme » (« *Islam means terror* ») car la grande majorité des personnages musulmans sont effectivement des terroristes : « *Homeland presents radicalization as closely tied to Islamic culture and identity. All of the major Muslim characters are terrorists: from convert Brody to Roya Hamad, (...) to Professor Raqim Faisal and his blond American wife, Aileen*⁶⁷¹. »

Plus généralement, les critiques les plus hostiles ont conspué la focalisation des deux séries sur le thème du terrorisme islamiste prompt aux amalgames faciles entre djihadistes et Arabes/musulmans. Pourtant, comme l'ont rappelé à plusieurs reprises les producteurs de *24*, l'Amérique contemporaine est marquée par ce terrorisme émanant du Moyen-Orient qui est d'ailleurs toujours aujourd'hui considéré comme la première menace mondiale avec les desseins expansionnistes sanglants de Daesh. *24* étant une série sur le terrorisme, elle ne pouvait donc ignorer le contexte réel et la guerre contre le terrorisme islamiste. Évoquant la saison 6, qui traite aussi de la menace djihadiste, David Fury déclara ainsi :

⁶⁶⁸ Jamie Doward, « Muslim anger at terror plot in TV drama *24* », *The Guardian*, 30 janvier 2005. Disponible à : <https://www.theguardian.com/media/2005/jan/30/broadcasting.religion> (consulté le 22 août 2016)

⁶⁶⁹ Laura Durkay, « *Homeland* is the most bigoted show on television », *The Washington Post*, 2 octobre 2014. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2014/10/02/homeland-is-the-most-bigoted-show-on-television/?utm_term=.2fc36ce75bd0 (consulté le 22 août 2016)

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ Arun Kundnani, « On *Homeland*, Islam Means Terror », *FAIR*, 1^{er} avril 2014. Disponible à : <http://fair.org/extra/on-homeland-islam-means-terror/> (consulté le 22 août 2016)

That decision was made based on the fact that the majority of terrorist events that happen in the world right now are being perpetrated by Muslim extremists. To make [the villains] Eurotrash terrorists or Mexican terrorists, well, it's very difficult in a post 9/11 world to ignore the fact that many terrorists are committed to people from the Middle East. It's not to say everyone from the Middle East [is a] terrorist, but the majority [of terrorists] are from the Middle East, so it's kind of disingenuous of us to ignore it⁶⁷².

Pourtant, à la différence de *Homeland*, 24 ne se préoccupe pas uniquement de la menace islamiste comme nous le mentionnons plus haut : les saisons 1, 3, 5 et 7 traitent d'autres formes de terrorisme. Et même dans les saisons où l'Amérique est effectivement frappée par des djihadistes, ceux-ci apparaissent rarement comme la méta-menace puisqu'ils sont souvent instrumentalisés par des industriels américains ayant à cœur la pérennité sécuritaire et énergétique de leur pays. Ainsi, la véritable menace vient de l'intérieur, de ceux qui se réclament d'une américanité que les scénaristes jugent prototypique, blanche, protestante et capitaliste. Ces retournements de situation qui surviennent dès la première occurrence du terrorisme islamiste en saison 2 ne sont pas mentionnés par les critiques précités quand bien même ces rebondissements infirment en partie l'accusation d'islamophobie. *Homeland*, quant à elle, ne se détache jamais de la thématique du terrorisme islamiste bien qu'elle varie sa géographie d'action : d'abord principalement centrée sur la menace intérieure (saison 1, 2), la série se poursuit sur le front moyen-oriental (saisons 3, 4 et 5), avant de finalement revenir aux États-Unis (saison 6).

Ce phénomène narratif de mise en abyme des menaces a été théorisé par Evelyn Alsultany sous le concept de « *flipping the enemy* », autrement dit le remplacement d'un ennemi par un autre de manière inattendue⁶⁷³. Pour Alsultany, ce motif fait partie des quatre stratégies développées par les séries policières de l'après-11 Septembre afin de ne pas être accusées d'inciter à la méfiance et à la haine envers les communautés arabes et/ou musulmanes. Rappelons que, dans l'après-11 Septembre, le président Bush exhorta les Américains à distinguer les terroristes islamistes des Arabes et/ou musulmans vivant pacifiquement aux États-Unis :

The terrorists are traitors to their own faith, trying, in effect, to hijack Islam itself.

⁶⁷² Tara Bennett, *op. cit.*, 13.

⁶⁷³ Evelyn Alsultany, *op. cit.*, 164.

The enemy of America is not our many Muslim friends. It is not our many Arab friends. Our enemy is a radical network of terrorists and every government that supports them⁶⁷⁴.

L'administration Bush sollicite Hollywood afin de marteler cette distinction et ainsi donner l'image d'une Amérique débarrassée de ses discriminations ethniques et religieuses. Lors de la réunion organisée par Karl Rove à Beverly Hills en novembre 2001, celui-ci insista ainsi sur la nécessité de montrer que l'Amérique était en guerre contre les terroristes islamistes, non contre l'Islam⁶⁷⁵. Ces résolutions pouvaient apparaître, cependant, comme des gestes creux, au moment où l'administration Bush réclamait (et obtint) le vote du Patriot Act, loi antiterroriste dont on comprit bien vite qu'elle allait ouvertement cibler les Arabes et les musulmans. En conséquence de quoi, les crimes raciaux grimèrent en flèche. Dans les semaines qui suivirent le 11 Septembre, les violences envers les personnes au profil moyen-oriental augmentèrent de 400% par rapport aux années précédentes⁶⁷⁶.

Afin d'illustrer la stratégie du « *flipping the enemy* », Alsultany prend l'exemple de la saison 2 de *24* qui révèle à mi-parcours que la cellule terroriste *Second Wave* n'est qu'un trompe-l'œil : la véritable menace s'incarne sous les traits d'industriels américains désireux de tirer profit d'une nouvelle guerre au Moyen-Orient. Si cette stratégie pérennise malgré tout l'idée que les musulmans radicalisés représentent une menace pour les États-Unis, elle a néanmoins pour corollaire de ne pas leur accorder le monopole du terrorisme⁶⁷⁷. La saison 7 offre un exemple plus révélateur encore à travers l'intrigue entourant le personnage de Jibraan Al-Zarian (Omid Abtahi), jeune étudiant musulman vivant à Washington. Dans leur tentative de mettre à mal l'autorité de gouvernement américain et de la présidente Taylor, les conspirateurs conviennent de piéger Jibraan et d'en faire un djihadiste malgré lui afin qu'il répande un dangereux virus dans le métro de Washington. Ce faisant, les islamistes seraient incriminés. Cara Bowden (Amy Price-Francis) et Tony Almeida qui travaillent tous deux pour les conspirateurs se rendent chez Jibraan, installent des preuves compromettantes sur son ordinateur, prennent son frère en otage, et le forcent à tourner une vidéo martyr. Puis, ils le contraignent à se rendre dans une gare pour diffuser un virus mortel. Jack finit par intercepter

⁶⁷⁴ Discours intégralement disponible à : http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress_092001.html (consulté le 22 août 2016)

⁶⁷⁵ Rick Lyman, « A NATION CHALLENGED: THE ENTERTAINMENT INDUSTRY; Hollywood Discusses Role in War Effort », *The New York Times*, 12 novembre 2001. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2001/11/12/us/nation-challenged-entertainment-industry-hollywood-discusses-role-war-effort.html> (consulté le 22 août 2016)

⁶⁷⁶ Thomas Rabino, *op. cit.*, 127.

⁶⁷⁷ *Ibid.*

le jeune homme et à récupérer la bombe de gaz (7.22). Ainsi, la série va plus loin dans la subversion des stéréotypes : la menace terroriste est un leurre absolu puisque Jibraan est un citoyen américain musulman ordinaire qui se trouve instrumentalisé par d'autres forces terroristes. La stratégie du « *flipping the enemy* » est ainsi figurée dans cet exemple par un jeu de mise en abyme dans la mesure où les conspirateurs tentent justement de dissimuler leurs agissements derrière un ennemi créé de toute pièce. L'exemple de Jibraan symbolise la facilité avec laquelle un Américain d'origine arabe peut se retrouver assimilé à un terroriste islamiste : son ethnie et son accent oriental font d'emblée de lui un coupable idéal.

Jibraan illustre aussi la deuxième stratégie antidiscriminatoire théorisée par Alsultany, à savoir la figure victimaire. À tort, le jeune étudiant américain est accusé d'être un terroriste alors qu'il souhaite seulement sauver la vie de son frère et n'est en rien un musulman radicalisé. Parmi les autres (nombreux) exemples présents dans *24*, on peut mentionner Reza, le fiancé de Marie Warner, qui est suspecté d'être en lien avec *Second Wave* et qui s'avèrera innocent. Empruntant à nouveau la stratégie du renversement narratif, on découvre que c'est en fait sa fiancée qui est coupable. Durant la saison 6, les stéréotypes ethno-religieux facilitent aussi la détention rapide, et la torture dans la foulée, de Nadia Yassir (Marisol Nichols), analyste à CTU, dont l'allégeance est un temps remise en question. Dans un contexte d'état d'urgence face à une forte menace terroriste, on apprend que le département de la sécurité intérieure a constitué une liste de ses personnels musulmans avec pour objectif de limiter leur accès aux documents sensibles et bases de données (6.7). Ce profilage religieux a pour conséquence de dépeindre les musulmans en potentiels alliés des terroristes. En apprenant que Nadia est inscrite sur cette liste et qu'elle est donc aussi désignée comme suspecte du fait de son obéissance religieuse, son collègue Milo (Eric Balfour) s'étrangle : « *She's lived in this country since she was two years old. She's a Republican.* » Milo souligne simultanément ici qu'élevée aux États-Unis, Nadia est américaine, ni plus, ni moins que tous les autres enfants d'immigrés venus bébés en Amérique, et que, si elle vote républicain, c'est qu'elle défend les valeurs hégémoniques de l'identité WASP, aux antipodes du multiculturalisme prôné par le Parti démocrate. Ainsi, le fait que Nadia est républicaine démontre qu'elle est parfaitement assimilée et que son identité musulmane ne fait en rien l'objet d'une revendication communautaire. Malgré tout, dès lors que des preuves semblent l'accuser de complicité avec les terroristes, elle est immédiatement interrogée et torturée par Mike Doyle (Rick Schroder), l'un de ses collègues, qui s'exclame avant même que sa culpabilité soit démontrée : « *And*

yeah, she's a Muslim. That's enough to go on. Everyone here is thinking even if they won't say it. » (6.14)

Le message est clair : par temps de guerre contre le terrorisme islamiste, les stéréotypes ethniques et religieux doivent prévaloir, quitte à ce qu'ils conduisent à des méprises. Les discriminations envers les Arabes et les musulmans sont ainsi dénoncées, et l'on compatit vivement avec les victimes de ces discriminations, qui sont, dans le même temps, présentées comme nécessaires. Alsultany affirme que cette stratégie invite au final les Américains arabo-musulmans à accepter cet état de suspicion généralisée⁶⁷⁸. S'opère ainsi un renversement entre la présomption d'innocence et l'incrimination : l'*habeas corpus* ne consiste en effet plus à « produire le corps » du délit, à prouver la culpabilité, mais plutôt à devoir accepter d'être maltraité, voire torturé, dans son corps racialisé suspect. Les citoyens d'origine arabe et musulmane doivent accepter le fait qu'ils sont suspects par défaut et faire confiance à la justice américaine, à l'instar du père d'Ahmed dans la saison 6.

Par ailleurs, comme bien d'autres séries de l'après-11 Septembre, *24* et *Homeland* instaurent une politique représentationnelle que l'on pourrait qualifier de compensatoire. Afin de ne pas être accusées de ne présenter les musulmans que sous les traits de fanatiques religieux, *24* et *Homeland* tentent de maintenir un équilibre entre personnages « négatifs » et personnages « positifs », autrement dit entre terroristes et musulmans pacifiques, le plus souvent adjutants. Alsultany n'est pas la seule à noter cette régulation des stéréotypes. Stacy Takacs remarque que les séries-terroristes de l'après-11 Septembre virent essaimer les figures héroïques musulmanes et arabes. On pense ainsi à Mohammad Hassain (Anthony Azizi) dans *Threat Matrix*, Raza Michaels (Piter Marek) dans *The Grid*, Darwyn al-Sayeed, héros de *Sleeper Cell*, ou encore Nadia Yassir dans *24* : « *TV spy agencies were chock-full of admirable Arab and Muslim characters*⁶⁷⁹ », conclut Takacs. Écrivant au sujet de *24*, John McCullough relève que : « *The constant balancing act that the series attempts in order to avoid being charged with racial stereotypes perpetuates a situation where every stereotypical Arab villain is countered by its opposite*⁶⁸⁰. » Chaque saison comporte ainsi son lot de musulmans radicalisés et de musulmans modérés selon une présence à l'écran qui bénéficie cependant rarement à ces derniers. Dans la saison 4, alors qu'Habib Marwan et la famille Araz accaparent une bonne partie de l'intrigue principale, il faut attendre l'épisode 4.13 pour trouver des personnages « positifs » ayant pour but de compenser la surreprésentation des

⁶⁷⁸ Evelyn Alsultany, *op. cit.*, 164.

⁶⁷⁹ Stacy Takacs, *op. cit.*, 71.

⁶⁸⁰ John McCullough, *op. cit.*, 42.

Arabes et musulmans comme terroristes. Au cours de cet épisode, Jack et Paul (James Frain) sont poursuivis par les mercenaires de l'industrie d'armement McLennan-Forster après avoir emporté avec eux une preuve de leur implication indirecte dans l'action de Marwan. Ils finissent par se réfugier dans un magasin tenu par deux frères arabes, Safa (Omid Abtahi) et Naji (Amin Nazemzadeh). Si ces derniers sont immédiatement associés à la violence – ils tiennent une armurerie –, ils se révèlent des alliés volontaires qui vont fournir un soutien salutaire à Jack. Les deux frères incarnent les conséquences de la guerre contre la terreur sur les communautés arabes et musulmanes et verbalisent les discriminations et les violences dont ils font l'objet : « *We're the first to be hit because we're Arabs. We're good citizens, we had nothing to do with what happened...* », affirme Safa, avant d'être interrompu par son frère. Alors que Jack les incite à quitter leur magasin face à l'arrivée imminente des mercenaires, les deux frères choisissent de rester et de prendre part, à leur manière, à la guerre contre le terrorisme : « *For years we've been blamed for the attacks by these terrorists. We grew up in this neighborhood. This country is our home* », confie Safa avant que son frère ajoute : « *If you're fighting the people who caused today's bloodshed, then we'll help you.* » À nouveau, 24 insiste sur la nécessité de distinguer les « bons » musulmans des « mauvais » et rappelle que la très vaste majorité des musulmans américains sont avant tout américains, au sens où leur patriotisme, leur nationalité, et leur amour du 2^e amendement semblent primer sur leur obédience religieuse ou leur ethnie. L'Amérique est leur foyer. Plus tard, ces deux messages sont réaffirmés : « *My brother and I are more angry about these attacks than you are. So we're gonna stand up and we're gonna try to be part of the solution* », dit Safa.

Homeland procède de la même manière. Des personnages comme Danny Galvez ou Fara Sherazi (Nazanin Boniadi) visent à présenter les musulmans sous un jour héroïque et positif. Cette stratégie admet cependant une certaine ambiguïté idéologique puisqu'elle exhorte les musulmans et Américains d'origine arabe à s'ériger de manière visible contre le terrorisme et à soutenir la guerre contre la terreur. Georges W. Bush déclara le 21 septembre 2001 : « *Either you're with us or you're with the terrorists.* » C'est précisément ce choix binaire qui est laissé aux musulmans et Américains d'origine arabe auxquels on impose désormais un positionnement clair.

McCullough relève par ailleurs que la caractérisation des « bons » musulmans passe souvent par une défiance originelle, illustrant ainsi ce que nous disions plus haut sur la

suspicion inhérente à l'obéissance musulmane ou à l'identité arabe « racialisée »⁶⁸¹. Abordant le cas de *Homeland*, Sébastien Lefait argue que cette mécanique a pour effet de réapprendre aux spectateurs à voir par-delà les constructions politiques et médiatiques qui sont ancrées dans leur esprit et qui agissent comme un prisme déformant⁶⁸². Selon Lefait, la thérapie dispensée par *Homeland* suit deux étapes : la série nous confronte d'abord à nos « tendances », c'est-à-dire nos préjugés, notre prétendue faculté à repérer les terroristes, puis elle procède à une inversion des rôles « entre les gentils et les méchants » afin de nous pousser à une remise en question de notre système herméneutique⁶⁸³.

Prenons le cas de l'imam Al-Fulani présent dans les épisodes 2.12 et 2.13 de 24. Celui-ci officie dans une mosquée à laquelle se rend le terroriste Syed Ali pour prier. CTU se rend sur les lieux dans l'espoir de le retrouver mais, afin de ne pas éveiller ses soupçons, Jack décide d'envoyer Kate en repérage. Après avoir revêtu un hijab, la jeune femme s'introduit dans la mosquée. Le bâtiment est d'emblée figuré comme dangereux : sur fond de musique inquiétante et de prières en arabe, Kate pénètre au sein de la salle de prière et tente d'apercevoir Syed Ali. La musique joue pour beaucoup dans cette appréciation menaçante de la mosquée. Bien qu'elle exacerbe le suspense de la séquence, et la peur de Kate d'être découverte, elle oriente finalement notre vision du lieu et de la pratique de l'islam. Elle amplifie également la peur générée par les prières en arabe, trope sonore de la guerre contre la terreur indiquant un danger à venir :

Muslim prayer in 'War on Terror' media signals unthinking, indoctrinated repetition rather than the spiritual power of sacred ritual and is thus often heard in the voice of an undifferentiated crowd. (...) [It] has become the sound of Islamic fundamentalism (...), narratively functioning as the sonic prelude to the danger that soon follows⁶⁸⁴.

Cette crainte liée à la prière se trouve renforcée par le contenu même. En longeant la salle de prières des hommes, elle les voit s'agenouiller et s'incliner au son des « *Allahu akbar* » (Dieu est grand) prononcés par l'imam qu'ils répètent en chœur. Or, si cette formule est très fréquente lors des prières musulmanes, elle évoque surtout, pour un public non initié, la formule rituelle criée par les martyrs avant un attentat. La pratique pacifique de l'islam est

⁶⁸¹ *Ibid*, 43.

⁶⁸² Sébastien Lefait, 2013, *op. cit.*, 169.

⁶⁸³ *Ibid*.

⁶⁸⁴ Corey K. Creekmur, *op. cit.*, 87.

donc ici compromise à tous les niveaux et les téléspectateurs sont finalement invités à considérer cette mosquée comme un nid de djihadistes. Lorsque Kate parvient à identifier Ali, Jack et CTU débarquent à leur tour dans la mosquée où ils assistent à l'immolation d'un homme dont les vêtements correspondent à ceux du terroriste recherché. Cet événement finit de dépeindre l'édifice religieux comme le lieu de tous les dangers et de toutes les mascarades.

Cette présentation de la mosquée comme un espace hostile fait planer le doute autour de l'imam Al-Fulani dont on se demande s'il est lui aussi affilié à *Second Wave*. Sa première réaction lors de l'arrivée de CTU peut d'ailleurs sembler suspecte : plutôt que d'obtempérer immédiatement, l'imam demande à Jack s'il a un mandat de perquisition pour fouiller les lieux comme s'il avait quelque chose ou quelqu'un à cacher, en l'occurrence Ali. D'abord décrit comme un complice potentiel, la caractérisation de l'imam change néanmoins dès le début de l'épisode suivant. Mais, confronté par Jack – « *Are you trying to protect this man ?* » – il répond : « *No, agent Bauer. I have no misplaced loyalties. If the man you are looking for has murdered an innocent, he is as guilty in the eyes of Islam as he is in yours.* » En rejetant les actes d'Ali, l'imam contribue à différencier Islam et terrorisme islamique selon une didactique répondant aux exhortations de Karl Rove. Sa présence vise donc, en partie, à sensibiliser le public au fait que le terrorisme n'est pas inscrit dans l'islam. Le fossé idéologique existant entre l'extrémiste et l'imam permet d'entrevoir une véritable rupture religieuse : deux conceptions de l'islam s'affrontent sans jamais se concilier. Ainsi, l'imam que l'on prenait d'abord pour un émissaire du terrorisme islamique s'avère en fait être un musulman pacifique, prêt à assister Jack dans la lutte contre des fanatiques religieux avec lesquels il réprovoie toute affiliation⁶⁸⁵. Cette scène peut se lire comme un appel direct aux spectateurs musulmans pour qu'ils coopèrent avec les autorités.

On retrouve ce procédé d'attentes déjouées dans *Homeland* dont le parti pris anti-islamophobe se fait plus manifeste que dans *24*, notamment avec le personnage de Brody qui subvertit plusieurs stéréotypes, en premier lieu desquels, celui de l'Arabe musulman. À travers une séquence clef de l'épisode 1.2 qui révèle Brody déroulant son tapis de prière dans son garage, ce qui dévoile, dans un rebondissement, sa conversion à l'islam, Esteves et Lefait décrivent ce qu'ils perçoivent comme la « stratégie du métastéréotype⁶⁸⁶ » à l'œuvre dans la série, c'est-à-dire la stratégie poussant les spectateurs à accepter une vision du monde

⁶⁸⁵ À l'image de l'imam Al-Fulani, tous les imams dans *24* et *Homeland* sont présentés comme des adjuvants, des pourfendeurs de l'extrémisme islamiste. Voir notamment l'imam dans la saison 7 de *24* et ceux dans la saison 1 et 3 de *Homeland*.

⁶⁸⁶ Olivier Esteves et Sébastien Lefait, *La question raciale dans les séries américaines*, Paris : Les Presses de Sciences-Po, 2014, 69.

stéréotypée avant de la déconstruire d'eux-mêmes par la suite. En présentant Brody comme secrètement converti à l'islam, la série nous invite à tirer des conclusions. Puisqu'il est musulman et que l'islam est la religion des terroristes, alors Brody est un terroriste. Ce syllogisme, qui repose largement sur les stéréotypes et les raccourcis ayant envahi le débat politique et les représentations médiatiques, se trouve conforté par le fait que Brody prie à l'abri des regards, dans son garage, seule pièce qui échappe à la surveillance de Carrie. Pour l'héroïne, cet angle mort cache une information décisive quant à l'identification du terroriste Brody. Nous investissant dans son enquête, nous établissons donc un lien entre la prière, la conversion et les futurs actes terroristes. D'ailleurs, à l'issue de cette séquence, Brody décide de jouer la carte du héros national, preuve ultime pour Carrie que l'ancien prisonnier de guerre a bien été retourné. Les spectateurs sont acculés : les certitudes de Carrie orientent notre appréhension de la situation.

Pourtant, la séquence déjoue les stéréotypes à deux niveaux. Elle déconstruit d'abord notre perception négative de l'acte de la prière. Comme nous l'avons vu dans l'exemple précédent, la prière – en arabe et non traduite – est forcément associée à l'extrémisme religieux. La formule *Allahu Akbar* est inscrite dans la mémoire des spectateurs comme appartenant au lexique des terroristes, et non à celui des musulmans modérés. La séquence montrant Brody prier fait montre d'ambitions opposées: « *Homeland* s'emploie à montrer que la prière musulmane, plutôt que de constituer un signe extérieur de fanatisme, recèle en fait une profondeur et une spiritualité que des décennies de représentations caricaturales ont pu nous faire oublier⁶⁸⁷ », écrivent Esteves et Lefait.

Malgré tout, la séquence ne se départit pas d'une certaine ambiguïté puisqu'une forte tension dramatique précède la prière. La réalisation caméra au poing en plan rapproché a pour effet de nous présenter le personnage comme un meurtrier s'appêtant à perpétrer un crime : le rituel peut faire penser à certaines séquences de *Dexter*. Le tout est accompagné d'une musique de plus en plus oppressante qui conduit à l'acte « criminel » en question : la prière. Celle-ci est filmée de manière épurée : aucune musique n'est ajoutée pour ne pas influencer le jugement des spectateurs, seule la litanie religieuse en arabe occupe l'espace sonore. Durant une minute, nous voyons donc Brody exécuter le rite musulman. Pas d'attentat de masse en préparation, simplement l'acte de prière d'un fidèle. Est-ce là malgré tout le signe de son ralliement à la cause terroriste ? Esteves et Lefait répondent par la négative. Quand bien même Brody serait un terroriste, cette scène contribue à dissocier deux identités, celle du

⁶⁸⁷ *Ibid*, 57.

Brody terroriste et celle du Brody musulman, les deux existant indépendamment l'une de l'autre⁶⁸⁸.

À un second niveau, la scène de prière s'associe à une entreprise plus large de subversion des attentes concernant Brody, à savoir les raisons profondes de son engagement djihadiste. En effet, elle s'inclut dans un ensemble plus vaste de séquences-signes visant à ériger la conversion de Brody comme marqueur de sa radicalisation. En quelques épisodes, les spectateurs sont alors certains que l'obéissance religieuse de l'ancien prisonnier de guerre explique son action à l'encontre des États-Unis selon le raccourci fréquent consistant à affirmer que l'islam est la religion des terroristes. Cependant, les épisodes 1.9 puis 1.12 viennent déjouer cette grille de lecture : comme nous l'avons vu, Brody n'agit pas en tant que djihadiste animé par des motifs religieux mais plutôt en tant que soldat patriote désireux de remettre l'Amérique dans le droit chemin. Ainsi, en dépit des approximations qu'elle commet parfois dans sa figuration de l'islam, *Homeland* entend nous réapprendre à voir par-delà nos préjugés et nos stéréotypes et « à nous défaire de cette vision anamorphique forgée et pérennisée par le pouvoir politique et les médias dans l'après-11 Septembre pour renouer avec la démocratie et ses fondements⁶⁸⁹ ».

En dernier lieu, Alsultany évoque l'a-géographie des terroristes, c'est-à-dire l'absence de mention de leur pays d'origine, comme dernière stratégie mise en place dans les séries américaines de l'après-11 Septembre afin de ne pas être accusées d'islamophobie/arabophobie. Selon elle, cette stratégie permet d'éviter toute stigmatisation d'une communauté en particulier : « *if no particular country or ethnicity is named, then there is less reason for any particular group to be offended by the portrayal*⁶⁹⁰. » L'argument exprimé par Alsultany apparaît pertinent bien que l'a-géographie des terroristes ne négocie aucunement les questions de stéréotypes ethniques et religieuses. Comme nous le mentionnions plus haut, taire une nationalité ne répond pas au problème de fond : même si un terroriste présenté arabe et musulman est apatriote, il perpétue néanmoins tout un ensemble de stéréotypes. De plus, cette politique qui se refuse à stigmatiser une communauté en particulier a pour effet de stigmatiser l'ensemble des pays musulmans et arabes quand bien même certains d'entre eux ne sont pas connus pour abriter des cellules terroristes.

En conclusion, parce qu'elles traitent du terrorisme islamiste, *24* et *Homeland* établissent d'emblée un lien entre djihadistes et musulmans/Arabes reposant sur une religion,

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ Alexis Pichard, 2016b, *op. cit.*

⁶⁹⁰ Evelyn Alsultany, *op. cit.*, 165.

une ethnie communes, lien qui se trouve consolidé par nos propres stéréotypes et qui renforce les stéréotypes véhiculés par les médias de masse conservateurs⁶⁹¹. Pour tenter d'échapper aux accusations d'islamophobie et d'arabophobie, les deux séries multiplient les stratégies dans le but de déconstruire les attentes et les préjugés. Si Arun Kundnani concède que ces fictions, parmi d'autres, ont fait évoluer les représentations des musulmans américains, elles n'ont pas profondément changé la perception de l'islam par le grand public : « *Muslim Americans are not automatically to be considered terrorists, but their culture remains a source of suspicion for its radicalizing effects*⁶⁹². » Effectivement, *24* et *Homeland* s'évertuent à distinguer les terroristes islamistes et les musulmans modérés, mais elles s'engagent rarement dans une entreprise de dédramatisation de l'islam qui reste toujours lié au terrorisme d'une manière ou d'une autre. Les deux séries n'insistent pas suffisamment sur le fait que l'islam véritable est une religion prêchant la paix, elles ne s'investissent pas dans l'exégèse du texte coranique, comme le fait *Sleeper Cell*, bien plus pédagogique et éclairante sur ce sujet. Cependant, *24* et *Homeland*, et les autres séries-terrorisme, n'endossent qu'une partie de la responsabilité dans la pérennité de cette association islam/terrorisme car, pour Alsultany, le véritable problème de la représentation de l'islam à l'écran réside dans le fait que les Arabes/musulmans n'ont de rôles importants que dans les séries-terrorisme : « *Representations of Arab and Muslim identities in contexts that have nothing to do with terrorism remain strikingly unusual in American commercial media.* » Des séries comme *Quantico* continuent aujourd'hui à présenter l'islam comme intrinsèquement lié au terrorisme. En 2016, Barack Obama s'empara de ce problème. Lors d'un discours donné dans une mosquée de Baltimore, il reprocha aux *networks* le manque de visibilité des musulmans au petit écran. Par ailleurs, dans le sillon d'Alsultany, il exprima son désir de voir des personnages musulmans dans d'autres séries que celles ayant trait aux questions de sécurité intérieure⁶⁹³.

⁶⁹¹ Erin Steuter et Deborah Wills, *At War with Metaphor : Media, Propaganda, and Racism in the War on Terror*, Plymouth : Lexington Books, 2008, 17-36.

⁶⁹² Arun Kundnani, *op. cit.*

⁶⁹³ Dave Schilling, « Bloodthirsty terrorists and duplicitous spies: does TV have a Muslim problem? », *The Guardian*, 4 février 2016. Disponible à : <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2016/feb/04/muslim-television-characters-us-tv-shows-terrorist-spy-24-homeland-obama> (consulté le 24 août 2016)

Chapitre 5 : De l'apocalypse-prémédiation à l'apocalypse-catharsis : panser et repenser le fantasme de l'eschatologie terroriste

Si *24* et *Homeland* dépeignent toutes les deux des visions apocalyptiques attisant les angoisses spectatorielles liées à la guerre contre la terreur, elles ne procèdent pourtant pas de la même manière et ne recherchent pas tout à fait les mêmes finalités.

Faisant écho au phénomène de « prémédiation » développé par Richard Grusin⁶⁹⁴, *24* entreprend de simuler les pires menaces terroristes planant sur les États-Unis dans la perspective de préparer émotionnellement les spectateurs américains à leur surgissement dans la réalité. Cependant, cette exposition du public à des visions eschatologiques semaine après semaine a surtout pour effet d'exacerber la peur collective de l'attaque terroriste, poussant chaque individu à adhérer aux politiques sécuritaires de l'administration Bush afin que le pire soit évité. La série se ferait alors la première alliée de la Maison-Blanche. Pourtant, une telle lecture ne prend en compte le fait que la répétition d'attentats spectaculaires tend à dédramatiser la terreur en la banalisant jusqu'à en faire un élément du quotidien. L'apocalypse se trouve alors relativisée : peu importe le scénario, les États-Unis survivront aux attentats à venir, comme ils ont survécu au 11 Septembre. C'est aussi ce message que *24* délivre à son public, célébrant par là même la résilience américaine face à l'ennemi.

À rebours de ce régime de représentation que l'on qualifiera de prophylactique, *Homeland* offre, quant à elle, une forme de traitement curatif : à la *pré*vision et la prémédiation, la série préfère la *re*/révision et la remédiation. Elle s'emploie ainsi à revisiter et à exorciser les traumatismes passés en nous faisant assister à des attentats qui empruntent aux images-types du 11 Septembre et qui apportent un nouvel éclairage sur l'événement. L'apocalypse se fait alors pleinement révélation. Pourtant, cette intention de réconcilier le peuple américain avec son histoire récente est interrompue par l'irruption d'une nouvelle menace terroriste, Daesh, qui fait basculer *Homeland* vers la logique d'anticipation du pire qu'exerçait son aînée. La série est ainsi rappelée au temps présent.

⁶⁹⁴ Richard Grusin, *op. cit.*

1. « *If there ever was a worst-case scenario, this is it* » : projections apocalyptiques et prémédiation des angoisses dans *24*.

1.1. Mise en images de scénarii du pire

Alors qu'une épidémie virale est sur le point de décimer Los Angeles, Tony confie aux agents de la CTU : « *If there ever was a worst-case scenario, this is it. We're in it. (...) We've switched from prevention to containment. The virus is out.* » (3.20) Ce genre de réplique jalonne les épisodes de *24* et résume la prémisse de la série, à savoir que l'apocalypse est imminente, que le pire est toujours en voie de se produire. Tout au long des neuf saisons qui la constituent, *24* simule des attaques terroristes survenant sur le sol américain⁶⁹⁵. Los Angeles, Washington et finalement New York – qui vient symboliser, près de dix ans après le 11 Septembre, le retour sur les lieux du drame fondateur – sont tour à tour les villes victimes des pires maux. Les terroristes incarnent ainsi les Cavaliers de l'Apocalypse, ceux qui cherchent à annihiler le monde, ou du moins l'Amérique. *24* dépeint des attentats de grande envergure, impliquant des morts par milliers, parfois par millions.

À une époque où l'administration Bush elle-même envisageait le pire en soutenant que les terroristes d'Al-Qaïda étaient en possession d'armes de destruction massive capables d'anéantir les États-Unis tout entier, *24* a pu mettre en images les pires angoisses liées à la guerre contre la terreur, légitimant de fait les mesures sécuritaires mises en place sur le territoire américain ou bien les opérations préventives à l'étranger. D'après Aaron Thomas Nelson, *24* a même simulé la guerre contre la terreur fantasmée par l'administration Bush en accentuant la gravité de la menace terroriste islamiste : « *the War on Terror cannot produce footage and media events that convey the all-threatening world the Bush Doctrine presumes to exist. 24 can and does*⁶⁹⁶. » Dans une certaine mesure, la fiction a donc contribué à donner une substance, une « réalité », à une menace limitée, se faisant ainsi la complice d'une rhétorique fallacieuse.

L'expression « scénario du pire » sert à qualifier une stratégie visant à évaluer les conséquences les plus désastreuses engendrées par une situation donnée. Selon le journaliste

⁶⁹⁵ La neuvième saison se déroule, elle, en Angleterre bien que la menace djihadiste cible les intérêts américains, Margot Al-Harazi cherchant à se venger du président Heller, en visite à Londres.

⁶⁹⁶ Aaron Thomas Nelson, Aaron Thomas Nelson, « Simulating Terror », in Richard Minter (dir.), *op. cit.*, 83.

Milton Viorst, l'expression remonterait à la guerre froide, période durant laquelle la crainte de l'actualisation de l'apocalypse nucléaire aurait dissuadé à plusieurs reprises les États-Unis de s'engager dans une guerre ouverte contre l'URSS. Viorst souligne que le risque d'apocalypse nucléaire était trop grand : « *All our presidents, Republican and Democratic alike, accepted the principle of avoiding a war that might wreck the planet*⁶⁹⁷. » Le scénario du pire était donc indissociable de la stratégie de « dissuasion » nucléaire, aux antipodes de tout « passage à l'acte ».

Parce que le 11 Septembre déroule un scénario qui va au-delà des prévisions les plus folles, l'événement nourrit les fantasmes eschatologiques liés à Al-Qaïda. L'inimaginable s'est produit et pourrait se reproduire avec des conséquences encore plus dévastatrices. Afin d'anticiper les menaces à venir, l'armée américaine fait secrètement appel à des scénaristes et vidéastes d'Hollywood : elle organise début octobre 2001 une rencontre à l'université de Californie afin d'imaginer les pires situations possibles et les solutions pouvant être apportées. Sont notamment présents Steven E. De Souza, scénariste de *Die Hard*, et David Fincher⁶⁹⁸. La peur d'un nouvel attentat rend nécessaire la mise en place de mesures proactives, ou préventives, afin d'anticiper toute future attaque terroriste : « une prévention non pas au sens d'éliminer les facteurs structurels encourageant la violence, mais au sens d'agir avant que l'autre n'agisse ». Autrement dit, une logique de guerre, dans laquelle la suspicion et l'urgence constituent les pièces centrales⁶⁹⁹. » Cette logique préventive reposant sur l'argument du « scénario du pire » est d'autant plus implacable qu'elle présente toujours la menace comme imminente, renforçant ainsi les peurs paranoïaques au point de faire accepter par l'opinion publique des mesures sécuritaires d'envergure censées pouvoir empêcher ce « pire » de se produire.

Le 11 Septembre rend crédibles toutes les menaces terroristes à venir, même celles qui paraissaient auparavant exagérées ou purement spéculatives. À juste titre, Viorst mentionne le cas de Saddam Hussein que l'administration Bush désigne comme le mal incarné. Pourtant *a priori* éloigné de ben Laden et des attentats du 11 Septembre, le dictateur irakien se retrouve dans le viseur des faucons américains qui lui attribuent une part de responsabilité – bien qu'indirecte – dans la tragédie de New York. Le flou autour de l'implication d'Hussein est

⁶⁹⁷ Milton Viorst, « The Wisdoms of Imagining The Worst-Case Scenario », *The New York Times*, 11 septembre 2002. Disponible à : http://www.nytimes.com/2002/09/12/opinion/the-wisdom-of-imagining-the-worst-case-scenario.html?_r=0 (consulté le 19 octobre 2016)

⁶⁹⁸ Steve Gorman, « US Filmmakers Mull Terror Scenarios for Army », *Variety*, 9 octobre 2001.

⁶⁹⁹ Didier Bigo *et al.*, « Les libertés sacrifiées au nom de la sécurité ? », in Didier Bigo *et al.*, *Au nom du 11 Septembre...*, *op. cit.*, 6.

délibérément maintenu par l'administration Bush afin de s'assurer le soutien populaire avant et pendant l'invasion de l'Irak. Résultat : en septembre 2003, *BBC News* rapporte que près de 70% des Américains sont convaincus que Saddam Hussein est personnellement impliqué dans les attentats de 2001. La chaîne anglaise rapporte aussi qu'une part non négligeable des Américains croient que certains terroristes du 11 Septembre étaient d'origine irakienne – ce qui n'était pas le cas –, soutenant ainsi la thèse de l'Irak comme commanditaire des attaques⁷⁰⁰.

L'argumentaire de l'administration Bush servant à justifier l'invasion de l'Irak repose donc sur l'hypothèse qu'Hussein est impliqué dans le 11 Septembre. Si le président et ses proches ne l'expriment jamais aussi formellement, ils font un rapprochement entre le dictateur irakien et Al-Qaïda, suggérant que l'Irak a financé et abrité les islamistes tout en apportant un soutien financier à l'organisation terroriste. L'invasion de l'Irak, comme celle de l'Afghanistan, serait donc une opération militaire rétributive visant à capturer Saddam Hussein :

He has weapons of mass destruction, and he has used weapons of mass destruction in his neighborhood and on his own people. He's invaded countries in his neighborhood. He tortures his own people. He's a murderer. He has trained and financed al Qaeda-type organizations before — al Qaeda and other terrorist organizations⁷⁰¹.

À cela vient se superposer la question des armes de destruction massive. En effet, le président Bush affirme très tôt sa conviction que l'Irak est en possession d'armes biologiques, chimiques et nucléaires. Du lendemain du 11 Septembre jusqu'à l'invasion de l'Irak, le président américain n'a de cesse de marteler : « *I believe Saddam Hussein is a threat to the American people*⁷⁰². » Dans son discours sur l'état de l'Union en janvier 2003, il défend la nécessité d'une intervention américaine en Irak en liant directement le dictateur irakien aux terroristes d'Al-Qaïda :

Imagine those 19 hijackers with other weapons, and other plans, this time armed by Saddam Hussein. It would take just one vial, one canister, one crate slipped into this

⁷⁰⁰ « Bush rejects Saddam link to 9/11 », *BBC News*, 18 septembre 2003. Disponible à : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/3118262.stm> (consulté le 19 octobre 2016)

⁷⁰¹ Conférence de presse du 6 mars 2003, disponible à : <http://www.cbsnews.com/news/text-of-bush-news-conference-07-03-2003/> (consulté le 19 octobre 2016)

⁷⁰² *Ibid.*

country to bring a day of horror like none we have ever known. We will do everything in our power to make sure that day never comes⁷⁰³.

À nouveau, la logique du « scénario du pire » repose sur une dynamique comparative de surenchère : Bush rejoue le 11 Septembre (dans sa référence aux dix-neuf terroristes) pour laisser imaginer qu'un autre attentat d'ampleur encore plus grande *pourrait* se produire. Il présente ainsi le danger terroriste comme exponentiel et le pire comme un superlatif dont la définition et la gravité sont sans cesse à repenser. Alors que durant la guerre froide le « pire » renvoyait à une fin définitive, l'apocalypse nucléaire, dans la guerre contre la terreur, il est toujours un horizon insondable, « un jour d'horreur comme nous n'en avons jamais connu », pour citer George W. Bush. Le « scénario du pire » résiste ici à toute accumulation du savoir liée à l'expérience du terrorisme, il est une surprise permanente⁷⁰⁴.

Remarquons que certaines séries-terrorisme contribuent à ce consensus autour de la dangerosité de Saddam Hussein et de ses capacités d'attaque. Dans l'épisode 1.3 de *Threat Matrix*, diffusé le 2 octobre 2003, la menace biologique qui plane sur les États-Unis est ainsi directement liée au dictateur irakien. Le titre de l'épisode, « Doctor Germ », fait à la fois référence au personnage de Nabila Hassan (voir chapitre 2), ancienne scientifique sous la férule du régime baasiste et, dans la réalité, à Rihad Taha, microbiologiste irakien ayant travaillé sur le programme d'armes biologiques de Saddam Hussein. Ces fictions ont ainsi validé la « véracité » de la rhétorique présidentielle.

L'invasion de l'Irak est donc aussi bien une opération militaire rétributive qu'une intervention préventive⁷⁰⁵. Le pire est à venir, maintient George W. Bush, et il faut tout mettre en œuvre pour l'éviter. Tout, absolument tout : « *Whatever action is required, whenever action is necessary, I will defend the freedom and security of the American people*⁷⁰⁶ », déclare-t-il dans un style jusqu'au-boutiste rappelant celui de Jack Bauer. La menace

⁷⁰³ Cité dans Michael R. Gordon, « Bush Enlarges Case For War by Linking Iraq With Terrorists », *The New York Times*, 29 janvier 2003. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2003/01/29/world/state-union-iraq-issue-bush-enlarges-case-for-war-linking-iraq-with-terrorists.html> (consulté le 19 novembre 2016)

⁷⁰⁴ Jean-François Daguzan, *op. cit.*, 12.

⁷⁰⁵ Sur ce point, Arthur Schlesinger précise une nuance terminologique d'importance. Si l'administration Bush a souvent parlé de guerre de préemption (« *preemptive war* ») concernant l'Irak, fondée sur un risque terroriste réel et imminent, elle conduisit en fait une guerre préventive (« *preventive war* ») dans la mesure où le pays n'avait jamais été décrit comme une menace pressante pour les États-Unis : « *It was not a war 'initiated on the basis of incontrovertible evidence that an enemy attack is imminent.'* (...) *The CIA analysts, according to George Tenet, the CIA director, 'never said there was an imminent threat.'* », in Arthur M. Schlesinger Jr., 2004, *op. cit.*, 25.

⁷⁰⁶ Discours sur l'état de l'Union du 23 janvier 2003. Disponible à : <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=29645> (consulté le 23 novembre 2016)

terroriste, parce qu'elle est imminente et potentiellement dévastatrice – on se souvient notamment de Colin Powell agitant une fiole censée contenir de l'anthrax à l'ONU pour insister sur la « réalité » des armes de destruction massive en Irak –, exige du président américain qu'il passe outre le droit international. L'invasion de l'Irak qui débute en 2003 se déroule ainsi sans l'aval de l'ONU.

Pourtant, les mois qui suivent l'invasion américaine mettent à mal les extrapolations de l'administration Bush quant à la présence d'armes de destruction massive en Irak, contraignant ainsi le peuple américain à reconsidérer la vraisemblance du « scénario du pire » originel. Fin 2003, George W. Bush reconnaît qu'aucune preuve ne permet de lier Saddam Hussein au 11 Septembre. En août 2006, il est contraint d'admettre qu'aucune arme de destruction massive n'a été retrouvée sur le sol irakien : « *The main reason we went into Iraq at the time was we thought he had weapons of mass destruction. It turns out he didn't, but he had the capacity to make weapons of mass destruction*⁷⁰⁷. » L'opposition populaire à la guerre en Irak, déjà forte en 2005 après la médiatisation des tortures de prisonniers à Abou Ghraib et à cause de la persistance du conflit, grandit de manière significative à l'issue de cette révélation qui met au jour un mensonge d'État ayant conduit les États-Unis à mener une guerre « pour rien ». Un sondage datant de septembre 2006 indique que 61% des Américains sont désormais opposés à la guerre en Irak – chiffre record –, que 58% jugent que Bush n'est pas digne de confiance, et que 57% désapprouvent son action⁷⁰⁸.

L'argument du « scénario du pire » fait partie d'une culture de la peur plus vaste élaborée par les médias et l'exécutif au lendemain des attentats des tours jumelles. Cette culture de la peur a eu pour corollaire de maintenir les Américains dans un état d'intense paranoïa, ce qui a facilité le vote de lois sécuritaires censées prévenir toute future attaque terroriste. L'État de droit s'est alors mué en un État d'exception au sein duquel certaines libertés furent suspendues pour répondre à une situation d'urgence, à savoir le risque d'une frappe terroriste. 24 et les autres séries-terrorisme ont ainsi pu sembler participer au maintien de ce climat de peur en instillant chaque semaine un sentiment de terreur par l'image : « *such programs exacerbate popular feelings of vulnerability. (...) [They] targeted viewers' gut instincts and used their adrenaline-fueled reactions to legitimate the ethic of 'proactive*

⁷⁰⁷ www.democracynow.org/2006/8/22/president_bush_admits_iraq_had_no (consulté le 19 octobre 2016)

⁷⁰⁸ « Opposition to Iraq war at all-time high », *CNN*, 25 septembre 2006. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2006/POLITICS/08/21/iraq.poll/> (consulté le 19 novembre 2016)

*defense' embraced by the Bush administration as a mode of counterterrorism*⁷⁰⁹ », soutient Takacs. Constat corroboré par Stephen Prince qui affirme que ces fictions ont soutenu l'administration Bush de deux façons : d'abord, en posant l'existence d'une menace terroriste imminente, ensuite, en montrant que l'action gouvernementale permettrait d'arrêter cette menace⁷¹⁰. Il est vrai que, dans la grande majorité des cas, les groupuscules terroristes sont arrêtés par des sections antiterroristes d'élite qui, par souci d'efficacité, ont recours à des méthodes qui passent outre les libertés individuelles et qui lorgnent vers l'illégalité. Pour les agences de renseignement, la fin justifie les moyens : les séries-terrorisme incitent le public à épouser cette vision à court terme légitimant l'emploi de mesures d'exception.

L'adhésion du public est d'autant plus certaine que ces fictions ne se limitent pas à évoquer un « scénario du pire » puisqu'elles procèdent souvent d'une simulation à échelle réduite de celui-ci. Ainsi, *The Grid* s'ouvre sur une attaque « accidentelle » au gaz sarin dans un hôtel (voir *infra*) ; l'épisode 1.5 de *The Agency* montre les ravages de l'anthrax sur un élevage de lévriers tandis que, lors de sa troisième saison, *24* suit minute par minute les effets d'un virus mortel sur les clients d'un hôtel. Dans tous ces cas, les séries-terroristes laissent aux spectateurs le soin d'imaginer quelles seraient les conséquences d'un même drame à l'échelle nationale, induisant un sentiment de terreur favorable aux politiques antiterroristes gouvernementales.

Une autre stratégie pour parvenir aux mêmes fins consiste à faire des projections : le « scénario du pire » est simulé graphiquement par les agences de renseignement afin de nous faire imaginer et craindre l'apocalypse qui menace les États-Unis. Cette stratégie est un véritable trope dans *24*, généralement utilisé dans les premiers épisodes de chaque saison pour poser l'incroyable dangerosité de la menace terroriste du jour. Dans l'épisode 4.7, le groupe djihadiste dirigé par Habib Marwan s'emploie à faire fusionner les réacteurs des cent quatre centrales américaines. À CTU, l'agent Curtis Manning (Roger Cross) et l'analyste Edgar Styles (Louis Lombardi) sont en charge de présenter les faits à l'ensemble de leurs collègues :

ERIN. Give us the worst-case casualty scenarios. (...)

EDGAR. In the first few hours, the population within a ten-mile radius will receive the highest doses of radiation. Those people will die within two days.

CURTIS. Now the smallest of these 104 cities represents 75,000 people. Multiply that by 104. We're looking at 7.8 million casualties, and that's conservative. The environmental

⁷⁰⁹ Stacy Takacs, *op. cit.*, 95.

⁷¹⁰ Stephen Prince, *op. cit.*, 239.

impact will also be catastrophic. 30 miles in all directions of each plant will be uninhabitable for at least five years.

Pendant qu'ils relatent les conséquences dramatiques qu'entraînerait la fusion des réacteurs nucléaires, un graphique diffusé sur les écrans donne un aperçu virtuel de l'ampleur de la tragédie humaine (figure 21).

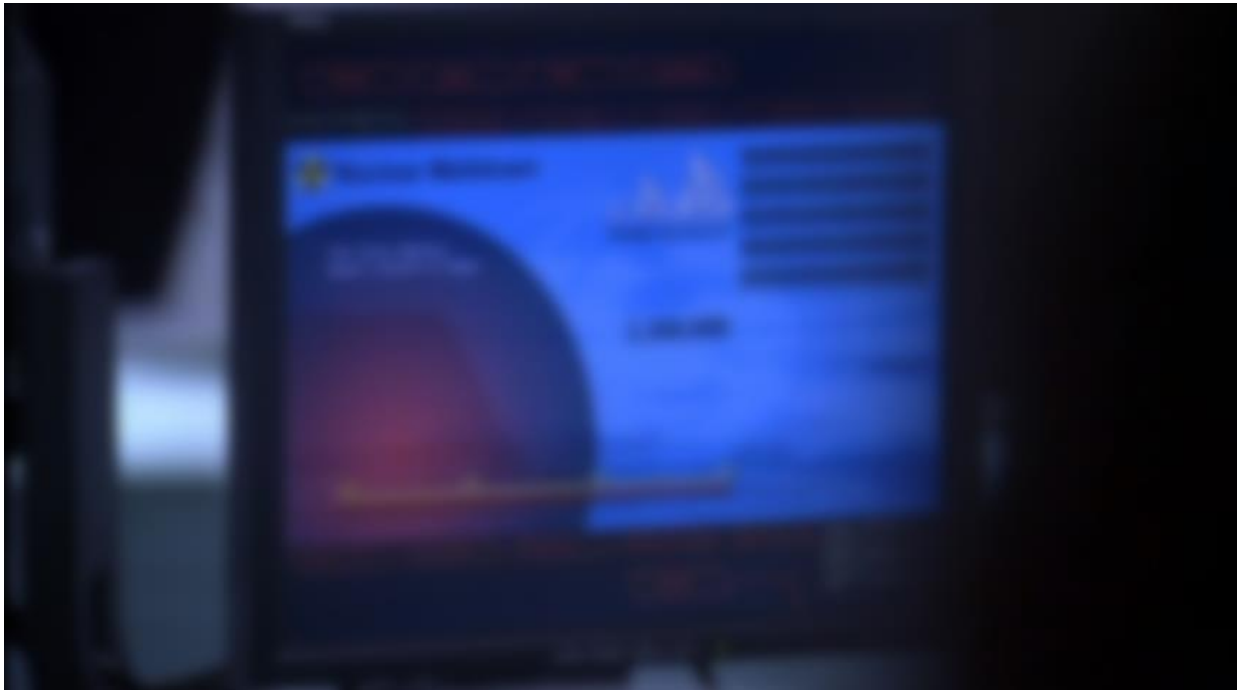


Figure 21 : La prévision graphique de l'apocalypse, trope de la terreur (24, 4.7).

Une certaine gadgétisation de la mort s'opère alors: sur le côté de l'écran, les personnages-avatars se multiplient alors que les projections du nombre de morts ne cessent d'augmenter. Cette prévision de l'apocalypse en termes humains est rendue d'autant plus terrifiante par le son diégétique accompagnant l'apparition de chaque nouvelle victime, de même qu'une bande son angoissante : un bruit éthéré semblable à celui d'une voiture freinant en plein élan survient au moment où l'écran est révélé comme pour matérialiser notre angoisse et notre volonté de voir le décompte s'arrêter. Hélas, il se poursuit hors-champ. Quelques secondes plus tard, le compteur tourne encore sur l'écran derrière Curtis. Les graphiques inquiétants continuent de se succéder en arrière-plan. L'on voit notamment le rayon de contamination de chaque centrale, présageant une apocalypse qui n'épargnera aucune partie du pays. Si la CTU parvient plus tard à éviter un holocauste nucléaire, l'un des

cent quatre réacteurs entre néanmoins en fusion (celui de San Gabriel Island en Californie), condamnant des dizaines de milliers d'Américains à une mort certaine.

24 s'est affirmée comme l'archétype de cette tendance, poussant à l'extrême la logique de l'institutionnalisation de l'État d'exception. Takacs relève ainsi que la série a recours à diverses stratégies narratives conduisant le public à accepter – et à réclamer – des mesures de plus en plus liberticides⁷¹¹. Pour sauver des millions d'Américains innocents, Jack Bauer doit violer la loi, incarnant alors une certaine vision d'un État autoritaire. Ce constat est aussi celui de Stephen Prince qui affirme que *24* contribuerait à faire accepter la mise en place d'un état totalitaire en légitimant une politique antiterroriste agressive et liberticide : « *President Bush has said that the war on terrorism will never end, and the narrative structure of 24 gives this idea dramatic form. (...) 24 elicits the public's fears about impending attacks in order to offer viewers a recipe for dictators*⁷¹². »

L'efficacité idéologique de *24* tient, bien sûr, au fait qu'elle met en scène des « scénarii du pire » hyperboliques. La menace terroriste est d'abord récurrente dans la mesure où chaque saison comprend un nouvel attentat à déjouer. Si la narration prend le soin de rappeler que les journées ne se suivent pas en temps « réel », car plusieurs années peuvent se dérouler entre deux saisons, les spectateurs ont néanmoins l'impression de vivre dans un état d'urgence permanent, comme si *chaque* jour l'Amérique était menacée, sans répit. À cela s'ajoute l'imminence du « scénario du pire » contrainte par le format bouclé de la série qui repose sur un autre scénario, celui de la bombe à retardement : tout doit se dérouler en vingt-quatre heures, ce qui réduit considérablement l'éventail des actions proactives légales. Pour Jeangène Vilmer, c'est ici l'une des (nombreuses) invraisemblances de *24* puisque, « dans la réalité, la menace peut être anticipée, mais en général, elle n'est pas imminente et surtout pas aussi précise⁷¹³ ». Robert Cochran, co-créateur de la série, reconnaît lui-même que le scénario de la bombe à retardement, tel qu'il est mis en scène dans *24*, est un fantasme absolu ayant pour objectif de dynamiser les journées de Bauer : « *Most terrorism experts will tell you that the 'ticking time bomb' situation never occurs in real life, or very rarely. But on our show it happens every week*⁷¹⁴. »

Dans *24*, la menace est récurrente, imminente et tend aussi à se répéter, troisième facteur participant du manque de vraisemblance dans la série. En effet, les attentats les plus

⁷¹¹ Stacy Takacs, *op. cit.*, 94.

⁷¹² Stephen Prince, *op. cit.*, 248.

⁷¹³ Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *op. cit.*, 124.

⁷¹⁴ Jane Mayer, *op. cit.*.

graves semblent se reproduire, prêtant ainsi des moyens d’agir et des ressources balistiques exagérés aux groupes terroristes – en particulier à Al-Qaïda : par trois reprises, des djihadistes manquent de provoquer une apocalypse nucléaire aussi bien à l’échelle de mégapoles (Los Angeles, New York) qu’à l’échelle nationale. Cette construction d’Al-Qaïda comme organisation ennemie surpuissante, que l’on retrouve également dans les autres séries-terrorisme comme *The Agency*, semble s’aligner sur la rhétorique présidentielle : « *In Bush’s speech, Al Qaeda’s capacities are exaggerated beyond all reason and credulity and placed on par with the Nazi state’s capacity for organized destruction*⁷¹⁵ », écrit Takacs.

En neuf saisons, l’Amérique se voit confronter au risque nucléaire – deux bombes sales explosent d’ailleurs en saison 2 et 6 – et fait également face à des menaces virale (saison 3) et chimique (saisons 5 et 7). La série met donc en images tout un ensemble de peurs exacerbées par la rhétorique de l’administration Bush autour des armes de destruction massive supposées être entre les mains des djihadistes d’Al-Qaïda. La figuration d’attaques terroristes d’envergure demeure d’ailleurs l’élément distinctif de *24* par rapport aux autres séries-terrorisme qui, sur le mode du thriller, montrent comment la menace terroriste est prévenue, même si des attentats – circonscrits – peuvent se produire. *24* est ainsi la seule à s’engager dans une représentation de la terreur à grande échelle et ce, saison après saison.

1.2. Le cas de l’attentat nucléaire

Parmi les scénarii du pire que *24* met en scène, celui de l’apocalypse nucléaire émerge comme le plus récurrent à l’échelle de la série puisqu’il est utilisé dans quatre saisons. Dans la saison 2, les terroristes de l’organisation Second Wave parviennent à importer une bombe nucléaire sur le sol américain et prévoient de la faire détoner dans un aéroport de Los Angeles. Dans la saison 4, Habib Marwan s’empare d’un dispositif permettant de contrôler toutes les centrales nucléaires du pays et envisage de faire entrer en fusion leur réacteur. Dans la saison 6, Abu Fayed et sa faction terroriste commettent des attentats en série aux États-Unis qui culminent lors de l’explosion d’une bombe nucléaire dans une proche banlieue de Los Angeles. Enfin, dans la saison 8, les opposants au régime d’Omar Hassan, président d’un pays fictif, le Kamistan, décident dans un premier temps de se procurer du combustible nucléaire

⁷¹⁵ Stacy Takacs, *op. cit.*, 59.

au marché noir afin de le rapatrier ensuite au Kamistan avant de changer de plan et de tout mettre en œuvre pour irradier New York.

Le motif narratif de l'eschatologie nucléaire n'est pas propre à *24* puisqu'on le retrouve dans d'autres séries de la même époque comme *Threat Matrix*, *Sleeper Cell* ou, dans un tout autre genre, *Jericho*⁷¹⁶ (CBS, 2006-2008). Il n'est pas non plus circonscrit aux années 2000 dans la mesure où il a inspiré tout un ensemble de films d'action et de science-fiction depuis les années 1950. Abordant les films de science-fiction des années 1950, donc produits quelques années à peine après le bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki, Susan Sontag démontre la place prépondérante occupée par la thématique du nucléaire dans la fiction qui tient, selon elle, d'une angoisse nouvelle :

Again, there is a historically specifiable twist which intensifies the anxiety, or better, the trauma suffered by everyone in the middle of the 20th century when it became clear that from now on to the end of human history, every person would spend his individual life not only under the threat of individual death, which is certain, but of something almost unsupportable psychologically-collective incineration and extinction which could come any time, virtually without warning⁷¹⁷.

Écrivant en 1965, en pleine guerre froide, Sontag lit donc dans les films de science-fiction l'angoisse d'une extermination totale de l'humanité pouvant survenir à n'importe quel moment. Cette peur individuelle d'une disparition collective à la suite d'un cataclysme nucléaire n'a eu de cesse de hanter l'histoire et la fiction du XX^e siècle. Omniprésent durant la guerre froide où l'équilibre de la terreur entre les États-Unis et l'URSS reposait essentiellement sur la puissance nucléaire de chaque belligérant, le motif de l'apocalypse nucléaire a survécu à la fracture du bloc de l'Est et à la fin de la guerre froide au début des années 1990. Avec l'avènement des thrillers et des films-catastrophe qui marque justement le cinéma hollywoodien post-guerre froide, la menace nucléaire demeure un motif récurrent. Jerome F. Shapiro soutient que la prolifération des armes de destruction massive – parmi lesquelles l'arsenal nucléaire – demeure un sujet d'inquiétude dans les années 1990⁷¹⁸. Cependant, cette inquiétude s'avère bien moins angoissante et quotidienne que la peur d'une

⁷¹⁶ Cette série montre la vie dans une petite ville américaine du Kansas après une attaque nucléaire.

⁷¹⁷ Susan Sontag, « The Imagination of Disaster », *Against Interpretation and other essays*, New York : Picador, 1966, 223-224.

⁷¹⁸ Jerome F. Shapiro, *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, New York : Routledge, 2001, 218.

« destruction mutuelle assurée » (*Mutually Assured Destruction*), doctrine militaire qui régissait les rapports entre Washington et Moscou durant la guerre froide. De fait, le traitement de la menace nucléaire dans la fiction connaît de nettes évolutions.

Alors que le téléfilm à succès *The Day After* (*Le jour d'après* ; Meyer, 1983) met en images une guerre nucléaire entre les États-Unis et l'URSS, tout à fait probable au moment de la diffusion du programme, pour en envisager les conséquences sur la population américaine et donc alerter les téléspectateurs des risques encourus dans la réalité, les représentations filmiques dans les années 1990 s'ancrent dans le champ fantasmatique. Même si le contexte révolu de la guerre froide fait encore office de référence, la menace nucléaire devient un matériau narratif utilisé pour dramatiser l'intrigue. Ainsi, dans le film d'action *The Peacemaker* (*Le Pacificateur* ; Leder, 1997) le lieutenant-colonel Devoe (George Clooney) et le Dr Julia Kelly (Nicole Kidman) sont chargés de retrouver des ogives soviétiques datant de la guerre froide tombées aux mains d'un haut général russe corrompu.

Par ailleurs, La menace nucléaire promet au public un spectacle visuel époustouflant à une époque où des progrès conséquents ont été accomplis en matière d'images de synthèse (*computer-generated images*)⁷¹⁹. L'attrait du public et des studios pour ces nouveaux effets visuels devient tel qu'ils vont être intégrés dans tous les types de films. Offrant de nouvelles libertés créatives aux scénaristes, ceux-ci vont ainsi ressusciter les dinosaures (*Jurassic Park* ; Spielberg, 1993) ou encore reproduire le naufrage du Titanic (*Titanic*, Cameron, 1997) dans des productions dont la critique et le public loueront les qualités techniques et visuelles. *Jurassic Park* est ainsi qualifié de « fleuron en matière d'effets spéciaux⁷²⁰ » (« *a triumph of special effect artistry* ») et de « miracle du cinéma contemporain⁷²¹ » (« *a miracle of modern moviemaking* »). Peu à peu, les images de synthèse tendent à supplanter la narration et leur seule présence devient un argument marketing. *The Peacemaker*, à l'instar d'autres films de la même époque évoquant le risque d'un holocauste nucléaire, représente une explosion nucléaire avec pour objectif de subjuguier les spectateurs. De manière éloquente, le studio

⁷¹⁹ M. Keith Booker argue que ce règne de l'image de synthèse fut inauguré par le film *The Abyss* (*Abyss* ; 1989) de James Cameron : « *The Abyss (...) pioneered computer generated imaging (CGI), leading into a new era of special effects-driven films that relied heavily on such techniques* », in M. Keith Booker, *Alternate Americas. Science Fiction Film and American Culture*, Londres : Praeger, 2006, 16.

⁷²⁰ Critique de Caroline Westbrook pour *Empire*, citée à : <http://www.metacritic.com/movie/jurassic-park/critic-reviews> (consulté le 4 octobre 2016)

⁷²¹ Critique de Roger Ebert pour le *Chicago Sun-Time*, citée à : <http://www.metacritic.com/movie/jurassic-park/critic-reviews> (consulté le 4 octobre 2016)

Paramount choisit de faire figurer un extrait de la scène très tôt dans la bande-annonce (30^e seconde sur 2 minutes 30) pour appâter un public en quête de sensations fortes⁷²².

L'explosion nucléaire serait ainsi considérée moins comme une tragédie anxiogène pouvant survenir d'une seconde à l'autre dans le réel que comme un spectacle de la terreur suscitant une forme de plaisir chez un public qui aime se faire peur dans un cadre néanmoins rassurant. Une telle posture évoque les écrits théoriques du philosophe irlandais Edmund Burke sur la définition du sublime : « *Terror is a passion which always produces delight when it does not press too close*⁷²³. » Pour Burke, la terreur est sublime lorsqu'elle suscite une forme de jouissance. Pour ce faire, elle doit maintenir une distance suffisante avec le réel. On frissonne et on jubile alors face aux vastes explosions nucléaires et aux dégâts matériels qu'elles causent parce que nous savons qu'elles ne sont pas réalistes au moment du visionnage. Néanmoins, cet argument n'est valable que pour la menace nucléaire car les films-catastrophe – très en vogue dans les années 1990 avec le retour de peurs eschatologiques liées au changement de millénaire⁷²⁴ – déroulent des scénarii souvent crédibles, notamment lorsqu'ils mettent en scène des catastrophes climatiques comme les ouragans. Ici, la distance ne tient pas au manque de réalisme de la menace dans la mesure où ces aléas climatiques touchent régulièrement les États-Unis⁷²⁵, mais au traitement dépersonnalisé des désastres. En effet, des films comme *Armageddon* (Bay, 1998), *Deep Impact* (Leder, 1998) ou *Twister* (de Bont, 1996) se soucient assez peu de la souffrance humaine, au sens où ils ne la montrent pas, et se concentrent presque exclusivement sur la catastrophe elle-même et sur les ravages matériels qu'elle cause : « *the violence is nearly always sanitized by avoiding the details of human suffering or body mutilations that would accompany such events*⁷²⁶. » On voit ainsi dans cette éthique l'héritage des films de science-fiction des années 1950 dont Susan Sontag affirme qu'ils offrent une déshumanisation des cataclysmes :

⁷²² On notera que l'extrait dans la bande-annonce et la scène qui apparaît dans le film ne sont pas exactement les mêmes. L'explosion n'est pas identique. Dans la version de la bande-annonce, on voit la poussée du champignon radioactif, alors que dans le film, l'explosion est davantage dépeinte comme un éclat lumineux irradiant.

⁷²³ Edmund Burke cité dans Christine Battersby, *The Sublime, Terror and Human Difference*, New York : Routledge, 2007, 25.

⁷²⁴ John Wallis, « Apocalypse at the millennium », in J. Wallis et K. G. C. Newport (dir.) *The End All Around Us. Apocalyptic Texts and Popular Culture*, New York : Routledge, 2014 [2009], 71.

⁷²⁵ Le *Hurricane Research Division* recense 64 ouragans ayant frappé la côte ouest des États-Unis entre 1990 et 1999 (74 entre 2000 et 2009 ; 41 entre 2010 et 2015). Voir : <http://www.aoml.noaa.gov/hrd/tcfaq/E11.html> (consulté le 11 octobre 2016)

⁷²⁶ Stephen Prince, *op. cit.*, 69.

Science-fiction films invite a dispassionate, aesthetic view of destruction and violence – a technological view. Things, objects, machinery play a major role in these films. A greater range of ethical values is embodied in the decor of these films than in the people⁷²⁷.

En refusant de s'attarder sur les victimes humaines, les films-catastrophe déroulent un cordon sanitaire autour de l'horreur engendrée par les divers désastres, généralement de grande échelle, qu'ils dépeignent. Grâce à cette distance émotionnelle, le public peut s'extraire d'une jubilation malsaine face à la souffrance d'autrui et jouir pleinement et sans culpabilité des visions d'apocalypse sublimes, au sens burkéen, qui lui sont offertes.

Ainsi, la séquence de l'explosion nucléaire dans *The Peacemaker* met à distance le public par trois stratégies. D'une part, elle figure un cataclysme peu réaliste dans un contexte post-guerre froide. D'autre part, cette explosion se déroule non pas aux États-Unis mais en Russie, ce qui place le public américain dans une situation de « confort géographique ». Enfin, suivant l'éthique des films-catastrophe des années 1990, *The Peacemaker* ne montre aucune victime, excepté un couple de vieux paysans esseulés dans une campagne à perte de vue.

La scène s'ouvre sur la collision de deux trains en pleine nuit dans la campagne russe. Neuf têtes nucléaires ont été placées dans l'un d'eux avec un dispositif à minuterie. Alors que les passagers s'extrait des trains accidentés, un plan de coupe nous mène dans une maison perdue en plein milieu d'un champ. Un couple de personnes âgées ayant entendu le vacarme de la collision sort de sa demeure et se dirige, main dans la main, vers les épaisses volutes de fumée noire. Le plan est large et permet de contempler l'immensité du paysage plongé dans la nuit. La musique s'arrête alors, la caméra se fige derrière le couple qui voit au loin une lueur qui grandit. Une détonation éclate et résonne à travers les champs. Écran blanc. La femme tombe sur les genoux, son mari se recroqueville sur elle pour la protéger tandis que le souffle de l'explosion nucléaire se propage vers eux, vers nous (figure 22). Le cadre amplifie à la fois la puissance de l'explosion, donc du spectacle, et l'impuissance du couple, voué à une mort immédiate. En un instant, ils disparaissent et les flammes hurlantes semblent nous emporter dans leur course.

⁷²⁷ Susan Sontag, *op. cit.*, 216.



Figure 22 : Un couple d’anonymes face au déluge de flammes, le spectacle prime sur la souffrance humaine (*The Peacemaker*).

Cette scène illustre la tendance des années 1990 concernant la mise en scène des apocalypses nucléaires. Excepté la mort du couple, qui demeure anonyme et étranger, la souffrance humaine reste hors-champ. Nulle image des passagers du train, probablement tous morts, n’est donnée à voir. L’explosion, elle-même, semble aseptisée : il s’agit d’un souffle d’une intense blancheur qui masque la mort.

L’éthique de représentation adoptée par *The Peacemaker* s’inclut donc parfaitement dans la tradition du film-catastrophe des années 1990 où l’acte de dévastation est avant tout divertissant, spectaculaire et sublime. Un parallèle peut ainsi être établi avec le film *True Lies* qui dépeint aussi une explosion nucléaire. L’intention spectaculaire et graphique est ici à son comble : après qu’Harry (Arnold Schwarzenegger) a sauvé son épouse Helen (Jamie Lee Curtis) des griffes du terroriste Aziz (Art Malik), le couple se retrouve face à la l’océan, quelques instants avant qu’une bombe nucléaire n’explose au loin. « *All right everybody, it’s showtime* », crie un officier de police, comme pour attiser l’impatiente curiosité du public : le spectacle arrive.



Figure 23 : L'horreur déjouée par le divertissement-spectacle (*True Lies*).

Harry et Helen se rapprochent l'un de l'autre. La caméra effectue un gros plan sur les visages rassurés des époux qui finissent par s'embrasser au moment où l'explosion nucléaire survient. Le flash de la déflagration se projette sur leur visage tandis que les violons s'exaltent en fond pour renforcer le romantisme de la scène. Le plan rapproché épaules qui suit nous montre le couple dans une étreinte fouguese et, derrière eux, le champignon radioactif monter de la mer vers le ciel (figure 23). L'horreur de l'apocalypse est alors déjouée : l'explosion nucléaire sert ici de toile de fond picturale, de spectacle jubilatoire qui symbolise la montée du désir et contribue à érotiser la scène de baiser passionné entre les deux protagonistes. Nulle crainte à avoir ici : « *We should be safe here* », confie Harry à Helen... et aux spectateurs. Dans ce cadre rassurant, la terreur peut être appréciée pleinement comme un objet de plaisir sensoriel.

De telles représentations rompent avec la tradition des « *nuclear narratives* » (intrigues reposant sur la menace nucléaire) durant la guerre froide qui étaient obsédées par l'horreur et les conséquences d'une eschatologie nucléaire en termes humains⁷²⁸. Le téléfilm susmentionné *The Day After* dépeint justement lors de sa deuxième heure le parcours tragique

⁷²⁸ Stephen Keane, *Disaster Movies. The Cinema of Catastrophe*, Londres : Wallflower Press, 2001, 13.

de survivants dans une Amérique irradiée. La séquence de l'explosion est certes graphique mais elle prévient rapidement tout plaisir spectaculaire en montrant des images de dévastation et de souffrance humaine difficilement supportables, et ce en dépit d'effets spéciaux peu aboutis. Corps et décors s'enflamment et se consomment sous nos yeux à mesure que le champignon radioactif s'épaissit dans le ciel crépusculaire.



Figure 24 : Expérimentation visuelle pour figurer l'horreur de l'attaque nucléaire (*The Day After*).

L'effet d'irradiation des personnages est percutant et traumatisant. Au cours d'une véritable expérimentation visuelle de l'horreur, l'image se fige, un flash survient et le squelette apparaît en négatif avant que la lumière blanche n'envahisse tout (figure 24). Des populations entières sont ainsi décimées dans une succession de plans brefs accompagnés de cris de douleur. Hommes, femmes, enfants et animaux sont tués en un instant, dans les villes, réduites à néant, et dans les campagnes. Le souffle radioactif ardent emporte tout et tout le monde. La scène, qui dure plusieurs longues et éprouvantes minutes, s'achève sur un plan large montrant les deux champignons radioactifs (une explosion s'est déjà produite quelques minutes auparavant) surplomber un paysage infernal, désert et mort. Aucune place n'est laissée au divertissement dans ce film-catastrophe tragique, réalisé sans afféterie et

accompagné d'aucune musique, qui montre par la suite les destins scellés des irradiés. L'une des dernières scènes nous transporte dans une infirmerie de fortune où sont réunis les centaines de malades défigurés, à l'agonie. Le téléfilm se conclut sur un fondu au noir alors qu'une voix au téléphone s'exclame : « *Hello, is anybody there? Anybody at all?* » Aucune réponse. La catastrophe n'a laissé aucun survivant derrière elle.

L'éthique de représentation de l'apocalypse nucléaire n'a donc ici aucune intention divertissante. Si elle reste un spectacle impressionnant, elle ne peut se consommer avec la même insouciance que les films des années 1990. *The Day After* accable le public en déroulant un récit de terreur spéculaire ancré dans le contexte de sa diffusion. En 1983, quelques mois avant que le téléfilm ne soit programmé sur ABC, le président républicain Ronald Reagan ravive la crainte d'une attaque nucléaire soviétique en faisant la promotion de son programme de défense anti-missiles surnommé « Guerre des étoiles » (« *Star Wars* »). *The Day After* concrétise cette crainte et confronte ainsi les Américains au pire. Ce processus de prémédiation, au sens où le film prépare émotionnellement le public à la catastrophe à venir, est un parti pris revendiqué par ABC puisque le *network* distribue quelque 500 000 exemplaires d'un « guide du téléspectateur » (*viewer's guide*) à destination du jeune public dans les mois qui précèdent la diffusion :

The guide contains 40 discussion questions for families to examine together, including "What problems are depicted in 'The Day After' that no people in history have faced before?" and "Do you think you and your family could survive a nuclear war?"⁷²⁹

ABC met ainsi en avant la dimension éducative du téléfilm tout en affirmant vouloir en faire un plaidoyer pour le désarmement nucléaire, épousant ainsi la cause du Nuclear freeze movement qui militait pour les mêmes finalités. L'épilogue de *The Day After* est en cela explicite. Avant le générique de fin, un message défile à l'écran :

The catastrophic events you have just witnessed are, in all likelihood, less severe than the destruction that would actually occur in the event of a nuclear strike against the United States.

⁷²⁹ Glenn Collins, « The Impact on Children of *The Day After* », *The New York Times*, 7 novembre 1983. Disponible à : <http://www.nytimes.com/1983/11/07/style/the-impact-on-children-of-the-day-after.html?pagewanted=all> (consulté le 4 octobre 2016)

It is our hope that the images of this film will inspire the nations of this earth, their people and their leaders, to find means to avert the fateful day.

On remarque ainsi que le scénario de la bombe nucléaire, du fait de sa permanence et de ses codes, constitue presque un genre filmique à part entière, genre qui a cependant évolué au fil des changements socio-politiques. Daniel Herbert le confirme : « *the changes in the genre indicate shifts in cultural attitudes regarding nuclear weapons, which accord broadly with changing historical conditions*⁷³⁰. » Si, durant la guerre froide, les scénarii exploitant le trope de la menace nucléaire sont hantés par l'angoisse de l'extermination de l'humanité, angoisse ravivée au gré des (mauvaises) relations entre Washington et Moscou, ils deviennent des objets de divertissement dans les années 1990 alors que la peur de l'apocalypse nucléaire est désormais plus diffuse.

L'appréciation du risque atomique bascule une nouvelle fois après les attentats du 11 Septembre, notamment dans la période qui mène à la guerre en Irak. Afin de justifier une action préventive à l'encontre du régime baasiste, l'administration Bush entreprend de prouver que Saddam Hussein soutient Al-Qaïda et que le dirigeant irakien menace la sécurité des États-Unis. Pour ce faire, Bush n'hésite pas à accuser Saddam Hussein de soutenir l'organisation de ben Laden et de fomenter des attentats sur le sol américain. Dans son discours sur l'état de l'Union en janvier 2002, le président américain théorise ce qu'il nomme l'« axe du mal⁷³¹ », autrement dit l'ensemble des nations menaçant les États-Unis et, *a fortiori*, l'équilibre mondial. Cet axe du mal se compose de la Corée du Nord, de l'Iran et de l'Irak, trois pays dont Bush affirme qu'ils représentent un véritable danger du fait qu'ils cherchent à acquérir et/ou à développer des armes de destruction massive. Selon le président américain, l'Irak, en particulier, envisagerait d'utiliser ces armes contre les Américains dans la mesure où le pays affiche une hostilité féroce à l'encontre des États-Unis : « *Iraq continues to flaunt its hostility toward America and to support terror. The Iraqi regime has plotted to develop anthrax and nerve gas and nuclear weapons for over a decade*⁷³² », déclare-t-il. La mention de l'anthrax n'est pas anodine puisque quelques mois plus tôt, l'affaire des enveloppes contaminées à l'anthrax a paralysé d'effroi toute l'Amérique, déjà abasourdie par

⁷³⁰ Daniel Herbert, « Days and Hours of the Apocalypse. 24 and the Nuclear Narrative », in Steven Peacock (dir.), *op. cit.*, 86.

⁷³¹ Ce concept fusionne l'Axe, alliance militaire des puissances nazies durant la seconde guerre mondiale, et l'« empire du mal », expression utilisée par Ronald Reagan pour désigner l'URSS dans les années 1980.

⁷³² Discours sur l'état de l'union du 29 janvier 2002 disponible à : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/1790537.stm> (consulté le 5 juillet 2017)

le 11 Septembre. Ces attaques, dont le FBI finira par conclure en 2008 qu'elles ont été perpétrées par le biologiste américain Bruce Ivins, font cinq morts et sont rapidement attribuées à Al-Qaïda et à l'Irak. Selon Bob Woodward, le directeur de la CIA George Tenet aurait affirmé que le groupe terroriste de ben Laden était responsable des attaques et qu'il avait agi avec le soutien technologique de la Russie ou de l'Irak⁷³³. Cette inculpation sera amplement relayée par les médias conservateurs⁷³⁴.

En plus de l'anthrax, Bush met l'accent sur la menace nucléaire qui fait ainsi son apparition dans la rhétorique présidentielle concernant l'Irak. Afin d'alerter le peuple américain sur le risque « réel » que représente Saddam Hussein, Bush agite l'épouvantail encore récent de l'apocalypse nucléaire. L'arsenal nucléaire supposé de l'Irak devient même l'un des enjeux principaux de la communication présidentielle visant à légitimer l'invasion militaire du pays. À plusieurs reprises, Bush met en avant le danger latent de voir l'Irak acquérir l'arme nucléaire, danger d'autant plus grand si l'on considère que le pays soutient Al-Qaïda. Le président tisse ainsi un argumentaire reposant sur deux affirmations : premièrement, l'Irak possède des armes de destruction massive et deuxièmement, le pays est de connivence avec des groupes terroristes visant les États-Unis. Par conséquent, l'armée américaine doit agir de manière préventive afin d'empêcher tout attentat. Le 8 octobre 2002, Bush déclare avec conviction que le régime irakien est déjà en possession d'armes chimique et biologique et qu'il cherche à acquérir des armes nucléaires. Il se montre alarmant : « *Many people have asked how close Saddam Hussein is to developing a nuclear weapon. We don't know exactly and that's the problem. (...) The evidence indicates that Iraq is reconstituting its nuclear program*⁷³⁵. » Lors d'un discours prononcé le 18 mars 2003, à la veille de l'invasion de l'Irak, le président républicain réaffirme la réalité de la menace nucléaire : « *The danger is clear: using chemical, biological or, one day, nuclear weapons, obtained with the help of Iraq, the terrorists could fulfill their stated ambitions to kill thousands of hundreds of innocent people in our country, or any other*⁷³⁶. » Avant d'ajouter sur un ton encore plus inquiétant : « *In this century, when evil men plot chemical, biological and nuclear terror, a policy of appeasement could bring destruction of a kind never before seen on this earth*⁷³⁷. »

⁷³³ Bob Woodward cité par Lewis D. Solomon, *Paul D. Wolfowitz. Visionary Intellectual, Policymaker, and Strategist*, Westport : Praeger, 2007, 81.

⁷³⁴ Voir Phil Brennan, « FBI Overlooks Iraq's Connection to Anthrax Attacks », *Newsmax*, 17 août 2002. Disponible à : <http://www.freerepublic.com/focus/f-news/734718/posts>

⁷³⁵ Discours disponible à : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/2309049.stm> (consulté le 5 octobre 2016)

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ Discours disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2003/mar/18/usa.iraq> (consulté le 5 octobre 2016)

Il faut préciser que ce discours est prononcé alors que, au même moment, les États-Unis recourent au napalm, aux bombes au phosphore blanc et autres missiles à uranium appauvri (arsenal apparenté aux armes de destruction massive) pour envahir l'Irak⁷³⁸.

Quelques mois avant la diffusion de la saison 2 de *24* qui débute le 29 octobre 2002, la peur d'une attaque nucléaire est donc exacerbée par la rhétorique présidentielle entourant la guerre contre le terrorisme. Celle-ci exerce une influence certaine sur les médias. Le 25 mai 2002, le journaliste du *New York Times* Bill Keller publie un article intitulé « Nuclear Nightmares » dans lequel il relate le risque particulièrement élevé de voir se produire une attaque nucléaire sur le sol américain. Alarmiste, Keller ouvre son article avec ce constat implacable : « *Not if but when.* » Au fil de sa démonstration, le journaliste montre que la menace nucléaire n'est plus une spéculation simulée par Hollywood mais bien une réalité qui frappera les États-Unis. La question n'est donc plus de savoir *si* le pays sera touché mais *quand* il le sera. Pour Keller, ce risque accru est lié au manque de sécurité entourant l'arsenal nucléaire considérable de la Russie qui permettrait aux terroristes de s'en emparer via le marché noir. Il considère aussi l'émergence d'Al-Qaïda comme un véritable danger dans la mesure où ses membres n'ont aucune crainte de mourir en déclenchant une bombe sale – objectif qui serait d'ailleurs recherché par ben Laden :

All Sept. 11 did was turn a theoretical possibility into a felt danger. All it did was supply a credible cast of characters who hate us so much they would thrill to the prospect of actually doing it – and, most important in rethinking the probabilities, would be happy to die in the effort. All it did was give our nightmares legs.

And of the many nightmares animated by the attacks, this is the one with pride of place in our experience and literature – and, we know from his own lips, in Osama bin Laden's aspirations⁷³⁹.

Coïncidence des dates, une semaine après la parution de cet article sort *The Sum of All Fears*, adaptation du roman éponyme de Tom Clancy mettant en scène un groupuscule de néo-nazis réussissant à prendre possession d'une bombe nucléaire afin de viser les États-Unis

⁷³⁸ George Monbiot, « The US used chemical weapons in Iraq – and they lied about it », *The Guardian*, 15 novembre 2005. Disponible à : <https://www.theguardian.com/politics/2005/nov/15/usa.iraq> (consulté le 4 juillet 2017)

⁷³⁹ Bill Keller, « Nuclear Nightmare », *The New York Times*, 26 mai 2002. Disponible à : http://www.nytimes.com/2002/05/26/magazine/nuclear-nightmares.html?_r=0 (consulté le 11 octobre 2016)

et faire croire à une attaque russe⁷⁴⁰. Par cette machination, les terroristes espèrent déclencher une guerre atomique entre les deux pays. La tension du film culmine lors de l'explosion d'une bombe sale en plein Super Bowl dans un stade à Baltimore, événement auquel assiste le président Fowler (James Cromwell). En un instant, la ville est soufflée et un nuage de fumée noire épaisse s'en dégage. Le convoi présidentiel est violemment percuté tandis que l'hélicoptère transportant le héros, Jack Ryan (Ben Affleck), est pulvérisé en plein vol et s'écrase. Bien que le film décrive les conséquences de l'explosion sur ces deux personnages et sur le directeur de la CIA William Cabot (Morgan Freeman), qui succombe à ses blessures, la tragédie humaine n'est jamais décrite comme le signale Jonathan Markovitz : « *While the explosion itself was fairly convincing, the effects of that explosion are ludicrously downplayed. (...) We do see some evidence of the human toll of the bombing, but the camera lingers on few bodies*⁷⁴¹. » Markovitz ajoute, fort justement, que le film ne revient jamais sur l'impact de l'explosion sur Baltimore et sur les villes voisines, et que le dénouement heureux ne souffre d'aucune inflexion malgré les dizaines de milliers de morts potentiels⁷⁴². Ce constat est partagé par la critique Catharine Tunnacliffe qui souligne que : « *The film doesn't really care about the thousands of Americans who die hideously, it cares about how Ryan meets his future wife and makes his start at the CIA*⁷⁴³. »

À travers cette politique de représentation, *The Sum of All Fears* semble poursuivre la tradition des thrillers politiques et des films-catastrophe des années 1990. D'abord, par sa monstration spectaculaire de l'attaque nucléaire qui oblitère toute souffrance humaine, le film se situe dans la lignée de *True Lies* ou *The Peacemaker*⁷⁴⁴. Ensuite, en rejouant le conflit américano-russe de la guerre froide, il marque son appartenance à un temps pré-11 Septembre, ce qui a pour corollaire de lui donner un aspect anachronique. « Après le 11 septembre, rien ne devait plus être comme avant. Sauf à Hollywood, où, passé le choc, on a réagi très vite : on prend les mêmes et on recommence. Exemple, ce thriller qui, à quelques

⁷⁴⁰ Notons que, dans le roman originel paru en 1991 quelques jours avant l'implosion du bloc soviétique, les terroristes sont des nationalistes arabes décidés à anéantir Israël. Stephen Prince affirme que ce changement survint après l'intervention du CAIR auprès des producteurs du film : « *While the film was in preproduction, the Council on American-Islamic Relations persuaded the filmmakers that they ought not to depict Middle Eastern characters as terrorists* » (Steven Prince, *op. cit.*, 49).

⁷⁴¹ Jonathan Markovitz, « Reel Terror Post 9/11 », in *Film and Television After 9/11*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 2004, 207.

⁷⁴² *Ibid*, 208.

⁷⁴³ Critique pour le *Eye Weekly* datant du 10 juin 2002 et citée par le site *Rotten Tomatoes*. Disponible à : https://www.rottentomatoes.com/m/sum_of_all_fears/reviews/?page=3&sort= (consulté le 11 octobre 2016)

⁷⁴⁴ Stephen Prince soutient néanmoins que l'explosion échappe quelque peu aux représentations traditionnelles en ne s'adonnant pas à un spectacle pyrotechnique. Pour lui, cela serait symptomatique du contexte post-9/11 prévenant désormais toute explosion hyperbolique (voir Stephen Prince, *op. cit.*, 48).

effets spéciaux près, aurait pu être tourné il y a quinze ou vingt ans⁷⁴⁵ », écrit le critique Jean-Claude Loiseau pour qui le film illustre la rapidité avec laquelle Hollywood s'est remis du choc du 11 Septembre. Dans la même veine, Stephen Prince souligne que *The Sum of All Fears* perpétue des représentations du terrorisme rendues obsolètes par les attentats de septembre 2001 : « [the film] seemed instantly anachronistic and irrelevant because 9/11 had obliterated Hollywood's terrorist-thriller conventions⁷⁴⁶. » Comme pour la première saison de *24*, l'anachronisme du film tient au fait que celui-ci est produit bien avant les attaques terroristes du 11 Septembre. Initialement prévue pour la fin 2001, la sortie du film est ensuite reportée à l'été 2002 du fait de son traitement de thématiques jugées, malgré tout, trop actuelles. En effet, la peur que les terroristes possèdent des armes de destruction massive – en particulier la bombe nucléaire – occupe alors le débat public, si bien que *The Sum of All Fears* est perçu par certains comme une propagande au service de l'administration Bush et de sa guerre contre la terreur⁷⁴⁷. En attisant le climat paranoïaque qui pèse sur la société américaine, le film contribue ainsi à légitimer aussi bien la politique sécuritaire mise en place par George W. Bush que l'invasion préventive de l'Irak.

Ces éléments de contexte permettent de rendre compte de l'omniprésence de la menace nucléaire dans *24*, de même que sa récurrence dans d'autres séries-terrorisme qui lui sont contemporaines. Néanmoins, à la différence de ces dernières, *24* ne cherche pas uniquement à rassurer les spectateurs en montrant que la catastrophe est évitée grâce à l'intervention de Jack Bauer. En effet, si l'on considère le cas de la saison 2 de *Sleeper Cell*, dans laquelle la cellule dirigée par Farik tente de faire exploser une bombe sale dans un stade de Los Angeles, le FBI finit par compromettre les desseins des terroristes quelques instants avant l'explosion (2.7). Dans *24*, mise à part la saison 8 où la tentative d'attentat nucléaire est contrecarrée, les saisons 2, 4 et 6 présentent des explosions et une fusion de réacteur aux conséquences humaines lourdes. Ce faisant, la série est la seule à simuler le scénario de l'attaque nucléaire tant prophétisé par l'administration Bush dont elle semble alors se faire l'alliée. En mettant en images ce type de menace, *24* valide la politique de la peur de l'administration Bush : « *By simulating a clock-timing, terror-filled reality, 24 makes the policies and politics of the War on Terror vital to our nation and our public discourse*⁷⁴⁸. » Dans le même temps, elle prépare émotionnellement le public au pire et tend à relativiser les conceptions eschatologiques car, si

⁷⁴⁵ Critique pour *Télérama* parue en juillet 2002. Disponible à : <http://www.telerama.fr/cinema/films/la-somme-de-toutes-les-peurs.77950.php> (consulté le 11 octobre 2016)

⁷⁴⁶ Stephen Prince, *op. cit.*, 44.

⁷⁴⁷ Jonathan Markovitz, *op. cit.*, 210.

⁷⁴⁸ Aaron Thomas Nelson, *op. cit.*, 83.

dans la série, la catastrophe nucléaire a bien lieu, elle se trouve circonscrite et ne conduit pas à la destruction de l'Amérique entière. Le message est en cela bien différent de *The Day After* : à rebours des spéculations d'annihilation totale, *24* affirme que, quoi qu'il arrive, la nation survivra. Ces oppositions conceptuelles sont tributaires des conflits dans lesquels les fictions s'inscrivent. Tandis que la logique de la guerre froide reposait sur l'anéantissement mutuel, la guerre contre la terreur est un conflit asymétrique entre les États-Unis et des groupes terroristes dont les armes de destruction massive ne pourront jamais anéantir entièrement l'Amérique :

Starkly contrasting with the cold war totality seen in *The Day After*, *24* depicts nuclear bombs as just one of a number of threats from 'weapons of mass destruction', the devastating powers of which, although massive and/or visually spectacular, are *confined to limited spaces, times, and human casualties*⁷⁴⁹. (nous soulignons)

24 apparaît donc d'abord spéculaire dans la mesure où, comme *The Day After*, elle s'arrime au réel. La peur populaire d'une attaque terroriste nucléaire est bien présente, savamment cultivée par la politique de la peur de l'administration Bush et par les séries-terrorisme, *24* en tête. Dans le même temps, cette dernière parvient à replacer l'attaque nucléaire dans le cadre du spectaculaire, empruntant ainsi aux films-catastrophe des années 1990. Tout d'abord, les scènes d'explosion nucléaire bénéficient d'un traitement particulier qui cherche à époustoufler le public. Ensuite, ce spectacle devient vecteur de plaisir du fait de l'absence de victimes humaines. L'attaque produit des morts, parfois par milliers, mais ces morts ne sont jamais visibles. Ainsi *24* se dresse en cas hybride : elle emprunte aussi bien à l'éthique de la prémédiation, de simulation de la catastrophe, tout en étant également un spectacle jubilatoire. Afin de rendre compte de ces deux tendances, nous souhaitons procéder à l'étude des deux scènes d'explosion nucléaire.

La première a lieu à la fin de l'épisode 2.15 et représente le point d'orgue de la première partie de la deuxième saison. Le groupe Second Wave est désormais hors d'état de nuire, la bombe a été retrouvée dans un aéroport de Los Angeles mais elle ne peut être désamorcée. Habité par un sens aigu du devoir et une certaine pulsion de mort – qui lui sera plus tard reprochée par son supérieur George Mason –, Jack décide d'embarquer cette bombe à bord d'un petit avion qu'il va faire s'écraser dans le désert de Mojave afin que les retombées

⁷⁴⁹ Daniel Herbert, *op. cit.*, 94.

radioactives affectent le moins possible les populations alentour. À contrecœur, Palmer accepte et la fin de l'épisode nous montre le héros dans le cockpit prêt à se sacrifier. Cependant, un coup de théâtre survient : George apparaît à ses côtés et offre de le remplacer car son destin est à ce moment-là déjà scellé. Plus tôt, il a été en contact avec une dose létale de plutonium et on le sait condamné. Quelques minutes avant l'impact, Jack s'éjecte donc de l'appareil et saute en parachute, laissant son ancien supérieur hiérarchique accomplir sa dernière mission sans retour.



Figure 25 : L'explosion spectaculaire exorcise nos craintes les plus profondes (24, 2.15).

C'est alors que la scène menant à l'explosion s'amorce. La composition lyrique de Sean Callery – pour laquelle ce dernier reçut un Emmy Award – gagne peu à peu en intensité jusqu'à ce que George plonge l'avion dans le vide. Alors que l'engin poursuit sa descente cahoteuse, menant le personnage vers une mort certaine, la musique s'emballe et les nappes de violons se font de plus en plus aiguës. Chœurs et percussions viennent soutenir cet emportement mélodramatique qui s'interrompt néanmoins lorsque la caméra s'oriente vers une autre chute, plus douce, celle de Jack en parachute. Après avoir atterri, ce dernier court se réfugier derrière une paroi rocheuse et attend l'explosion. La musique se fige, interrompue par la détonation de la bombe. Une lumière blanche envahit l'écran. Les plans suivants montrent Kim et Palmer, à deux endroits différents, contemplant avec effroi le champignon rougissant

qui s'élève à l'horizon. Pour les personnages, l'explosion signifie la mort de Jack, un père pour l'une, un ami pour l'autre. La séquence est pesante. Le silence a succédé aux violons effervescents. La caméra suit d'abord Kim qui assiste pétrifiée au spectacle qu'elle aperçoit par-delà la forêt. On entend son souffle saccadé par la peur et le crépitement grave et lointain de la déflagration. Le chant éthéré d'une voix féminine, émulant les arias opératiques, emplit le silence par touches légères et lie les espaces et les regards. Le plan suivant montre Palmer à bord d'Air Force One contemplant également avec sidération la lueur rougeâtre lointaine. Enfin, nous revenons à Jack qui se relève pour regarder le chaos nucléaire. Cette fois, nulle distance ne nous sépare de l'explosion : au cours d'un plan large et fixe, typique de ce genre de séquence (voir *The Terminator 2* [*Terminator 2 : Le jugement dernier* ; Cameron, 1991] ou *The Peacemaker*), l'épisode nous confronte à la vision brute du déluge de flammes que le chronomètre final vient interrompre (figure 25).

L'épisode 2.16 reprend sur le même plan et suit la dispersion du nuage radioactif. L'explosion est rapidement médiatisée, elle n'échappe plus au schéma formel de la série. Dès le plan suivant, elle devient image satellite sur un écran de CTU. La réalisation construit alors une esthétique des regards par des jeux de mise en abyme ayant pour objectif de représenter le choc collectif provoqué par la bombe : tous les yeux sont rivés sur l'explosion qui vient de se produire (figure 26).



Figure 26 : L'apocalypse domestiquée par la médiatisation (24, 2.16).

Alternant champs et contre-champs, nous regardons les agents sidérés par les images indistinctes du nuage radioactif au gré d'une musique lourde, rythmée par des notes graves de piano qui lui donnent l'aspect d'une marche funèbre. La musique se densifie progressivement et compense l'absence de parole qui marque cette scène d'ouverture : elle traduit à elle seule l'émotion tue des personnages. L'action se déplace ensuite vers Air Force One où l'on découvre un Palmer atterré, sans voix, le regard perdu dans le vide. À nouveau, la musique tente de rendre la tristesse du président. Aucun mot n'est prononcé. L'épisode se focalise alors sur Kim, esseulée et en pleurs à l'orée d'une forêt, le regard fixant l'horizon rougissant. Les violons laissent la place à quelques notes de piano discordantes exprimant le sentiment de perte et de confusion de l'héroïne accablée par la mort de son père. Les sanglots sont interrompus par le crépitement d'une torche – aussi rouge que l'explosion – qui s'allume dans les mains de Jack et que celui-ci fait rouler sur le sol. L'air du héros est entonné à la trompette par-dessus les réminiscences de la marche funèbre qui avait ouvert l'épisode. Un hélicoptère arrive, les cuivres rutilants et les percussions martiales signalent le retour de l'action, retour de l'espoir. Après l'asystolie provoquée par la catastrophe nucléaire, la narration reprend son rythme au battement des tambours. « *Agent Bauer, my orders are to take you back to CTU, sir* », lance le pilote de l'hélicoptère, mettant un terme à la suspension verbale. Dès le plan suivant, les agents de CTU reprennent le travail. La catastrophe est déjà reléguée au statut de crise passée : « *Quickly enough, the agents resume their jobs and the narrative proceeds to new problems and new crises*⁷⁵⁰ », résume ainsi Daniel Herbert.

La seconde explosion nucléaire survient à la fin de l'épisode 6.4. Une nouvelle fois, le placement de la scène est stratégique : située au moment où la tension est immuablement la plus forte, la scène offre un paroxysme dramatique qui rend immanquable l'épisode suivant. Ainsi, dans les dernières minutes de l'épisode 6.4, une escouade de CTU se rend à la planque des djihadistes qui prévoient de faire détoner une bombe nucléaire à Los Angeles. L'assaut est suivi, via des écrans interposés, par CTU et le président Wayne Palmer ainsi que son cabinet. Accompagnés d'une musique rythmée, les agents de la cellule antiterroriste tentent de pénétrer dans la plus grande discrétion, mais ils sont finalement repérés et une fusillade s'ensuit avec les terroristes. Alors que la tension est à son comble, car nous savons que la bombe nucléaire peut être détonée à tout instant, la situation s'envenime. Hasan Numair (Shaun Majumder), l'ingénieur qui a conçu la bombe, surgit alors et active le mécanisme. La musique s'arrête. Écran blanc. Bruit assourdissant. La caméra revient sur Jack, dont le visage

⁷⁵⁰ Daniel Herbert, *op. cit.*, 94.

illuminé par l'explosion réapparaît peu à peu. À ce moment précis de l'intrigue, le héros se situe dans le quartier résidentiel de Granada Hills à Los Angeles, soit à une vingtaine de kilomètres de Valencia, ville localisée au nord-ouest de la vallée de Santa Clarita. Quelques instants avant l'explosion, Jack a été contraint d'abattre son partenaire et ami Curtis Manning qui menaçait de tuer Hamri Al-Assad, ancien terroriste coopérant avec CTU, afin de venger les soldats américains torturés et assassinés durant la guerre du Golfe. Après avoir mis à mort Curtis, Jack tombe à genoux sur le sol, accablé par cet acte innommable et pourtant nécessaire. En effet, l'aide d'Hassad s'avèrera primordiale pour retrouver Abu Fayed. Abasourdi, écœuré par ses propres choix, Jack annonce à Bill : « *Tell the president that I can't do this anymore. (...) I'm done.* » Le héros abdique, rien ne semble pouvoir le persuader de poursuivre sa mission. Lorsque l'explosion a lieu, nous le retrouvons à terre, la tête enroulée dans ses bras.



Figure 27 : Le visage de Jack Bauer, symbole de l'horreur en contre-champ (24, 6.4).

L'illumination provoquée par la bombe joue ainsi le rôle d'une épiphanie pour Jack, jouant ainsi sur le sens premier du terme *apocalypse*. Le regard rivé vers le contre-champ, toute l'horreur de l'événement est lisible sur le visage éprouvé et épouvanté du personnage (figure 27). Dans un silence de plomb, seul son souffle et le vacarme lointain de la bombe sont audibles. Le plan suivant, qui peut presque s'interpréter comme subjectif, contemple le

champignon radioactif qui se propage dans le ciel. Comme dans l'épisode 2.16, celui-ci est rapidement médiatisé et, dès le plan suivant, où nous revenons dans le Bureau ovale, l'explosion est perçue via les images satellite. S'ensuivent alors les réactions d'effroi de Karen (Jayne Atkinson), de Palmer et de Tom (Peter MacNicol) qui sont mises en parallèle avec le champignon qui grossit à chaque actualisation de l'image. La période de sidération ne dure néanmoins que quelques instants. Le regard de Palmer se durcit en une fraction de seconde ; le président organise dans la foulée la riposte à l'explosion. Notons que le retour à l'action est une nouvelle fois marqué par celui de la musique, grave et solennelle. Comme dans l'épisode 2.15, le chant d'une femme se fait ensuite entendre et relie les espaces à l'instar des images satellite. Du Bureau ovale, nous basculons vers CTU, dans une mise en scène similaire. Aucun agent ne parvient à détacher son regard du champignon qui recouvre Valencia. Pourtant, là aussi l'action reprend son cours. Milo surgit dans le bureau de Bill pour lui apprendre une terrible nouvelle : quatre autres bombes nucléaires menacent encore d'exploser.



Figure 28 : L'apocalypse nucléaire urbaine (24, 6.4).

La catastrophe qui vient de se produire appartient dès lors au passé et est redéfinie en tant que crise. De nouveaux enjeux viennent redynamiser le tissu narratif. L'épisode se conclut néanmoins sur le regard désespéré de Jack face au spectacle morbide du nuage

atomique. Le plan large, parfaitement symétrique, fait écho aussi bien à l'explosion de l'épisode 2.15 qu'aux films des années 1990.

Néanmoins, à la différence de la précédente explosion, qui avait finalement eu lieu en plein milieu d'un désert et semblait avoir fait pour seule victime George Mason que l'on savait de toute manière condamné, celle de l'épisode 6.4 se déroule dans l'espace urbain. Une brève comparaison des figures 25 et 28 témoigne de la différence d'environnements : à la rocaïlle du désert de Mojave succède le milieu résidentiel et boisé de la banlieue de Los Angeles. Ce changement de décor altère considérablement l'appréciation des conséquences de l'explosion. L'épisode 6.5 s'ouvre sur une séquence de mise en abyme, où Palmer est en train de regarder une chaîne d'information en continu. « *The unthinkable has happened* », annonce le journaliste, empruntant le champ sémantique de l'incrédulité qui satura les médias lors des événements du 11 Septembre. Le bilan est catastrophique : 2,5 kilomètres ont été dévastés et le nombre de victimes est considérable. Mais, si le chiffre de 12 000 morts est rapidement annoncé (chiffre qui passera à 13 000 dans les heures qui suivent), ni la destruction matérielle, ni la souffrance humaine ne sont montrées à l'écran. Dans un constat presque métafictionnel, le journaliste déclare : « *One can only imagine the cost in lives and the suffering of survivors.* » En effet, la catastrophe humaine est laissée à la seule imagination du public. Malgré tout, l'épisode 6.5 offre des scènes de panique urbaine typiques des séquences de survie qui jalonnent les films-catastrophe⁷⁵¹. Alors que le nuage atomique s'élève toujours plus haut dans le ciel, les habitants de Granada Hills évacuent leur quartier dans la cohue et l'hystérie générale, sous le regard perdu de Jack. Ce dernier est néanmoins ramené à la réalité par un homme ensanglanté qui vient lui demander de l'aide : à cause de l'explosion, son hélicoptère s'est écrasé sur une maison⁷⁵².

Après avoir secouru le pilote, Jack téléphone à Bill pour lui dire qu'il a changé d'avis et qu'il est prêt à partir à la recherche des autres bombes. Le retour du héros est visuellement fort : debout sur le toit d'une maison, il domine à présent le champignon radioactif qui se dresse à l'horizon (figure 29).

⁷⁵¹ Stephen Keane, *op. cit.*, 120-121.

⁷⁵² Le crash d'hélicoptère est à nouveau un trope des films d'action mettant en scène des explosions nucléaires. On pense à *Broken Arrow* (Woo, 1996) ou bien encore à *The Sum of All Fears*.



Figure 29 : Le retour du héros face à l'apocalypse (24, 6.5).

Ainsi, ces deux scènes témoignent de la dramaturgie spectaculaire et exceptionnelle qui est conférée à la menace nucléaire. Outre le fait que les explosions surviennent en fin d'épisode, ce qui marque le désir des scénaristes d'en exacerber l'intensité, elles subvertissent aussi la structure formelle bien établie de la série : leur surgissement bouleverse le cadre en oblitérant le *split screen* conclusif traditionnel. En effet, à l'approche de la fin de chaque épisode, les différentes intrigues, correspondant aux différents espaces présentés dans la série, sont rassemblées en un seul plan comme pour faire état de l'avancement de chacune. Dans les épisodes 2.15 et 6.5, ce schéma est supprimé. Cela peut s'expliquer par le caractère incroyable des explosions (« *The unthinkable has happened* ») qui sont ici rendues dans toute leur brutalité mais aussi, et surtout, par le fait que celles-ci centralisent l'attention de tous les protagonistes. En d'autres mots, l'explosion capte et captive les regards, reliant par là même les espaces à la manière du *split screen* : toutes les intrigues secondaires sont mises en suspens, seule l'explosion compte. Si le caractère spectaculaire des attaques emprunte aux films-catastrophe et aux thrillers incorporant des catastrophes, comme *The Peacemaker* ou *The Sum of All Fears*, à la différence de ce dernier, *24* offre peu de scènes de destruction urbaine. On imagine que le budget limité de la série a peut-être dissuadé les scénaristes ou que leur but n'est pas d'entrer dans une logique « post-apocalyptique » qui irait à l'encontre du rétablissement de l'ordre promis par Jack. Enfin, l'insistance sur le spectaculaire et le

divertissement est rendue possible par l'absence de souffrance humaine (allégoriquement incarnée par George dans la saison 2) : la saison 6 dépersonnalise les conséquences de l'attaque si bien qu'aucun corps irradié ou incinéré n'est visible. L'écran blanc matérialisant le cataclysme nucléaire devient alors symbole de censure. La mort est tenue à distance, permettant au public de contempler le spectacle de la terreur.

En mettant en scène des explosions nucléaires, *24* entend dans le même temps préparer le peuple américain au pire des scénarii et procède alors d'un processus de prémédiation. Selon Grusin, cette démarche n'est pas limitée au seul exemple de *24* puisqu'il affirme que : « *the desire or demand among US media since 9/11 has been to make sure that when the future comes it will already have been remediated, to prepare the public to be ready for the future not as it emerges immediately into the present but before it ever happens*⁷⁵³. » Aussi, les visions d'apocalypse de *24* opèrent comme des *prévisions* induisant chez le public une réponse émotionnelle prophylactique à des attentats qui n'ont pas encore eu lieu. Le choc et le traumatisme des attaques à venir seraient ainsi anticipés et donc domestiqués grâce à la fiction.

À juste titre, Grusin évoque le cas des films des années 1990 montrant déjà l'effondrement du World Trade Center – ou de ses avatars – avant le 11 Septembre. Au moment de la chute des tours jumelles, beaucoup ont ainsi été troublés par un spectacle qui leur a paru étrangement familier. Aussi stupéfiante fût-elle, cette vision apocalyptique semblait faire écho aux nombreuses productions hollywoodiennes qui avaient directement ou indirectement préfiguré l'attentat.

Si le fantasme d'un New York dévasté est une récurrence dans le cinéma américain de la deuxième moitié du XX^e siècle⁷⁵⁴, il connaît une recrudescence soudaine durant les années 1990 avec l'avènement d'un nouveau cycle de films-catastrophe à succès. Hollywood redécouvre un genre qui, après avoir marqué les productions hollywoodiennes des années 1970, est aussitôt devenu démodé. Pourtant, à la veille du nouveau millénaire, ses thématiques et motifs narratifs et visuels semblent capter l'air du temps, et en particulier les angoisses eschatologiques populaires. La peur de l'an 2000 est avant tout celle de la fin des temps. Les

⁷⁵³ Richard Grusin, *op. cit.*, 12.

⁷⁵⁴ Voir l'excellent moyen-métrage expérimental *Just Like the Movies* (2006) dans lequel le réalisateur Michal Kosakowsky détourne des extraits de films – pour la plupart films-catastrophe – qui ont pour trait commun de figurer la destruction de New York et de les réordonner au sein d'un méta-récit recréant les attentats du 11 Septembre. L'enjeu du film de Kosakowsky revient donc à montrer que toutes ces scènes, présentes depuis longtemps dans le cinéma hollywoodien, forment en fait un réseau sémiotique qui, une fois reconstitué, décrit un même fantasme eschatologique dans lequel New York serait dévoré par les flammes. Film disponible en intégralité à : <https://vimeo.com/120586342> (consulté le 16 novembre 2016)

films-catastrophe de cette époque restent si étroitement liés à cette période précise que Kim Newman les a baptisés « films de millénaire » (« *millennium movies* ») en référence aux peurs millénaristes devenues aussi bien un fait de société qu'une mode marketing. Pour John Wallis, ce retour de l'angoisse apocalyptique aux inspirations chrétiennes n'a pas été le seul fait du changement de siècle, mais aussi des tragédies et des événements qui l'ont précédé et qui semblaient annoncer l'imminence de la fin de temps. Wallis cite notamment la propagation du SIDA, l'épidémie provoquée par le virus Ebola, les dérèglements climatiques de plus en plus extrêmes, ou encore le fantasme du bug de l'an 2000 comme signes annonciateurs de l'apocalypse à venir⁷⁵⁵.

Entre 1996 et 1998, « la ville qui ne dort jamais » devient la cible privilégiée d'extraterrestres malfaisants (*Independence Day*, Emmerich, 1996), de créatures mutantes titanesques (*Godzilla*, Emmerich, 1998) et d'une nature déchaînée (*Armageddon*), à tel point que Stephen Keane note : « *in 1998 watching New York getting destroyed became standard fare*⁷⁵⁶. » Avant d'ironiser : « *New Yorkers were to get very little sleep in the late 1990s*⁷⁵⁷. » À la veille du 11 Septembre, les fictions hollywoodiennes avaient abreuvé nos regards et nos mémoires d'images d'eschatologie spectaculaire, à tel point que lorsque les avions détournés ont plongé dans les tours jumelles, nous avons été saisis par un même sentiment paradoxal alliant la confusion du déjà-vu à celle de la stupéfaction : « *the unthinkable which happened was the object of fantasy, so that, in a way, America got what it fantasized about, and that was the biggest surprise*⁷⁵⁸ », résume ainsi Slavoj Zizek. L'événement est apparu inimaginable pour beaucoup, pourtant, il n'a cessé d'être montré et remontré dans les films-catastrophe des années précédentes.

Si la thèse d'un Hollywood sciemment annonciateur est difficilement tenable, à moins de soutenir l'existence d'une conspiration politico-médiatique, celle consistant à dire que certains films-catastrophe dans lesquels l'Amérique fantasme son propre suicide, pour reprendre un langage baudrillardien, ont pu inspirer les djihadistes est, elle, bien plus féconde et défendable. Peu de temps après les attentats de New York, Robert Altman accuse Hollywood d'avoir mis en images des atrocités dont personne n'aurait eu l'idée et qui ont servi de modèles à Al-Qaïda :

⁷⁵⁵ John Wallis, *op. cit.*, 71.

⁷⁵⁶ Stephen Keane, *op. cit.*, 98.

⁷⁵⁷ *Ibid*, 100.

⁷⁵⁸ Slavoj Zizek, *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on 11 September and Related Dates*, Londres : Verso, 2002, 15-16.

The movies set the pattern, and these people have copied the movies. Nobody would have thought to commit an atrocity like that unless they'd seen it in a movie. How dare we continue to show this kind of mass destruction in movies. I just believe we created this atmosphere and taught them how to do it⁷⁵⁹.

Si l'on peut ne pas adhérer à de telles accusations, on peut néanmoins penser que les futurs martyrs du 11 Septembre avaient vu des films-catastrophe hollywoodiens, qui furent des succès mondiaux, et qu'ils en connaissaient les codes. Stephen Prince affirme que regarder les films d'action américains était d'ailleurs l'un des passe-temps préférés des djihadistes du 11 Septembre, en particulier ceux mettant en scène Arnold Schwarzenegger : « *Certainly, Schwarzenegger films such as True Lies and other Hollywood pictures had been envisioning the kind of large-scale destruction that al Qaeda was plotting*⁷⁶⁰. »

La forte charge culturelle et idéologique de ces productions a pu ainsi orienter Al-Qaïda vers les cibles les plus significatives de l'Amérique. En effet, que ce soit *Independence Day*, *Godzilla* ou *Armageddon*, tous ces films fonctionnent sur un nombre limité de villes et de monuments-symboles. New York, devenu métonyme émotionnel des États-Unis, se trouve ainsi dévasté à de multiples reprises, dévastation qui passe principalement par la destruction de ses monuments phares, souvent porteurs des valeurs américaines : « *the viewer, aware of the ideals for which the monuments stand, reads the image as a signal that not only is the city at risk but the national body and the nation as well*⁷⁶¹. » Ainsi, la pulvérisation de ces monuments induit celle, plus essentielle encore, du corps social et des principes qui unissent la nation.

Dans une séquence impressionnante, les extraterrestres d'*Independence Day* détruisent l'Empire State Building avant de s'en prendre à Washington où ils atomisent la Maison-Blanche et le Capitole⁷⁶², monument qui sera aussi détruit dans le pilote de la série politique *Designated Survivor*. Dans *Godzilla*, c'est le Chrysler building qui est partiellement

⁷⁵⁹ Alan Bates, « Altman says Hollywood 'created atmosphere' for September 11, *The Guardian*, 18 octobre 2001. Disponible à : <https://www.theguardian.com/film/2001/oct/18/news2> (consulté le 30 juin 2017)

⁷⁶⁰ Stephen Prince, *op. cit.*, 71.

⁷⁶¹ Miranda J. Banks, « Monumental Fictions: National Monument as a Science Fiction Space », *Journal of Popular Film & Television*, volume 30, numéro 3, 2002, 138.

⁷⁶² Notons que *Mars Attacks!* (Burton, 1996), originellement un hommage amusé aux films-catastrophe de science-fiction des années 1950, sort sur grand-écran quelques mois après *Independence Day* et sera considéré comme un parodie de ce dernier. La mise en regard des deux films est d'autant plus légitime qu'ils reposent sur les mêmes scènes de destruction des grands monuments américains. Comme dans *Independence Day*, les extraterrestres burlesques de *Mars Attacks!* détruisent – en partie – le Capitole et la Maison-Blanche. Ils sabrent également le Washington Monument à coups de rayons laser, établissant un dialogue avec la série-terrorisme *The Event* dans laquelle les aliens font aussi s'effondrer l'obélisque (1.15).

endommagé par les tirs de deux hélicoptères militaires ayant manqué le reptile géant : nous voyons alors le sommet pointu de la tour se fendre et tomber dans le vide avant de s'écraser sur le sol. Plus tard, Godzilla réduit à néant le pont de Brooklyn. Dans *Armageddon*, New York est une nouvelle fois victime d'un cataclysme : outre les tours jumelles qui sont partiellement endommagées, la scène montre la destruction du Chrysler building dans une mise en scène évoquant celle de *Godzilla*. Sur un registre plus poétique, *Fight Club* (Fincher, 1999) propose, lui aussi, une scène marquante d'apocalypse urbaine. Le film, qui suit un groupe de marginaux réunis au sein d'une secte ayant pour objectif ultime d'anéantir l'Amérique consumériste et mettre un terme à la vacuité du monde moderne, se conclut sur la destruction d'une série de gratte-ciels. Ce spectacle auquel assistent le narrateur (Edward Norton) et sa petite amie Maria (Helena Bonham Carter), tous deux membres de la secte en question, se termine en apothéose avec la chute simultanée des deux tours qui dominent l'arrière-plan. Si ces dernières ne sont pas désignées comme étant les tours jumelles du World Trade Center, la mise en scène tend à les identifier en tant que telles : « *The last pair of buildings to fall is a replica of the World Trade Center, not as tall relative to surrounding building, but sporting the WTC's bland, monolithic exterior and sheared-off, flat top*⁷⁶³. »

Ainsi, le choix des tours jumelles, de même que celui du Pentagone et de la Maison-Blanche (ceci est l'hypothèse que l'on fait pour l'avion qui s'est écrasé en Pennsylvanie), comme cibles des attentats du 11 Septembre a clairement été opéré au regard de la symbolique que ces monuments revêtaient – pouvoir financier, pouvoir militaire et pouvoir politique. Ben Laden a lui-même affirmé que l'attaque des tours jumelles avait d'abord été pensée en termes de symbolique : « *It wasn't a school! Neither was it a residence. And the general consensus is that most of the people who were in the towers were men that backed the biggest financial force in the world, which spreads mischief throughout the world*⁷⁶⁴. » L'attentat perpétré par Al-Qaïda avait donc bien un sens, une logique et une portée symbolique : il ne s'agissait pas tant de détruire par aspiration nihiliste ou eschatologique mais de viser le pouvoir financier capitaliste. Selon Ben Laden, ceux qui travaillaient au sein des tours étaient des agents de ce chaos mondial et non des « innocents » : leur fonction avait

⁷⁶³ Steven Prince, *op. cit.*, 68.

⁷⁶⁴ Osama bin Laden (aut.) et Bruce Lawrence (éd.), *Messages To the World. The Statements of Osama bin Laden*, New York : Verso, 2005, 11.

fait d'eux des soldats de la dernière campagne impérialiste américaine nommée mondialisation⁷⁶⁵.

À n'en pas douter, le choix des tours jumelles répondit également à l'impératif spectaculaire du terrorisme, dont l'efficacité est directement liée à sa médiatisation et son impact sur les consciences. Les terroristes d'Al-Qaïda réalisèrent, ou plutôt « *réalisèrent* », le film-catastrophe par excellence, recyclant les codes hollywoodiens au fil d'un scénario à rebondissements parfaitement adapté au média télévisuel. Pour Yves Dupreux, l'influence du film-catastrophe sur les martyrs islamistes ne fait aucun doute : le fait que l'organisation terroriste a ménagé un suspense en faisant s'écraser *successivement* – et non pas *simultanément* – les avions sur les tours jumelles montre que « les 'terroristes' excellent dans la réalisation d'un savoir-faire cinématographique manifestement appris à l'école hollywoodienne du film-catastrophe⁷⁶⁶ ». Cette « scénarisation » savamment élaborée avait pour objectif d'accentuer l'ampleur du drame et d'assurer sa médiatisation, mais aussi de générer une incertitude angoissante, d'autres avions pouvant encore arriver. Clément Chéroux abonde dans ce sens en arguant que « la gémellité des tours fut déterminante dans la ruse des terroristes⁷⁶⁷ » puisqu'elle permettait le redoublement de l'attaque et assurait un effet médiatique paroxystique.

La fiction avait donc inspiré le réel, réel qui, parce qu'il semblait indicible et inexplicable, fut d'emblée replacé dans le cadre interprétatif de la fiction par les journalistes⁷⁶⁸. La catastrophe du 11 Septembre ne fut donc pas « lue » en elle-même ou pour elle-même mais sur fond d'imaginaire cinématographique américain. La fiction, dont on pensait qu'elle avait été balayée pour de bon par les attentats, allait en fait servir à donner un semblant de sens à la réalité et permettre d'appriivoiser et de narrer la tragédie. Par ailleurs, même la mise en image de l'événement par les chaînes de télévision sembla emprunter les codes du film-catastrophe de la fin des années 1990. L'alternance entre des plans larges du World Trade Center éruptant flammes et fumée et des plans plus serrés et cahoteux dans les rues de Manhattan pour filmer les scènes de sidération populaire et de panique urbaine

⁷⁶⁵ Jean Baudrillard développe la même idée et décrit les tours jumelles comme l'emblème d'un monde unipolaire sous domination occidentale – donc, américaine –, d'un nouvel ordre universel et irrésistible : « L'allergie à tout ordre définitif, à toute puissance définitive est heureusement universelle, et les deux tours du World Trade Center incarnaient parfaitement, dans leur gémellité justement, cet ordre définitif ». Voir Jean Baudrillard, 2001, *op. cit.*

⁷⁶⁶ Yves Dupreux, « L'image de la catastrophe. Sur les attentats du 11 septembre », *Lignes*, volume 2, numéro 8, 2002, 79.

⁷⁶⁷ Clément Chéroux, *op. cit.*, 16.

⁷⁶⁸ Marc Lits, *op. cit.*, 123.

évoquait le montage de films comme *Independence Day* ou bien *Armageddon*. De plus, l'absence – relative – de victimes et de corps dans les images du 11 Septembre (dans un premier temps, certaines chaînes comme la BBC ont diffusé des images montrant des prisonniers des tours jumelles se défenestrer avant de les censurer) reproduisait une autre caractéristique du film-catastrophe des années 1990, celle du refus du sang. Pour Jean-Michel Valentin, cet « effacement » des corps illustre la dépendance des médias vis-à-vis de la fiction pour couvrir et comprendre les attentats du 11 Septembre, ce qui démontre aussi l'aspect inédit de l'événement et la manière dont les chaînes de télévision s'en remirent aux simulations fictionnelles pour médiatiser la tragédie⁷⁶⁹. Il est néanmoins assez clair qu'en déréalisant la tragédie humaine par la censure, les chaînes délivraient un message idéologique identique à celui des films-catastrophe, à savoir que « si la nation ne saigne pas, elle n'est ni blessée ni mortelle⁷⁷⁰ ».

Si Richard Grusin admet que les films-catastrophe des années 1990 ont effectivement préfiguré les attentats de 2001 dans la fiction, il insiste néanmoins sur le fait que leur esthétique et leur mise en scène ne relèvent pas de la prémédiation. Les visions prophétiques de la destruction du World Trade Center n'ont pas préparé le public au 11 Septembre comme le démontrèrent le choc et la stupeur ressentis par les Américains au moment et à la suite de l'événement : « *Despite having previously seen the destruction of major American skyscrapers in the movies, the American (and the global) public were still shocked and traumatized by the event of 9/11*⁷⁷¹. » Grusin explique ainsi que, pour que le processus de prémédiation se produise, l'événement anticipé doit être médiatisé selon les mêmes modalités que l'événement réel. Or, comme nous venons de le montrer, la destruction des tours jumelles a d'abord été représentée en adoptant une esthétique hyperbolique propre au divertissement hollywoodien des années 1990 que Stephen Prince qualifie habilement de « rêveries popcorn⁷⁷² » (« *popcorn dream* »). Au contraire, le 11 Septembre fut un événement essentiellement télévisuel, décrit en direct selon l'esthétique vidéographique des chaînes d'information. Ainsi, pour être « prémédiatisé », le 11 Septembre aurait dû faire l'objet d'une représentation télévisuelle suivant les codes des chaînes d'information. Les téléspectateurs auraient donc pu transférer leur expérience (pré)visuelle et l'angoisse ressentie face aux images des tours jumelles détruites au choc du réel. Pour Grusin, cela aurait eu pour effet

⁷⁶⁹ Jean-Michel Valantin, *op. cit.*, 135.

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² Stephen Prince, *op. cit.*, 70.

d'atténuer le traumatisme exprimé le jour des attentats des tours jumelles et d'empêcher le temps de flottement et de sidération ayant dominé les commentaires journalistiques lors du crash du premier avion. L'objectif du processus de prémédiation est donc clair. Il s'agit d'établir des précédents médiatiques afin d'anticiper et de domestiquer toute catastrophe : « *The desire that no future catastrophic event (war, snipers, terrorism, natural disaster) be unmediated is the desire to premeditate the future, the desire that the future never be free from mediation*⁷⁷³. »

En adaptant la théorie de Grusin à 24, on voit que la série peut fonctionner comme prémédiation. Elle est certes une fiction mais une fiction télévisuelle reproduisant l'esthétique vidéographique des chaînes d'information. Ses effets de caméra, empruntés au cinéma vérité, miment ceux des reportages et sa narration en « temps réel » fait écho au direct télévisuel. Ainsi, dans la mesure où les catastrophes et les attentats sont avant tout captés par les chaînes d'information, la prémédiation opérée par 24 pourrait effectivement préparer le public au pire, à une attaque biologique ou nucléaire. D'un point de vue idéologique, cette entreprise demeure ambiguë. D'une part, la série concrétise les projections alarmistes de l'administration Bush sur l'imminence et la réalité de la menace terroriste et se fait donc le héraut de la guerre contre la terreur. D'autre part, elle relativise la dimension eschatologique de cette même menace en montrant que, même si elle venait à se matérialiser malgré les mesures sécuritaires mises en place, elle serait circonscrite géographiquement, allant de fait à l'encontre des propos terrifiants de George W. Bush qui évoque en mars 2003 le risque d'une destruction sans précédent : « *destruction of a kind never before seen on this earth*⁷⁷⁴. » La série exacerbe la peur de l'attentat terroriste pour y remédier ensuite en montrant que l'Amérique survivra au pire et que le peuple américain se montrera résilient quoi qu'il advienne : « *We face the horrors with clear eyes and accept them, and we gain confidence in our ability to cope – to face our world and whatever may come*⁷⁷⁵ », affirme Jeanne Cavelos à propos de ce que la série nous fait vivre.

L'exemple des attaques nucléaires est en cela éloquent car la catastrophe a priori insurmontable devient une crise négociable : certes, des dizaines de milliers de morts sont à déplorer, mais ces pertes humaines apparaissent limitées à l'échelle du pays entier. Ce faisant, la série rappelle en creux que l'Amérique n'a pas été anéantie le jour du 11 Septembre 2001,

⁷⁷³ Richard Grusin, *op. cit.*, 15.

⁷⁷⁴ Discours du 18 mars 2003, disponible à : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/2309049.stm> (consulté le 13 octobre 2016)

⁷⁷⁵ Jeanne Cavelos, « Living with Terror », in R. Minter (dir.), *Jack Bauer For President, op. cit.*, 2008, 16.

que ses libertés, quoique bousculées par le vote du Patriot Act, et son mode de vie ont bien survécu. Elle nous met face à une réalité : le monde a changé et l'on doit désormais composer avec la peur de la menace terroriste. Néanmoins, nous ne devons pas succomber à cette peur, mais l'accepter et l'appivoiser. *24* nous habitue à ce nouveau monde dont elle amplifie néanmoins les dangers, ce qui aurait pour conséquence de rendre le monde *réel* moins anxiogène et nous pousser à réévaluer le risque d'une attaque terroriste⁷⁷⁶. Selon cette interprétation, *24* nous aiderait à vivre « normalement » dans le monde dangereux qui est le nôtre en nous poussant à intégrer la terreur dans notre quotidien, quand bien même cela implique d'accepter également la sanctuarisation de l'état d'urgence et des mesures sécuritaires attenantes.

2. « *It was ten years ago. Everybody missed something that day* » : mise en scène du déjà-vu apocalyptique comme révélateur du non-vu traumatique dans *Homeland*

2.1. L'apocalypse-catharsis : la redécouverte des cadavres du 11 Septembre

Si *24* épouse un régime de représentation prophylactique visant à préparer affectivement le public américain aux pires attaques terroristes tout en lui montrant que celles-ci sont limitées – au sens où leur impact est circonscrit à certaines villes et régions de l'Amérique – et n'entraînent pas la destruction totale des États-Unis, *Homeland* fonctionne à rebours de cette conception prospective en s'intéressant davantage aux conséquences des attentats. La série offre une forme de remédiation curative : elle n'anticipe pas les types de menace à venir dans l'optique d'induire une réponse émotionnelle conditionnée mais s'emploie à revisiter et à exorciser les traumatismes passés. Ainsi, là où *24* nous apprend à *prévoir* dans le contexte paranoïaque de l'après-11 Septembre, *Homeland* nous exhorte à *revoir* dans une perspective reflétant les aspirations rédemptrices de la présidence Obama vis-à-vis de celle de son prédécesseur, principalement autour de la politique extérieure ambivalente menée par les États-Unis depuis le 11 Septembre. L'apocalypse n'est plus considérée comme un « à-venir » derridien, c'est-à-dire un événement qui effraie par son caractère imprévisible, mais comme

⁷⁷⁶ *Ibid.*

un événement « déjà vu », au sens de Clément Chéroux. Ce dernier a étudié la couverture photographique du 11 Septembre par la presse américaine et internationale et a émis deux constats : d'une part, les images varient peu, elles se répètent entre elles (Chéroux parle de « mise en boucle »), d'autre part, celles-ci « semblent aussi également répéter autre chose⁷⁷⁷ ». Cet « autre chose », dans le cas des photographies du 11 Septembre, c'est l'agression japonaise de Pearl Harbor qui sert d'analogie visuelle aux médias américains afin de donner un sens – contesté – aux attentats, en l'occurrence l'idée que l'Amérique avait été attaquée par surprise et de façon déloyale. Ainsi, par des jeux de références iconiques, *Homeland* transforme ses séquences eschatologiques en palimpsestes exploitant la mémoire traumatique des spectateurs au cours d'un processus de re-vision cathartique.

Cette entreprise tient notamment au fait que la série survient dix ans après le 11 Septembre. Elle adopte donc un regard différent de celui de *24* qui fut marqué par l'hyper-actualité de la guerre contre la terreur et la peur sans cesse ravivée de la menace terroriste sur le sol américain : « *24 revolved around (...) high-profile terrorist plots – the follow-up attacks that many expected after 9/11 but never materialized*⁷⁷⁸ », écrit le journaliste Peter Suderman. Bien qu'elle soit aussi obnubilée par le terrorisme islamiste, peut-être même davantage que *24* qui variait les menaces, *Homeland* ne partage pas l'appétence obsessionnelle pour le scénario de la bombe à retardement de son aînée. Les différences narratives entre les deux séries sont révélatrices : au cadre restreint de *24* qui exige que la menace terroriste du jour soit déjouée en moins de vingt-quatre heures, orientant la focale dramatique vers ce seul enjeu, s'oppose une narration moins frénétique qui paraît davantage se soucier des relations entre les personnages. La menace terroriste n'est pourtant pas minimisée dans *Homeland* mais elle n'occupe pas chaque plan comme dans *24*. Elle constitue l'intrigue principale d'une histoire plus personnelle et intime comme le prouve l'imbrication des amours impossibles entre Carrie et Brody et du scénario de la bombe à retardement.

De plus, la menace terroriste n'est pas aussi ritualisée que dans *24*. Certes, chaque saison a une trame narrative qui lui est propre, matérialisée à partir de la saison 3 par une délocalisation de l'action hors Amérique, mais la nature exacte de la menace n'est jamais établie dès le premier épisode comme c'est le cas dans les aventures de Jack Bauer⁷⁷⁹. Par

⁷⁷⁷ Clément Chéroux, *op. cit.*, 55.

⁷⁷⁸ Peter Suderman, « *Homeland* brings TV's war on terrorism to post-bin Laden age », *The Washington Times*, 20 octobre 2011. Disponible à : <http://www.washingtontimes.com/news/2011/oct/20/homeland-tv-war-terrorism-post-bin-laden-age/> (consulté le 1^{er} novembre 2016)

⁷⁷⁹ Ainsi, dès la première scène de l'épisode 1.1, on apprend que le candidat à la primaire démocrate David Palmer est la cible d'un attentat. Il en va de même au début de l'épisode 2.1 dans lequel Eric Rayburn

exemple, les intentions réelles de Brody et de Nazir ne sont finalement connues des spectateurs que lors de l'épisode 1.9, alors que la saison tire sur sa fin. Pire, dans la saison 2, le projet d'attentat à Langley fomenté par Abu Nazir n'est jamais découvert par la CIA. Comme pour le 11 Septembre, Carrie a « raté quelque chose ». Les attentats tant redoutés ont ainsi souvent lieu, même si leur ampleur ne vient pas concurrencer celle des attaques terroristes spectaculaires de 24. Nulle apocalypse nucléaire ou virale ne menace les États-Unis : les attentats ciblent des personnes en particulier et n'ont pas pour objectif le meurtre de masse.

Les scènes d'attentats des deux premières saisons paraissent rejouer le 11 Septembre dans le but d'exorciser, une décennie plus tard, le traumatisme de l'événement perçu comme toujours présent dans l'inconscient collectif américain. Selon les chercheurs, ce traumatisme doit sa permanence à la quasi absence de victimes – blessés, estropiés, cadavres – dans le traitement médiatique des attentats de New York le jour où ils se sont produits et depuis lors. Marc Lits note que « le 11 septembre, on n'a pas vu les passagers des avions suicides ni les milliers de morts du WTC (...), cet espace vide va être occupé par (...) les sauveteurs, et tout particulièrement les pompiers new yorkais⁷⁸⁰ ». Christian Delage surenchérit : « Des 3 034 victimes des attentats commis aux États-Unis lors du 11 septembre 2001, qu'avons-nous vu comme images à la télévision ? Pratiquement aucune⁷⁸¹. » Pour les deux chercheurs, la raison d'un tel non-vu est imputable au fait que dès le moment des attaques, la nation américaine se considéra en guerre et, en tant que telle, elle évita de montrer les pertes subies⁷⁸². Cette théorie trouva un écho particulier lors de la révélation des photographies difficilement supportables, prises par les soldats américains eux-mêmes, documentant les actes de tortures qu'ils opérèrent sur les prisonniers d'Abou Ghraib : malgré le scandale que provoqua leur révélation au grand public fin avril 2004 par l'émission télévisée *60 Minutes*, scandale qui porta davantage sur l'humiliation sexuelle des prisonniers que sur la torture à proprement parler, ces photographies prirent le monde à témoin et donnèrent des États-Unis l'image d'une nation en

(Timothy Carhart) annonce au président Palmer qu'un attentat à la bombe sale va avoir lieu sur le sol américain dans les vingt-quatre heures : « *There's a nuclear device, under terrorist control, that's on US soil. (...) This bomb is going to go off today* ».

⁷⁸⁰ Marc Lits, *op. cit.*, 119.

⁷⁸¹ Christian Delage, « Une censure intériorisée ? Les premières images des attentats du 11 septembre 2001 », *Ethnologie française*, volume 36, numéro 1, 2006, 91.

⁷⁸² *Ibid.*

guerre au pouvoir écrasant lancée dans une entreprise orientaliste visant à infantiliser et à féminiser « l'homme irakien » pour le déposséder de son identité et de son histoire⁷⁸³.

Mikita Brottman remarque que même les documentaires des années 2000 portant sur le 11 Septembre se distinguent par la manière dont ils censurent la souffrance humaine. Évoquant le documentaire franco-américain *9/11* (J. Naudet, G. Naudet, J. Hanlon) diffusé sur CBS en 2002, Brottman déplore que les conséquences humaines des attentats aient été expurgées: « *Even the sound was edited out to cut the noises made by bodies landing on an awning outside the World Trade Center, in case some viewers might find them too disturbing*⁷⁸⁴. » Elle affirme, plus généralement, que cette autocensure persistante de la part des médias a eu pour conséquence de priver les Américains des images nécessaires au travail de deuil :

In the psychoanalytic process, patients are considered cured only when they are finally able to confront repressed material and come to understand once-terrifying events in their proper temporal context. In the same way, only when the events of 9/11 are understood in the light of a contextualizing distance will we be able to face the real images of the tragedy⁷⁸⁵.

Pour Brottman, la quasi absence d'images de souffrance humaine et de cadavres n'est pas seulement imputable à l'autocensure de la part des médias. Elle soutient que ces images furent rares du fait du petit nombre de grands blessés lors de l'attentat. En effet, elle explique que la plupart des ceux qui étaient dans les tours périrent lors des diverses déflagrations ou bien lors de leur effondrement, si bien que leur corps fut désintégré. En 2011, *The Telegraph* révéla que seuls 291 corps furent retrouvés « intacts »⁷⁸⁶. Au contraire, les rescapés s'en sortirent relativement indemnes. Cela justifierait ainsi le stock limité d'images de souffrance humaine. Par ailleurs, la peur des médias de froisser ou de heurter la sensibilité de certains lecteurs ou spectateurs ayant perdu un proche lors du 11 Septembre explique pourquoi les rares images existantes n'ont toujours pas été rediffusées. Il faut en effet rappeler que les

⁷⁸³ Voir Vivienne Jabri, « La torture, une politique de guerre », in Didier Bigo *et al.*, *Au nom du 11 septembre...*, Paris : La Découverte, 2008, 73.

⁷⁸⁴ Mikita Brottman, « The Fascination of Abomination », in W. W. Dixon (dir.) *Film and Television After 9/11*, Carbondale : Southern Illinois UP, 2004, 165.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, 176.

⁷⁸⁶ John Hind, « 21 awful truths about 9/11 », *The Telegraph*, 5 septembre 2011. Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/september-11-attacks/8722638/21-awful-truths-about-911.html> (consulté le 16 novembre 2016)

images les plus choquantes, en termes de violence physique, furent souvent offertes en direct aux spectateurs du fait d'une couverture télévisuelle continue et peu encline à s'imposer des limites éthiques dans des circonstances aussi dramatiques. Même les grands titres de la presse américaine publièrent, pour certains, des photographies de corps meurtris, de défenestrés (*falling men*) et de fragments humains qui provoquèrent un certain malaise⁷⁸⁷. Cependant, dès le 12 septembre 2001, les images évoquant « la souffrance des victimes, l'imminence de leur mort, ou la dislocation de leur intégrité physique⁷⁸⁸ » disparurent des médias et constituèrent dès ce moment-là un tabou durable⁷⁸⁹. Ce refus depuis lors d'affronter la violence graphique infligée au corps américain lors du 11 Septembre n'a pas conduit à un apaisement des consciences mais à un refoulement de l'horreur qui s'est trouvée amplifiée par l'imaginaire individuel et collectif :

The most frightening images of 9/11 are (...) 'in us,' psychologically, in our shared cultural uncounscious. This will remain true as long as the media continue to censor their coverage of the catastrophe and as long as the taboos surrounding the broadcast of 9/11 footage continue to be upheld⁷⁹⁰.

La guérison, selon Mikita Brottman, ne peut se faire qu'au travers d'une thérapie par l'image-choc du corps meurtri, thérapie qu'elle pense possible une fois le 11 Septembre devenu événement historique. Le passage des années permettra de prendre du recul sur le 11 Septembre, de s'en détacher émotionnellement, et de lever progressivement les tabous⁷⁹¹.

Dix ans plus tard, alors qu'*Homeland* s'appête à être diffusée sur l'antenne de Showtime, le moment semble désormais propice à une redécouverte de l'événement comme le note Stacy Takacs :

In general, what has changed in the last few years is the willingness, even eagerness, of the public to confront 'sensitive' subjects once defined as taboo. (...) References to once-taboo images and topics are now de rigueur on television, in music, in movies, and on the Internet⁷⁹².

⁷⁸⁷ Clément Chéroux, *op. cit.*, 40-44.

⁷⁸⁸ *Ibid*, 39.

⁷⁸⁹ Mikita Brottman, *op. cit.*, 172.

⁷⁹⁰ *Ibid*, 175.

⁷⁹¹ *Ibid*, 167-168.

⁷⁹² Stacy Takacs, *op. cit.*, 240.

Ce désir collectif de revenir au sens et au traumatisme des attentats de New York coïncide avec une rhétorique présidentielle, celle de Barack Obama, qui entend se détacher de l'héritage des années Bush. Zaki Laïdi a notamment montré que, dès 2009, le concept de « guerre contre le terrorisme » disparaît des discours sur le terrorisme du 44^e président des États-Unis⁷⁹³, ce qui marque une rupture symbolique avec son prédécesseur. Mais, c'est la mort de ben Laden, qui survient lors du raid militaire qu'il a ordonné, qui offre à Obama en mai 2011 l'occasion de mettre un point « final » à une décennie de guerre contre le terrorisme. De manière éloquente, dans son discours prononcé le 11 septembre 2011 à l'occasion du dixième anniversaire des attentats, le président démocrate ne mentionne jamais de manière explicite la guerre contre la terreur. La seule occurrence du terme « terrorisme » est utilisée dans un contexte de victoire : « *They will remember that we have overcome slavery and Civil War; bread lines and fascism; recession and riots; Communism and, yes, terrorism*⁷⁹⁴ ». Optimiste, tourné vers l'avenir et effleurant tout juste le traumatisme du 11 Septembre, Obama exprime sa volonté d'écrire un nouveau chapitre de l'Histoire américaine : « *our desire to move from a decade of war to a future of peace*⁷⁹⁵. »

C'est en gardant ce contexte en tête qu'il faut appréhender les deux premières saisons de *Homeland*, lesquelles forment un diptyque avec comme fil directeur la menace terroriste incarnée par Abu Nazir, avatar de ben Laden. Ces deux saisons inaugurales font montre d'une implacable obsession pour le 11 Septembre qui s'érige en spectre hantant tous les personnages, à commencer par Carrie : « *I missed something once before. I won't, I can't, let that happen again* », dit-elle à Saul dès le premier épisode. Cette réplique finira par résonner dans l'oreille des spectateurs dans la mesure où elle est également intégrée au générique de la série aux côtés d'autres tout aussi symboliques. On entend ainsi Carrie crier « *I'm just making sure we don't get hit again* » puis, plus tard, un échange avec Saul : « *It was ten years ago, everyone missed something on that day. – Everyone's not me.* » Cette obsession pour le 11 Septembre est également décelable à travers les images du générique : l'attentat des tours jumelles est le seul événement visuellement représenté parmi tous ceux qui sont mentionnés, de l'attaque de l'USS Cole en 2000 à celle du vol Pam Am 103 en 1986. De plus, sa présence au sein du générique est musicalement mise en exergue par des notes aiguës et puissantes de trompette cependant que la composition jazz s'emballa : « *the trumpet is kind of like a whale.*

⁷⁹³ Constat reposant sur l'analyse des discours de Barack Obama menée de 2009 à 2010. Voir Zaki Laïdi, *op. cit.*, 155.

⁷⁹⁴ Discours disponible à : <http://blogs.wsj.com/washwire/2011/09/11/obamas-speech-on-the-anniversary-of-911/> (consulté le 12 novembre 2016)

⁷⁹⁵ *Ibid.*

*It's kind of like a grieving. (...) As a matter of fact if you listen to the main title, the very highest note in the melody happens over the shot of the 9/11 Towers*⁷⁹⁶ », confie Sean Callery, compositeur de la série. Ces propos sont d'autant plus intéressants qu'ils mettent en évidence le caractère exutoire de *Homeland* qui dépeint une Amérique n'ayant pas surmonté le deuil (« *grieving* ») des blessés et des morts du 11 Septembre. La valeur évocatrice du générique est alors forte : il synthétise les grandes thématiques exploitées par la série. D'ailleurs, preuve de la gémellité entre les deux premières saisons, le générique est exactement le même. Il changera sensiblement à partir de la saison 3 (de nouvelles citations de Carrie et Saul accompagnent les images) pour s'adapter aux nouvelles intrigues développées par la série. De manière assez frappante, l'essentiel des images du 11 Septembre disparaissent du générique à l'occasion de la saison 4. Changement d'ère, changement d'obsession : les tours jumelles ne sont plus qu'un lointain souvenir.

Une première attaque surprise a lieu à la fin de l'épisode 1.10. Carrie est à la recherche de Tom Walker que la CIA considère désormais comme le terroriste envoyé par Abu Nazir pour assassiner le vice-président Walden. En décortiquant le réseau du commandant d'Al-Qaïda, l'Agence met au jour ses liens financiers avec un diplomate saoudien. Bravant les interdits, Carrie et Saul entreprennent d'interroger et de faire chanter le diplomate afin d'obtenir des informations concernant le mode opératoire d'Abu Nazir et la manière dont il « active » Tom Walker. Inflexible au départ, le diplomate finit par collaborer après que Carrie le menace de révéler son homosexualité et, surtout, de déporter l'aînée de ses enfants qui poursuit ses études à Yale : « *We would make sure that she had no choice but to go back to Saudi Arabia and get fat and wear a burka for the rest of her miserable life* », annonce l'héroïne. Le diplomate accepte d'arranger une rencontre avec Tom Walker le lendemain en suivant le protocole habituel afin qu'il ne se doute de rien. Le rendez-vous a lieu à Farragut Square à Washington où toute une équipe de la CIA a été déployée en tenue civile. Carrie déambule dans le square en quête de sa proie qu'elle ne voit nulle part. Le diplomate saoudien attend impatiemment près d'une fontaine sous la surveillance de snipers postés dans les immeubles alentour. Filmée en temps « réel » (ce que montrent les horloges disposées dans la salle d'observation de la CIA) pour accentuer le suspense et la tension dramatique, la scène prend des airs de 24.

⁷⁹⁶ Voir l'interview de Sean Callery réalisée en 2012. Disponible à : <https://www.youtube.com/watch?v=Bmt7rhwXHki> (consulté le 11 novembre 2016)

La machine à suspense s'emballe alors qu'un individu ressemblant à Tom Walker fait son apparition et se dirige vers la fontaine. Aucun agent ne parvient à clairement l'identifier, Carrie s'inquiète. Les plans sont courts, les points de vue multiples, des cordes aiguës et dissonantes augmentent en intensité. Puis vient ce moment d'*anagnorisis* montrant que Carrie a tout compris, mais trop tard. L'individu n'est pas Tom Walker, c'est une mascarade, et la mallette qu'il porte contient une bombe. Cela nous est immédiatement confirmé par le plan suivant qui dévoile le vrai Tom Walker, observant la scène d'un immeuble, activant le dispositif explosif à distance. « *Everyone, get out!* », crie Carrie avant que la bombe n'explose et n'emporte les passants et elle dans son souffle.

La scène se poursuit par une immersion au sein de la zone de l'attentat filtrée par le regard troublé de l'héroïne qui reprend peu à peu ses esprits, le visage ensanglanté. Le montage est syncopé, paratactique, pour souligner la perte de repères du personnage. Un larsen aigu se surimpose au bruit de cohue cotonneux comme pour marquer le point de vue interne de la scène : ce bruit strident est l'acouphène qui envahit Carrie, conséquence de l'explosion dans ses tympans. Nous vivons l'apocalypse à travers son regard, à travers ses sens.



Figure 30 : La souffrance du corps, réminiscence du 11 Septembre (*Homeland*, 1.10).

Les images de désolation se suivent. Ici, la mise à mal du décor, tant décrite lors du 11 Septembre, cède la place à la souffrance des corps que *Homeland* nous montre en gros plan : un homme sans bras qui se relève au ralenti – là encore, l'utilisation du ralenti vient symboliser les problèmes perceptifs de l'héroïne tout en créant un attardement sur l'horreur – qui évoque le soldat ramassant son propre bras dans la séquence du débarquement au début de *Saving Private Ryan* (*Il faut sauver le soldat Ryan* ; Spielberg, 1998) (figure 30), d'autres à terre, inconscients, sur lesquels glissent des rouleaux de poussière, d'autres encore plus ou moins flous qui courent, un homme à terre avec un bras en feu et au loin une jeune fille qui se relève, indemne, un homme ayant perdu une jambe, couvert de poussière. Et, partout, de la fumée. Et toujours ce son strident qui recouvre tout et amoindrit relativement l'âpreté de la scène qui finit sur Carrie, désorientée, regardant d'épaisses volutes de fumée s'envoler dans un ciel parfaitement bleu.

Cette séquence, plus que de fantasmer une menace terroriste à venir à la manière de 24, évoque le 11 Septembre à travers une succession d'indices visuels reconstruisant l'événement. Les images des blessés ensanglantés s'extrayant d'un pandémonium de fumée et de poussière se rapprochent des rues new-yorkaises après la chute des tours. Pour reprendre la description donnée par Don DeLillo au début de son roman *Falling Man* : « *It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night*⁷⁹⁷. » Dans la scène, un écran de poussière, en arrière-plan, crée un mur entre le monde extérieur et le lieu du drame, lieu où le temps se distend (images au ralenti) et où les cendres tombent. Les images des blessés rappellent celles vues à la télévision le jour des attentats et le lendemain dans la presse.

L'autre image type du 11 Septembre que la séquence offre est celle du nuage de fumée qui s'élève dans le ciel bleu (figure 31). Chéroux note que la « forme-nuage » fut adoptée par la majorité des unes de presse dans les jours qui suivirent les attentats si bien qu'elle est devenue une image-symbole de l'événement⁷⁹⁸. La forme-nuage est d'autant plus évocatrice qu'elle est mise en exergue par le dernier plan de la séquence. Enfin, les tours jumelles sont aussi représentées par les hauts immeubles où sont respectivement postés la CIA et Tom Walker. Dans un jeu de détournement, elles ne sont plus le lieu de l'attaque, mais le lieu d'où provient l'attaque, preuve que la menace est partout et qu'elle n'est jamais là où l'on la soupçonne d'être.

⁷⁹⁷ Don DeLillo, *Falling Man*, New York : Scribner, 2007, 3.

⁷⁹⁸ Clément Chéroux, *op. cit.*, 28.



Figure 31 : La « forme-nuage », image type du 11 Septembre (*Homeland*, 1.10).

Certes, une telle séquence tend à réactiver la peur du terrorisme et à raviver les craintes paranoïaques du public à la manière de *24* : un autre 11 Septembre est toujours possible. Malgré tout, à rebours de *24*, *Homeland* n'entend pas forcément préparer émotionnellement son public à de futurs attentats car, en recyclant l'héritage visuel fort du 11 Septembre, elle semble davantage revenir à l'événement originel. La série s'envisage ainsi comme un remède au traumatisme du non-vu analysé par Brotzman. Pour ce faire, elle nous donne à voir l'horreur humaine qu'elle exacerbe par des images au ralenti, des glissements de caméra qui s'attardent sur les blessures, les membres manquants. Ces images-choc nous mettent face à la réalité humaine des attentats du 11 Septembre et à nos angoisses refoulées depuis lors. Elles surcompensent une décennie de censure et de déni collectif.

Cette séquence semble fonctionner de concert avec – et annoncer – l'attentat de Langley qui survient à la fin de la saison 2 et qui poursuit l'entreprise de thérapie par l'image-choc. Si l'explosion de Farragut Square se concentre sur les blessés, figures devenues taboues après le 11 Septembre, celle du siège de la CIA va encore plus loin dans l'expérience cathartique en montrant, cette fois, les cadavres. À la différence des blessés, les morts du 11 Septembre n'ont jamais été visibles. Certes, ce manque de visibilité répond à une réalité pragmatique : la plupart des victimes périrent dans l'effondrement des tours et leurs corps furent désintégrés totalement ou en partie. Cela eut pour corollaire de retarder ou d'empêcher leur identification

posthume : « *Morgue workers reported that the body bags that were brought in contained nothing but unidentifiable pieces of charred, ashen meat*⁷⁹⁹. » Les seules images de mort qui auraient pu être diffusées sont celles de ceux qui, prisonniers des tours du World Trade Center, choisirent de se défenestrer plutôt que de périr dans les flammes⁸⁰⁰. Pourtant, même ces images ne montraient pas la mort mais l'imminence de la mort : la tragédie humaine n'avait alors qu'une réalité implicite que les spectateurs durent imaginer. Ce que nous avons vu, ce ne sont pas des cadavres mais des hommes et des femmes s'abîmant dans le vide, plongeant vers une mort certaine, sans doute moins douloureuse que celle qui les attendait dans l'enfer des tours. Nous avons vu des « *falling bodies* », non des « *fallen bodies* », et donc assisté à la chute, non à l'impact : « *although we may have seen bodies falling, we never saw them land*⁸⁰¹ », note Brottman. Ces images n'en demeurent pas moins traumatisantes car elles comportent une forme de télélicité : nous savons que la chute entraîne inévitablement la mort, ce qui a pour effet d'exacerber encore davantage notre sentiment d'impuissance et de passivité en tant que spectateurs. Il faut à cela ajouter le profond malaise qu'ont dû ressentir de nombreux Américains chrétiens face à ces plongeurs suicidaires dans le vide : le suicide étant proscrit par le protestantisme, il constitue donc un tabou aux États-Unis. Certains ont d'ailleurs accusé les « *jumpers* » de s'être soustraits à la volonté divine, les considérant comme des lâches, tandis que d'autres ont argué qu'ils étaient tombés à cause des flammes et des explosions et que leur chute n'était donc pas un acte délibéré. Un point de crispation qui perdure encore aujourd'hui⁸⁰².

Le 11 Septembre fit près de trois mille victimes dont l'existence est restée confinée au domaine du hors-champ et du non-vu. Même la simple vision des housses mortuaires, qui aurait pu servir de symbole à la tragédie humaine et confronter le public à la réalité de la mort, fut censurée. Pour l'historien André Kaspi, l'absence d'images des housses mortuaires n'est pas le seul fait d'une autocensure de la part des médias puisqu'elle est aussi à mettre en relation avec la guerre du Vietnam. Kaspi affirme que ce conflit, le premier à avoir été télévisé, produisit des images traumatisantes, notamment dans la représentation des soldats

⁷⁹⁹ Mikita Brottman, *op. cit.*, 166.

⁸⁰⁰ Les estimations varient entre 50 et 200. Voir Melissa Whitworth, « 9/11 'Jumpers' from the World Trade Center still provoke impassioned debate », *The Telegraph*, 3 septembre 2011. Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/september-11-attacks/8737671/911-Jumpers-from-the-World-Trade-Center-still-provoke-impassioned-debate.html> (consulté le 6 juillet 2017)

⁸⁰¹ *Ibid*, 173.

⁸⁰² Voir Melissa Whitworth, *op. cit.* ; Tom Leonard, « 'It looked like they were blinded by smoke... They just walked to the edge and fell out.' Victims who plummeted from Twin Towers », *The Daily Mail*, 11 septembre 2011. Disponible à : <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2035806/9-11-victims-fell-Twin-Towers-appeared-blinded-smoke.html> (consulté le 6 juillet 2017)

américains morts que l'on voyait justement revenir au pays dans des housses mortuaires. Ne pas montrer de cadavres de cette même manière après le 11 Septembre revint ainsi à ne pas ajouter un lourd traumatisme passé, celui du Vietnam, au traumatisme présent. Le cas de la guerre du Vietnam inspira par la suite l'administration Bush dans son cadrage vétilleux de la guerre d'Irak puisqu'elle censura les photographies de cercueils transportant des soldats américains morts au front⁸⁰³.

Quoi qu'il en soit, dix ans après le 11 Septembre, *Homeland* prend le contre-pied de cette couverture médiatique et met les spectateurs face aux images qu'ils n'ont pas vues. Pour ce faire, la série figure un nouvel attentat d'ampleur qu'elle identifie comme reproduction du 11 Septembre par le biais d'une intericonicité donnant une forte impression de déjà-vu. Comme dans l'épisode 1.10, l'attaque terroriste de Langley qui survient dans le dernier tiers de l'épisode 2.12 déjoue toutes les attentes et se révèle tout à fait imprévisible. Les scénaristes ne nous livrent rien des préparatifs de ce nouvel acte de terreur, préférant à la place nous laisser croire au dénouement heureux de l'histoire d'amour entre Carrie et Brody après la mort d'Abu Nazir (2.11). Toute la première partie de l'épilogue nous montre ainsi l'épanouissement du couple enfin réuni sur fond d'Amérique pastorale alors qu'ils demeurent dans une cabane isolée, lieu de leurs premières étreintes (1.7). Carrie s'apprête même à quitter la CIA pour vivre avec Brody à l'abri de tout et de tous.

Le dernier acte de l'épisode est marqué par une séquence mettant en parallèle deux oraisons funèbres : d'une part, celle du vice-président Walden, assassiné par Brody, de l'autre, celle de Nazir sur un navire américain, ce qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer les « funérailles » de ben Laden⁸⁰⁴. Les discours s'entrecoupent, la lecture du Coran en arabe se fond dans le discours du directeur de la CIA David Estes, lequel rappelle que Walden permit

⁸⁰³ Gary Kamiya, « The Photos Washington Doesn't Want You To See », *Der Spiegel*, 25 août 2005. Disponible à : <http://www.spiegel.de/international/iraq-s-unseen-war-the-photos-washington-doesn-t-want-you-to-see-a-371411.html> (consulté le 15 novembre 2016)

⁸⁰⁴ Matt Hurwitz confirme que la production s'est inspirée des funérailles de ben Laden pour celles d'Abu Nazir : « *At the time of the explosion [of Langley], Saul is overseeing the burial at sea of Abu Nazir, a proper Muslim rite, modeled on the one given to Osama bin Laden.* » (M. Hurwitz, *op. cit.*, 116) Il faut cependant rappeler que jeter un corps en mer va à l'encontre du rite musulman d'inhumation – la communauté musulmane s'offensa d'ailleurs du sort donné par l'armée américaine à la dépouille de ben Laden –, et que cette pratique, dans le cas de ben Laden, visait précisément à nier son droit à des funérailles traditionnelles, de même qu'à éviter la construction d'une tombe qui serait érigée en sanctuaire par ses suiveurs (Ian Black et Brian Whitaker, « Sea burial of Osama bin Laden breaks sharia law, say Muslim scholars », *The Guardian*, 2 mai 2011. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2011/may/02/sea-burial-osama-bin-laden> (consulté le 3 juillet 2017)). La version officielle des funérailles de l'ancien commandant d'Al-Qaïda a depuis été démentie par le journaliste Seymour Hersh. Selon lui, les restes du corps de ben Laden auraient été largués au-dessus des montagnes de l'Hindou Kouch. (Seymour M. Hersh, « The Killing of Osama ben Laden », *London Review of Books*, vol. 37, n°10, 2015, 3-12)

la capture de ben Laden et de Nazir. Les deux terroristes se trouvent ainsi liés par l'image dans la diégèse. En parallèle, Carrie et Brodie sont sortis discrètement de la salle de la cérémonie pour partager un baiser dans l'un des bureaux de la CIA. Accompagnée d'une musique orchestrale dominée par des envolées de violons, la scène semble signaler l'arrivée du *happy end* hollywoodien traditionnel. C'est alors que Brody, regardant par la fenêtre, s'interroge : « *That's weird. (...) Somebody moved my car.* » Les violons se suspendent, le regard de Carrie lorgne alors vers la voiture avant d'exhaler son juron fétiche : « *Oh, fuck*⁸⁰⁵. » L'histoire semble se répéter pour l'héroïne : elle, qui a « manqué quelque chose » le 11 Septembre et qui n'a pas vu venir la manœuvre de Tom Walker à Farragut Square, est à nouveau prise par surprise. Une fois de plus, elle a tout compris, mais trop tard. S'ensuit l'explosion de la voiture, des locaux de la CIA et la mort des nombreuses personnes venues rendre hommage à Walden.



Figure 32 : L'iconographie du 11 Septembre imprègne la représentation des attentats dans *Homeland* (à gauche : *Homeland*, 2.12 / à droite : photographie de Peter Morgan).

Les images de désolation qui défilent alors, les débris, les ruines, sont filmées de manière statique, presque photographique, et viennent renforcer le chaos ambiant tout en permettant aux spectateurs de se concentrer sur les sons de crépitements des flammes restantes

⁸⁰⁵ On notera que la surabondance du juron « *fuck* » dans la bouche de l'héroïne est rendue possible par le fait que *Homeland* est diffusée sur Showtime, chaîne à péage qui n'est donc pas soumise à la censure langagière de la FCC (équivalent du CSA français). Cela explique, à l'inverse, pourquoi Jack Bauer doit se contenter de l'expression « *dammit* », *24* étant diffusée sur le *network* Fox. Il demeure néanmoins rare de voir un personnage féminin, d'autant plus de premier plan, prononcer le mot « *fuck* » à la télévision ou au cinéma, ce juron étant encore associé au sociolecte masculin. Ainsi, en ponctuant ses phrases de ce gros mot – parmi d'autres –, le personnage de Carrie se pare de l'apanage langagier des héros masculins comme pour affirmer sa légitimité auprès des autres agents de la CIA (majoritairement des hommes) et des spectateurs. Cette masculinisation des héroïnes se retrouve dans une autre série de Showtime, *Dexter*, dans laquelle l'agent de police Debra Morgan, sœur de Dexter, se distingue également par son langage fleuri. Notons qu'un fan de la série a rassemblé les 996 « *fuck* » prononcés par l'héroïne en l'espace de huit saisons (voir https://www.youtube.com/watch?v=TiH_VK4HDNc [consulté le 5 juillet 2017])

qui sont accompagnés de lourdes percussions. Elles convoquent immédiatement le souvenir du 11 Septembre et les photographies parues dans la presse, et se situent ainsi dans une logique d'intericonicité.

Le deuxième plan après l'explosion (figure 32a) semble en particulier renvoyer directement à une photographie de Peter Morgan réalisée le 11 septembre 2001 (figure 32b). Outre l'épaisse fumée qui envahit le cadre et les teintes bleutées et grisâtres, la similarité s'exprime surtout en termes de mise en scène et de symbolique. Dans les deux images, le drapeau américain se dresse au premier plan devant les restes métonymiques des bâtiments qui se sont effondrés. L'Amérique a été blessée mais elle est toujours debout, évoquant par là même l'hymne officiel américain « *The Star Spangled Banner* » et, surtout, le vers suivant : « *And the rocket's red glare, the bombs bursting in air, gave proof through the night that our flag was still there.* »

En décrivant « la souffrance du bâtiment⁸⁰⁶ », autrement dit les dégâts matériels impressionnants causés par l'attentat à la voiture piégée, *Homeland* paraît dans un premier temps reproduire le traitement médiatique du 11 Septembre. Carrie et Brody sont ainsi les seuls blessés de cette explosion – blessures qui se limitent à des égratignures – que la caméra nous autorise à voir et leur visibilité tient avant tout au fait qu'ils sont les protagonistes de la série et qu'ils font avancer l'intrigue. C'est à travers Saul qui arrive sur les lieux du drame quelques minutes plus tard, et dans une mise en scène soucieuse de faciliter l'identification avec le personnage dans le but d'amplifier notre sentiment de désarroi et de sidération, que nous découvrons la dimension humaine de l'attentat. Dès qu'il s'extrait de son véhicule, Saul apparaît défiguré par la consternation et l'inquiétude. Filmé de face, il sert de témoin, d'intermédiaire, nous permettant de nous préparer émotionnellement à ce qui va suivre bien que, derrière lui, on aperçoive déjà les blessés, flous, assis près des ambulances. « *How many dead?* », demande-t-il d'emblée à l'agent sur place qui ne peut que lui répondre : « *We'll be pulling out bodies for the next couple of days.* » Le traumatisme des 19 700 fragments humains trouvés dans les ruines du World Trade Center ressurgit alors.

⁸⁰⁶ Clément Chéroux, *op. cit.*, 24.



Figure 33 : La solitude de Saul dans les décombres du 12 Décembre (*Homeland*, 2.12).

Saul apprend néanmoins qu'un bilan temporaire fait état de deux cents morts, dont la famille Walden et David Estes, et de vingt-sept blessés. Il apprend aussi que Carrie était sur les lieux et qu'elle est très probablement morte. La caméra ne le quitte pas, captant chaque émotion de celui qui a toujours été comme un mentor et un père spirituel pour elle. Seul au milieu d'une tente servant à accueillir les blessés⁸⁰⁷ (figure 33a), Saul est désespéré. Ce plan de solitude va de pair avec un autre plan où le personnage marche au milieu des décombres filmés en plongée (figure 33b). Il ne retrouve personne. Son errance parmi des morts désincarnés, absents, s'achève lors de la dernière scène de l'épisode qui marque le retour de Carrie.

C'est à ce moment précis que s'opère la redécouverte cathartique du 11 Septembre. Après avoir tenu à distance la tragédie humaine, ne lui donnant un semblant de réalité qu'à travers le désespoir de Saul, *Homeland* clôture son épilogue sur une scène marquante qui montre les cadavres du 12 Décembre, nom donné à l'attaque de Langley⁸⁰⁸. Filmée sobrement, cette scène joue parfaitement son rôle : elle parvient à confronter notre regard aux images de mort, rendant l'ampleur du drame sans excès de pathos ou d'horreur, et exorcise ainsi nos angoisses refoulées face au non-vu.

Les deux dernières minutes offrent un nombre de plans particulièrement limité. Seuls sept plans se succèdent, des plans d'ailleurs fixes qui nous ramènent à nouveau à une dimension photographique.

⁸⁰⁷ On note que les lits sont vides, la souffrance humaine n'a alors qu'une existence symbolique – les plis sur les draps d'examen, les gants et les serviettes à terre, mais pas de sang.

⁸⁰⁸ En effet, les attentats de Langley seront par la suite rappelés par le biais de l'expression « 12 Décembre », jour de surgissement de l'événement, suivant le même procédé métonymique que celui qui fut utilisé pour le 11 Septembre. La relation généalogique entre les deux attentats est d'autant plus appuyée qu'elle repose sur une succession numérique (11-12).

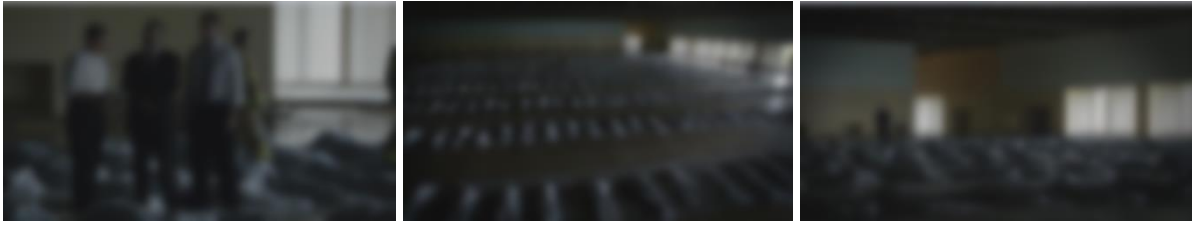


Figure 34 : La redécouverte des cadavres du 11 Septembre (*Homeland*, 2.12).

Les personnages, Saul en particulier, semblent figés. Sur le premier plan moyen (figure 34a), Saul et ses agents dominent. Les cadavres sous housse mortuaire gisent sur le sol : leur nombre est indéfini, le cadrage serré ne nous laisse pas imaginer l'ampleur de la tragédie, il la contient. Mais, dès le plan suivant (figure 34b), la mort devient spectaculaire. Dans un silence de plomb et dix secondes durant, un plan d'ensemble rendu encore plus grand et large par les lignes horizontales que constituent les cadavres et la vue en plongée nous donne à voir la dimension humaine de l'attentat. Le cadre qui semblait contenir la tragédie n'y parvient désormais plus puisque l'on devine la présence d'autres corps hors-champ. On ne laisse plus d'autre choix au spectateur que de voir la mort en face. Ce plan convoque le souvenir du film *Gone With the Wind* (*Autant en emporte le vent* ; Fleming, 1939) et en particulier de la scène où Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) découvre les innombrables victimes de la bataille d'Atlanta que la caméra expose dans un mouvement de recul progressif en plongée qui se conclut sur le drapeau confédéré.

Dans le dernier plan (figure 34c), de demi-ensemble cette fois, où apparaissent les corps alignés des victimes, un rééquilibrage s'opère entre vie et mort. Par un sens poussé de la symétrie (les lignes de cadavres au sol reflétant celles des poutres du plafond, par exemple), des jeux d'ombres et de lumières, et des teintes et des lueurs douces, ce plan pictural dans lequel rien ne bouge exsude une sensation d'apaisement. Ce cimetière de fortune met en valeur Saul dont les habits noirs contrastent avec le blanc des housses mortuaires. Il apparaît comme une silhouette stoïque qui s'érige hors d'une mer de cadavres, le cadrage donnant aux housses mortuaires des volumes et des ombres semblables au mouvement ondulatoire des vagues. Ce motif visuel semble renvoyer à la scène, quelques minutes plus tôt, de la mise à la mer du corps de Nazir, justement supervisée par Saul. Par cet écho, la série met en exergue le lourd tribut que l'Amérique paye à la guerre contre la terreur : pour la mort d'un terroriste, c'est la vie de centaines d'Américains qui a été sacrifiée. L'ombre d'Abu Nazir plane encore davantage sur cet épilogue lorsqu'un air de nay, flûte oblique orientale, vient emplir le

silence. Saul est à ce moment-là métamorphosé en figure spirituelle et religieuse venue bénir les âmes des victimes et il se met d'ailleurs à murmurer le Kaddish⁸⁰⁹. Cette prépondérance de la mort est alors quelque peu enrayée par le retour de Carrie, qui rejoint son père spirituel dans un halo de lumière.

Par cette surexposition des corps, *Homeland* nous donne à voir ce que nous n'avons pas pu le 11 Septembre et dans les années qui ont suivi : elle exorcise par l'image la frustration traumatique du non-vu.

2.2. *Homeland à l'ère Daesh : retour de l'héritage des séries-terrorisme première vague*

Dans *Homeland*, il faut malgré tout distinguer la saison 5 qui fonctionne sur une dynamique bien plus proche de celle de 24, même si l'action se déroule en Allemagne et non en Amérique. Durant cette saison, un groupe d'islamistes se réclamant de Daesh prévoit de répandre du gaz sarin dans la gare centrale de Berlin si leurs revendications ne sont pas satisfaites, à savoir l'éviction de l'alaouite Bashar al-Assad de la présidence de la Syrie et la reconnaissance formelle par l'ONU de l'État islamique, autrement dit du califat sunnite abbasside restauré (5.9). Transformée en Jack Bauer, Carrie se lance seule dans une course contre la montre et finit par abattre le terroriste Bibi (René Ifrah) qui s'apprêtait à propager le gaz. Pour une fois, la menace terroriste est contrecarrée à temps.

La saison 5 rompt ainsi avec les ambitions originelles de *Homeland*, à savoir méditer sur la guerre contre la terreur menée par les États-Unis depuis les attentats du 11 Septembre. L'actualité du réel, hantée par l'omniprésence de Daesh et le risque que le groupuscule représente pour le monde, rappelle la série au temps présent. Les attentats de Charlie Hebdo⁸¹⁰ et du 13 Novembre⁸¹¹ sont d'ailleurs intégrés au récit. Notons que la référence aux attaques parisiennes de novembre 2015 a été ajoutée précipitamment lors de la post-production de

⁸⁰⁹ Le Kaddish, aussi appelé « prière des endeuillés », est une prière juive traditionnellement récitée lors la commémoration d'un défunt. Sa présence semble ainsi replacer ces morts dans le cadre de la guerre religieuse entre Israël et Palestine que la série déroule en filigrane (on remarquera à cet effet qu'Abu Nazir et Roya Hammad sont tous deux d'origine palestinienne).

⁸¹⁰ Dans l'épisode 5.5, des Berlinoises manifestent devant l'ambassade russe en soutien à l'activiste Gabe H. Coud en scandant : « Je suis Gabe H. Coud », référence obvie au célèbre slogan « Je suis Charlie » qui s'est répandu sur les réseaux sociaux dans les heures qui ont suivi les attentats de Charlie Hebdo, le 7 janvier 2015.

⁸¹¹ Les attentats de Paris de novembre 2015 ont eu lieu pendant la diffusion de la saison 5 de *Homeland*. En amont de l'épisode 5.7 programmé par Showtime le 15 novembre 2015, un avertissement à l'attention du public fut ajouté : « *In light of this week's tragic events in Paris, we remind viewers that Homeland contains content that some may find upsetting.* »

l'épisode 5.10 diffusé le 6 décembre 2015. Les concepteurs de la série ont en effet décidé d'effacer une réplique prononcée par Allison lors d'un échange avec Dar où elle tente de convaincre ce dernier de la réintégrer temporairement à la CIA – elle est alors soupçonnée de trahison :

ALLISON. You don't want me on the sidelines, not now.

DAR. Allison.

ALLISON. I'm not what Saul says. But even if I were, nobody wants to see another Paris.

Selon *Variety*, la réplique originelle était la suivante : « *No one want to see another London or Madrid*⁸¹². » L'actrice Miranda Otto a donc réenregistré une partie du dialogue qui a ensuite été superposée lors du montage final de l'épisode 5.10 probablement filmé entre septembre et octobre 2015. Cette opération demeure indécélable dans la mesure où, lorsque la réplique est dite, Allison est de dos, ce qui prévient tout problème de synchronisation. Si l'on tend l'oreille, on peut néanmoins distinguer un son de voix plus rond et compact que durant le reste de la scène, mais cela reste à peine perceptible. La simple mention oblique des attentats de Paris permet à la série d'être en phase avec l'actualité terroriste, ce qui est apparu d'autant plus important que la saison 5 se déroule en Europe.

Homeland réinvestit la représentation « réactive » de la lutte contre le terrorisme après deux saisons passées à réfléchir sur les ennemis de demain et sur les complexités de la politique extérieure américaine. Dès lors, même si elle tente de concilier sa critique de l'héritage des années Bush et Obama en termes de guerre contre le terrorisme, notamment sur la question de la surveillance, *Homeland* lorgne de plus en plus vers *24* à mesure que la saison avance. Cette métamorphose n'est pas passée inaperçue auprès des médias. Dans sa critique de l'épisode 5.11 au titre éloquent, « Echoes of *24* », le *New York Times* remarque la proximité grandissante entre *Homeland* et *24* : « *The setup was just right, and all too familiar: A ticking clock, a desperate need for information to save civilian lives*⁸¹³. » Au sujet du même épisode, *Première* affirme que *Homeland* « va carrément se fondre dans le moule de son

⁸¹² Debra Birnbaum, « *Homeland* Recap: 'The New Normal' Echoes a Frightening Reality », *Variety*, 6 décembre 2017. Disponible à : <http://variety.com/2015/tv/news/homeland-recap-season-5-episode-10-the-new-normal-1201655039/> (consulté le 3 juillet 2017)

⁸¹³ Judith Warner, « *Homeland* Season 5, Episode 11 Recap: Echoes of *24* », *The New York Times*, 13 décembre 2015. Disponible à : http://www.nytimes.com/2015/12/13/arts/television/homeland-season-5-episode-11-recap-echoes-of-24.html?_r=0 (consulté le 2 novembre 2016)

prédécesseur » après avoir « flirté maladroitement avec l'esprit de la série en temps réel⁸¹⁴ » tout au long de la saison. Selon le magazine, une telle réorientation est imputable à l'arrivée parmi les scénaristes de David Fury, auteur de l'épisode en question, connu pour être l'un des piliers de *24*. Enfin, pour le site *Écran large*, le spectre de *24* « n'a jamais été aussi présent et évident que dans cette saison 5⁸¹⁵ », mettant en avant le scénario de la bombe à retardement qui marque les derniers épisodes et la volonté des scénaristes, en début de saison, de tisser pour chaque personnage des intrigues parallèles qui finissent par s'entrelacer.

Comme *24*, *Homeland* déroule un récit d'une étonnante prescience tant il semble arrimé au réel. Écrite à partir de janvier 2015, et tournée entre avril et novembre de cette même année⁸¹⁶, la saison 5 a pu sembler s'écrire au fil de l'actualité comme le souligne le journaliste James Hibberd dans une comparaison habile avec *24* : « *Each episode of Jack Bauer's ticking-clock race to stop domestic threats took place during an hour of screen time. But this year it's Homeland that seems it's somehow unfolding in real time*⁸¹⁷. » Reflet du réel, la saison 5 scénarise et préfigure aussi les attentats à venir dans cette nouvelle phase de la guerre contre la terreur et renoue, dans une certaine mesure, avec l'esthétique eschatologique de l'ère *24*. L'apocalypse, selon *Homeland*, n'aura pas lieu aux États-Unis mais en Europe, aux portes de Daesh, qui subit actuellement de plein fouet les conséquences de l'expansion du groupe terroriste : campagnes de radicalisation sur internet menant aux départs d'Occidentaux pour la Syrie, afflux de réfugiés en provenance des pays menacés par Daesh, et propagation de la terreur à travers tout le vieux continent par des actes de terrorisme récurrents.

L'attaque fomentée par les djihadistes de Daesh à la gare centrale de Berlin se place au croisement de la spéculation fictionnelle et du réel. *Homeland* prête à l'organisation terroriste une amplitude d'attaque et des ressources qui ne correspondent pas à la réalité des attentats commis en 2015 et 2016 en France, en Belgique et aux États-Unis. Si ces attaques ont été vécues comme un traumatisme par les pays concernés, ce fut davantage à cause des lieux et populations visés et du mode opératoire des terroristes que du nombre de victimes. Daesh n'a,

⁸¹⁴ « *Homeland* saison 5, épisode 11 : Du *24 heures chrono* à tous les étages », *Première*, 14 décembre 2015. Disponible à : <http://www.premiere.fr/Series/News-Series/Homeland-saison-5-episode-11-du-24h-chrono-tous-les-etages> (consulté le 2 novembre 2016)

⁸¹⁵ Geoffrey Crété, « Et si *Homeland* saison 5 était enfin devenue la digne héritière de *24 heures chrono* ? », *Écran Large*, 5 janvier 2016. Disponible à : <http://www.ecranlarge.com/series/dossier/948890-et-si-homeland-etait-enfin-devenue-la-digne-heritiere-de-24-heures-chrono> (consulté le 2 novembre 2016)

⁸¹⁶ La scène de l'attentat de la gare centrale de Berlin fut tournée le lendemain des attentats de Paris le 13 novembre 2015.

⁸¹⁷ James Hibberd, « *Homeland* producers on show's tragically relevant ISIS storyline », *Entertainment Weekly*, 15 décembre 2015. Disponible à : <http://www.ew.com/article/2015/12/11/homeland-isis-interview> (consulté le 22 novembre 2016)

jusqu'ici, pas utilisé d'armes de destruction massive dans ses attaques contre l'Occident même si des experts estiment que l'organisation terroriste a pu mettre la main sur des armes chimiques et biologiques létales datant du régime Saddam Hussein, et sur des quantités importantes d'uranium appauvri depuis qu'elle a envahi l'Irak en 2014⁸¹⁸. C'est cette peur de voir Daesh en possession d'armes de destruction massive, des armes pouvant mener à la mort d'un très grand nombre de personnes, que *Homeland* « prémédiate » à travers la menace du gaz sarin, gaz répertorié parmi les armes de destruction massive⁸¹⁹. Le public est ainsi préparé à des attentats potentiellement plus meurtriers et atroces que ceux auxquels il a déjà assisté dans la réalité. Ce faisant, ces représentations évoquent celles proposées dans *24* et les autres séries-terrorisme de la même époque et illustrent un retour au fantasme graphique du « scénario du pire » tout en taisant que l'émergence de Daesh est l'une des conséquences de l'échec de la guerre américaine en Irak, que le groupe islamiste s'est renforcé en dérobant des armes fournies aux Irakiens et aux rebelles syriens par les États-Unis⁸²⁰, et que les attentats en Europe sont une réponse plus globale à l'ingérence militaire occidentale dans les pays du Moyen-Orient.

Cette impression de déjà-vu entre *Homeland* et les séries-terrorisme de la première vague se trouve renforcée par le choix de la menace dans la mesure où le gaz sarin fut au cœur de plusieurs d'entre elles comme, par exemple, *The Grid*. Produite en 2004, la mini-série suit la traque d'un réseau terroriste international par une équipe d'agents spéciaux anglais et américains. Le premier épisode s'ouvre sur une attaque « accidentelle » au gaz sarin dans un hôtel londonien. La scène prend le temps de poser les éléments de l'horreur à venir. Alors qu'une cellule terroriste tapie dans une chambre prépare les vaporisateurs pour un futur attentat, la caméra s'attarde sur les autres clients de l'hôtel qui arpentent les couloirs : parmi eux, un groupe de jeunes adultes enjoués et, surtout, une mère avec son bébé. La tension monte rapidement d'un cran lorsque les terroristes commencent à manipuler sans réelle précaution les produits hautement dangereux : l'un d'entre eux, cigarette pendue au bord des lèvres, se penche au-dessus d'une petite fiole, de la cendre tombe sur celle-ci, brûlant l'étiquette protectrice. L'instant suivant, le terroriste s'effondre, mort. Ses deux acolytes se

⁸¹⁸ Nomi Bar-Yaacov, « What if Isis launches a chemical attack in Europe ? », *The Guardian*, 27 novembre 2015. Disponible à : <https://www.theguardian.com/global/commentisfree/2015/nov/27/isis-chemical-attack-europe-public> (consulté le 8 novembre 2016)

⁸¹⁹ <http://www.cfr.org/weapons-of-mass-destruction/sarin/p9553> (consulté le 22 novembre 2016)

⁸²⁰ Zachary Cohen, « Amnesty Report : ISIS armed with US weapons », *CNN*, 9 décembre 2015. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2015/12/08/politics/amnesty-international-isis-weapons-u-s-/index.html> (consulté le 3 juillet 2017)

lèvent brusquement, l'un se défenestre, l'autre enfonce la porte d'entrée de la chambre. Il est déjà mort. Le gaz se répand dans le couloir, décimant le groupe d'adolescents sur le champ, y compris la jeune fille qui tente de fuir par la cage d'escaliers et qui ne fait que favoriser la propagation du gaz. À l'accueil, le gardien observe, paniqué, les images de surveillance, voyant tous ses clients choir les uns après les autres. Le larsen d'une guitare électrique accompagne enfin la mère et son bébé en poussette coincés dans l'ascenseur, plan entrecoupé des images des morts qui se succèdent. Elle est finalement secourue par un jeune homme, celui qui a d'ailleurs amené plus tôt du matériel aux terroristes, qui tire la poussette d'un coup fort et la pousse vers la sortie de l'hôtel. La mère s'effondre à son tour. Le jeune homme s'enfuit. On entend les pleurs du bébé, seul rescapé de l'apocalypse au gaz sarin.



Figure 35 : L'eschatologie au gaz sarin dans *The Grid* (1.1).

La séquence suivante montre le MI5 se rendant dans l'hôtel. Dans une combinaison hermétique, un agent parcourt les couloirs jonchés de morts, dont les visages éclairés par la lumière crue de sa lampe torche, jusqu'à trouver l'origine de ce massacre (figure 35) : « *This is our worst nightmare* », affirme Derek Jennings (Bernard Hill), directeur de la section antiterroriste au sein du MI5.

Même inconsciemment, *Homeland* construit une vision d'apocalypse sur la mémoire intertextuelle du public. D'emblée, nous connaissons les effets ravageurs du gaz sarin : la

prémédiation de *Homeland* serait ainsi une réactivation de la réponse émotionnelle déjà induite par les séries-terrorisme des années 2000 qui, elles-mêmes, s'inspiraient de la réalité, et plus particulièrement de l'attaque au sarin dans le métro de Tokyo, le 20 mars 1995⁸²¹. Ce faisant, la série nous replonge dans l'angoisse des sombres heures paranoïaques et anxiogènes de la guerre contre la terreur. Elle n'a pour cela pas besoin de nous présenter des images de morts en grand nombre, puisque nous les avons déjà vues, et elle se limite à des images-stimuli, synecdoques visuelles suffisant à déclencher notre sentiment de profonde terreur. Dès l'apparition des bombes de gaz dans l'épisode 5.9, les spectateurs sont en quelque sorte capables d'inférer la menace, néanmoins verbalisée par Quinn, alors aux mains de la cellule terroriste berlinoise, qui déclare à l'un de ses geôliers qu'il espère « retourner » : « *There's enough in those drums to kill thousands of people. Sarin is a fucked-up way to die. It attacks the respiratory center of the nervous system. It paralyzes the muscles around the lungs. You convulse, you vomit, your bladder and your bowels evacuate.* »



Figure 36 : La souffrance transformée en spectacle pornographique (*Homeland*, 5.9).

⁸²¹ Cet attentat est d'ailleurs mentionné par Allison dans l'épisode 5.10 de *Homeland* alors qu'une attaque au gaz sarin se profile à l'horizon.

À la fin de l'épisode, Quinn devient le cobaye des terroristes qui testent sur lui le gaz sarin. Nous assistons au dépérissement du personnage dans une scène rendue encore plus dérangeante par la mise en abyme des regards, les terroristes étant eux aussi captivés par ce qui se mue en spectacle malsain, presque pornographique. La mise en scène rappelle en effet les *peep shows* sexuels : Quinn est emprisonné dans une chambre hermétique vitrée devant laquelle sont postés les djihadistes, prêts à assister à la décomposition du corps de celui-ci (figure 36). La dimension sexuelle est renforcée par le cadrage très serré de la caméra : gros plan sur le visage crispé du personnage, sur sa bouche vomissant des coulées épaisses de salive, sur ses mains attachées (référence sadomasochiste ?) et tremblantes, raidies par le gaz, puis son corps qui s'effondre. Ces plans érotiques de la souffrance grandissante de Quinn sont entrecoupés de plans décrivant les regards, parfois emprunts de désir, des terroristes qui – autre mise en abyme – filment la scène. Dans l'épisode suivant (5.10), on retrouve les mêmes terroristes en train de monter les images afin de produire une vidéo de propagande. « *Keep it going. Push it on his face. Slowly* », commande l'un d'eux au monteur à propos des images d'agonie de Quinn. Il en ressort une impression d'inhumanité qui s'oppose frontalement à la réaction de Carrie lorsqu'elle découvre la vidéo de propagande à la télévision plus tard au cours de l'épisode. Au regard déshumanisant des djihadistes de Daesh succède la stupeur et l'émoi de l'héroïne dont le visage semble reproduire, par empathie, les expressions de douleur de son partenaire et amant.

Quinn incarne à lui seul la vision d'apocalypse liée à la menace du gaz sarin. La série n'a nul besoin de figurer la mort de milliers de personnes pour atteindre son but : générer l'angoisse chez son public. Comme nous l'avons dit, le visionnage de l'agonie de Quinn n'a rien d'inédit, le choc que la scène provoque ne nous est pas inconnu puisque nous l'avons déjà vécu, que ce soit dans *The Grid* ou dans *24*, séries-terrorisme de la première vague. D'ailleurs, la scène étudiée se rapproche de celle de la mort d'Edgar Styles dans la saison 5 de *24* : celui-ci succombe aux effets du gaz innervant que des terroristes ont propagé dans les locaux de CTU (5.12). Les deux séquences recourent à une même mise en abyme du spectacle de la mort au sens où notre regard s'imbrique dans celui des personnages spectateurs. Si dans *Homeland*, ce sont les terroristes qui assistent avec un désir malsain à l'agonie de Quinn, dans *24*, ce sont les collègues et amis d'Edgar qui sont les témoins horrifiés de la mort de ce dernier. La différence de ces publics internes induit une variation dans les sentiments suscités : effroi et répugnance dans le premier cas, compassion et tristesse dans le second. Nous sommes ainsi bien plus émotionnellement investis dans la séquence de *24* du fait de

notre identification aux agents de CTU. Cloisonnés dans une pièce hermétique et insonorisée, Jack et ses collègues survivants ne peuvent qu'assister à la mort d'Edgar qui survient en seulement quelques secondes. Ceux-ci sont ainsi incapables d'empêcher la tragédie, ce que viennent souligner les vitres aux bandes blanches verticales semblables à des barreaux de prison par lesquelles ils observent la catastrophe. Ils sont prisonniers de leur propre impuissance. La réalisation de la séquence vise d'ailleurs une identification plus forte encore en nous transférant ce sentiment d'impuissance – et de culpabilité – par un placement de la caméra du côté des survivants. Ainsi, de l'autre côté de la vitre, nous voyons le condamné s'effondrer à quelques mètres, sans un bruit : si la mort est tenue à distance, l'émotion qu'elle provoque chez les personnages – en particulier chez Chloe dont le visage effaré fait l'objet de gros plans répétés – s'avère, elle, déchirante et ne peut laisser les spectateurs insensibles.

Homeland, par un ensemble d'images-stimuli remobilise une réponse émotionnelle déjà forgée et tente de nous préparer aux attentats à venir. Comme 24 s'est érigée en série-terrorisme de l'ère Al-Qaïda, *Homeland* est en voie de devenir celle de l'ère Daesh bien que, au moment où nous écrivons ces pages, les saisons 7 et 8 n'aient pas été diffusées. La série a ainsi semblé prophétiser les attaques terroristes ayant frappé Bruxelles le 22 mars 2016, durant lesquelles trois djihadistes se firent exploser à l'aéroport de Zaventem et dans une rame de métro de la ville : « *in the light of this week's Brussels terror attacks, the content of that plot now seems even more distressingly real. In the show, former CIA operative Carrie Mathison (Claire Danes) foils a jihadist attack in a metro station in Berlin – an attack that is at first believed to be aimed at the city's airport*⁸²² », écrivit Andrew Stephens dans les jours suivants les attentats. Pour autant, avons-nous – le public occidental à qui d'adresse *Homeland* en premier lieu – été préparés par la fiction à l'atrocité de cet événement ? La série nous a laissé entrevoir le pire tout en le contenant et en l'atténuant par une résolution « heureuse » puisque Carrie parvient à déjouer l'attaque terroriste au dernier moment. Elle a ainsi réactivé une paranoïa décennale pour mieux rassurer le public : l'Amérique veille sur elle-même et sur le monde. Un constat que sont depuis venus infirmer l'attentat de Nice le 14 juillet 2016 et, surtout, la fusillade d'Orlando du 12 juin 2016 et les attentats de New York du 17 septembre 2016 qui ont montré que l'Europe n'est plus le seul théâtre de la guerre menée à l'Occident par Daesh. Pour reprendre et adapter le slogan promotionnel de la saison 2 de *Homeland* : « *It hits home [again].* » C'est sans doute ce retour à la menace sur le sol

⁸²² Andrew Stephens, « *Homeland and The Tunnel: TV reflects Brussels attacks* », *The Sydney Morning Herald*, 24 mars 2016. Disponible à : <http://www.smh.com.au/entertainment/homeland-and-the-tunnel-tv-reflects-brussels-attacks-20160323-gnpy0c.html> (consulté le 9 novembre 2016)

américain qui a incité les producteurs de la série à revenir aux États-Unis à l'issue de trois saisons au Moyen-Orient et en Europe. Le choix de New York comme lieu d'action est aussi un choix symbolique puisqu'il marque un retour à la genèse de la guerre contre le terrorisme, à la manière de *24* lors de sa huitième et – à l'époque – dernière saison diffusée en 2010 presque dix ans après les attentats des tours jumelles.

De manière plus explicite que *24*, la saison 5 de *Homeland* ne nous prépare pas tant à l'horreur des attentats, même si elle le fait de façon métonymique à travers le personnage de Quinn, « seule » victime du gaz sarin, qu'à l'idée d'un terrorisme de routine. Autrement dit, elle annonce que nos sociétés occidentales doivent apprendre à vivre avec la menace terroriste car le terrorisme et la terreur font à présent partie intégrante du monde actuel : « *It's the new normal, gentlemen* », déclare à ce propos un conseiller du président à Saul et Dar (F. Murray Abraham) avec un certain cynisme (5.10). L'attentat terroriste est alors voué à perdre en impact du fait de sa répétition tout en rongant les fondations humanistes et libertaires des sociétés concernées. Au fil des horreurs, les consciences s'endurcissent et s'habituent : les images d'actes barbares, de violences inouïes n'ont plus la même intensité émotionnelle. L'on tend alors à s'accoutumer au monde de terreur qui est le nôtre, monde où les attentats se suivent et se ressemblent, monde où la vie devient une routine d'événements anormaux. La crainte à vif et la panique suscitées par les multiples tueries se muent en effarement désabusé. Dans l'épilogue de la saison 5, Saul verbalise ce nouveau paradigme lorsqu'il tente de convaincre Carrie de revenir à la CIA : « *We're already living in a different world. The attack wasn't the first, and it certainly won't be the last.* » (5.12) Ce message était déjà celui de *24*, la série laissant imaginer une guerre contre le terrorisme sans fin car sans victoire définitive possible. Malgré les exploits de l'agent Bauer, l'Amérique est frappée sur son sol à chaque nouvelle saison. Si *Homeland* finit par mettre un terme à la guerre contre le terrorisme à l'échelle nationale à l'issue de sa deuxième saison, dans un contexte post-ben Laden où Al-Qaïda a été considérablement affaiblie par les assassinats ciblés perpétrés par les administrations Bush et Obama, elle dépeint une nouvelle phase de cette guerre globale marquante du XXI^e siècle.

Dans son discours du 23 mai 2013, le président Obama annonce pourtant : « *This war, like all wars, must end*⁸²³. » La logique de la guerre internationale contre le terrorisme de l'après-11 Septembre va être repensée et, avec elle, les moyens militaires mis en œuvre. La

⁸²³ Discours disponible à : <https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2013/05/23/remarks-president-national-defense-university> (consulté le 8 novembre 2016)

menace immédiate incarnée par ben Laden et Al-Qaïda, motivation originelle de la guerre contre le terrorisme (« *Our war on terror begins with al Qaeda* », dit Bush le 21 septembre 2001), a été éliminée : « *Today, Osama bin Laden is dead, and so are most of his top lieutenants. There have been no large-scale attacks on the United States, and our homeland is more secure*⁸²⁴. » Al-Qaïda vaincue, les États-Unis peuvent à présent se retirer du Moyen-Orient, ce que le repli progressif des troupes américaines de l'Irak puis de l'Afghanistan est venu concrétiser. À ces déploiements humains lourds, Obama préfère des partenariats militaires pour répondre à des menaces spécifiques et ponctuelles qui permettront aux États-Unis de ne pas s'engager dans de nouvelles guerres sans fin. La coopération internationale contre le terrorisme islamiste succèdera à une décennie d'une lutte contre le terrorisme portée essentiellement par l'Amérique et dont elle est sortie exsangue et sans prestige. Obama promet en outre de renoncer à l'usage systématique des drones de combat (dans les faits, les frappes de drones diminueront considérablement jusqu'en 2016 avant de repartir à la hausse sans revenir, pour autant, aux chiffres faramineux de 2010⁸²⁵), devenus la signature du président démocrate en matière de guerre contre le terrorisme (la liste des cibles est actualisée chaque semaine par Obama et une centaine de cadres de la sécurité intérieure à l'occasion des « *Terror Tuesdays* »⁸²⁶), bien que celui-ci en défende les résultats. Accusés de causer plus de mal que de bien en tuant des civils et en provoquant ainsi de nouvelles vocations djihadistes, les drones permettraient pourtant d'éviter d'innombrables pertes civiles : « *Remember that the terrorists we are after target civilians, and the death toll from their acts of terrorism against Muslims dwarfs any estimate of civilian casualties from drone strikes*⁸²⁷ », assure Obama. En insistant sur le fait que les victimes des terroristes ne sont pas des Blancs occidentaux chrétiens mais des musulmans orientaux, Obama montre que le programme de drones ne poursuit pas la guerre contre le terrorisme de 2001 et son sous-texte de croisade religieuse : il se place ainsi comme le protecteur de tous les croyants, peu importe leur foi, aux États-Unis et au Moyen-Orient.

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ Jessica Purkis et Jack Serle, « Obama's Covert Drone War in Numbers : Ten Times More Strikes than Bush », *The Bureau of Investigative Journalism*, 17 janvier 2017. Disponible à : <https://www.thebureauinvestigates.com/stories/2017-01-17/obamas-covert-drone-war-in-numbers-ten-times-more-strikes-than-bush> (consulté le 3 juillet 2017)

⁸²⁶ John W. Whitehead, « Terror Tuesday, Kill List and Drones : Has the President Become a Law Unto Himself ? », *The Huffington Post*, 20 août 2012. Disponible à : http://www.huffingtonpost.com/john-w-whitehead/terror-tuesdays-kill-list_b_1606371.html (consulté le 2 juillet 2017)

⁸²⁷ Discours disponible à : <https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2013/05/23/remarks-president-national-defense-university> (consulté le 8 novembre 2016)

Le président rompt avec l'esprit originel de la guerre contre la terreur et de l'État d'exception qui a été instauré au lendemain des attentats du 11 Septembre. L'Amérique est plus sûre (et ce malgré l'attentat de Boston un mois à peine avant le discours d'Obama), l'état de guerre permanent contre le terrorisme doit cesser car la menace terroriste, moins immédiate et moins grande, ne le justifie plus. Il faut retourner à l'État de droit et retrouver le chemin des libertés individuelles tout en continuant de mener une guerre au terrorisme par épisodes et sans investissement militaire conséquent. Cependant, à peine un an plus tard, la menace Daesh viendra raviver l'esprit de la guerre contre le terrorisme originelle : « The War on Terror is Over – Long Live the War on Terror⁸²⁸ », titre le *Time* en juin 2014 face à la recrudescence de la menace islamiste à travers le Moyen-Orient et le Maghreb.

⁸²⁸ Massimo Galabresi, « The War on Terror is Over – Long Live the War on Terror », *TIME*, 16 juin 2014. Disponible à : <http://time.com/2873297/boko-haram-iraq-bergdahl-war-terror/> (consulté le 9 novembre 2016)

Chapitre 6 : Combattre le mal par le mal : explorations du « côté obscur » de l'Amérique en guerre

Si *24* et *Homeland* dressent le portrait des ennemis des États-Unis et rejouent les attentats passés, de même qu'elles anticipent ceux à venir, elles décrivent également la politique antiterroriste menée par les administrations Bush et Obama depuis le 11 Septembre. Les deux séries entretiennent cependant un rapport différent à la réalité de la guerre contre le terrorisme. La première procède d'un mimétisme diffus reposant sur des références parcimonieuses qui permettent malgré tout de l'identifier clairement comme une série de l'après-11 Septembre. La seconde, quant à elle, se situe explicitement dans l'Amérique de l'après-ben Laden à l'heure où s'évaluent les conséquences et où se dressent les bilans d'une guerre sans fin contre le terrorisme.

Afin de rendre compte des représentations données des politiques antiterroristes américaines, nous étudions le cas du profilage racial qui s'est amplement développé à l'encontre des populations arabes et/ou musulmanes dans les années suivant les attentats de New York. Loin de plébisciter cette pratique raciste institutionnalisée par le Patriot Act, *24* et *Homeland* démontrent qu'elle est aussi inefficace que contreproductive. Inefficace car elle favorise les amalgames ethniques et religieux et, en imposant une responsabilité en partage à une communauté entière, elle est nécessairement source d'erreurs. Contreproductive car elle fragilise la cohésion nationale en établissant une profonde division entre « eux » et « nous », entre les « bons » Américains, blancs et chrétiens et les « mauvais » Américains, arabes et/ou musulmans. Cette division nourrit l'argumentaire des groupes djihadistes concernant la stigmatisation des musulmans par l'Occident, légitimant leur lutte armée aux yeux de certains pratiquants.

Alors que *24* et *Homeland* concluent à l'inefficacité du profilage racial, leur vision de la torture s'avère nettement plus ambiguë. Le cas de *24* revêt un intérêt tout particulier du fait de son contexte de diffusion. Parallèlement à la série, la torture a fait l'objet de débats enflammés après les révélations sur le traitement des prisonniers de Guantanamo, mais surtout d'Abou Ghraïb. *24*, qui figure des actes de torture de manière récurrente, finira par être accusée de justifier ces violences qualifiées de barbares et d'immorales, et de soutenir ainsi la politique antiterroriste mise en place par l'administration Bush. Nous verrons que la série contrevient pourtant à toute caricature de son idéologie présumée tant elle complexifie et nuance son discours au fil des saisons.

1. Des univers fictionnels ancrés dans la culture de la guerre contre le terrorisme

Aussi bien dans *24* que dans *Homeland*, l'expression de « guerre contre la terreur » apparaît à plusieurs reprises, ce qui est d'emblée vecteur d'ambiguïtés pour les deux séries. Rappelons que dans *24*, le 11 Septembre n'a pas eu lieu. Pourtant, l'univers diégétique se trouve imprégné par la culture de la guerre contre le terrorisme. L'expression « *War on Terror* » est ainsi mentionnée à au moins deux reprises, bien que cela se fasse tardivement dans la série. Que ce soit Walt Cummings dans l'épisode 5.7 ou Jonas Hodges (Jon Voight) dans l'épisode 7.15, la terminologie bushiste est uniquement employée par des ultra-conservateurs qui justifient leurs exactions au nom des intérêts américains. « *We're patriots, Mr. President. We were acting in the best interest of this country* », assure Cummings à Logan lorsqu'il tente de défendre son soutien aux séparatistes russes qui se sont retournés contre les États-Unis (5.7). Lors de son arrestation, Jonas Hodges, directeur de Starkwood, entreprise militaire privée véreuse inspirée de Blackwater, se réclame d'un patriotisme semblable : « *My only crime is that I'm trying to protect my country* », affirme-t-il (7.18). L'appellation « *War on Terror* » est ainsi située dans le domaine de la duperie, du leurre, car elle est associée à des conspirateurs navigant dans les plus hautes sphères du pouvoir qui, sous couvert de patriotisme, cherchent avant tout à servir leurs propres intérêts. Dans une posture évoquant les faucons néoconservateurs de l'administration Bush et les intentions réelles derrière l'invasion de Irak en 2003⁸²⁹, Cummings fait valoir la question du pétrole comme ultime justification de la conspiration à laquelle il a participé. Quant à Hodges, il prévoyait d'orchestrer des attentats sur le sol américain afin de relancer l'activité de sa compagnie et de la rendre indispensable dans la guerre contre le terrorisme, qu'elle soit nationale ou internationale (7.18).

La mention de la guerre contre le terrorisme indique que *24* s'ancre dans son époque. Après tout, même si l'événement 11 Septembre n'est pas intégré à la diégèse, la multiplication des actes terroristes au fil des saisons construit un climat de paranoïa et de suspicion similaire, voire pire, à celui qui a hanté les États-Unis dans l'après-11 Septembre. Les mesures antiterroristes prises par les gouvernements successifs dans la fiction (notamment durant les présidences plus droitières de John Keeler et Charles Logan) rappellent

⁸²⁹ Antonia Juhasz, « Why the war in Iraq was fought for Big Oil », *CNN*, 15 avril 2013. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2013/03/19/opinion/iraq-war-oil-juhasz/> (consulté le 9 janvier 2017)

avec insistance celles votées par le Congrès à majorité républicaine lors du premier mandat de George W. Bush. 24 semble ainsi indiquer que peu importe la nature des attentats, la réponse américaine serait immuablement la même : une réponse sécuritaire marquée par un laminage d'ampleur des libertés individuelles au nom de la sécurité intérieure. Par conséquent, l'Amérique parallèle, souvent uchronique, de 24 fait des références au réel, bien qu'elles demeurent rares et discrètes. Dans l'épisode 4.18, Bill Buchanan, alors directeur de CTU, tente de convaincre le juge Norton que la détention de Joe Prado (John Thaddeus), suspect de connivence avec Habib Marwan, ne sort pas du cadre légal instauré par le Patriot Act : « *I disagree with you. This does not fall outside the boundary of the Patriot Act* », argue-t-il. C'est là la seule mention du texte de loi controversé voté en octobre 2001 avec une majorité écrasante, bien que la commission d'enquête sur la violation des droits de l'homme par CTU qui se déroule au début de la saison 7 puisse s'interpréter comme une remise en cause du contenu du Patriot Act, notamment en ce qui concerne les détentions arbitraires (7.1). Malgré tout, la série n'a pas besoin d'évoquer explicitement cette loi pour que les spectateurs identifient les ressemblances entre la politique antiterroriste de l'Amérique de Bauer et celle de Bush. Les pratiques de la CTU constituent à elles seules une illustration des dérives sécuritaires : détentions facilitées – parfois arbitraires – se faisant au détriment des principes de l'*habeas corpus*, intrusion en toute impunité dans l'intimité des citoyens sans que ces derniers ne le sachent, mise sous surveillance des personnes ayant un lien proche ou lointain avec un présumé terroriste. Ces dispositions illustrent les principes mêmes du Patriot Act qui visent à renforcer les pouvoirs d'action et les prérogatives des agences gouvernementales tout en dépossédant les citoyens de certaines de leurs libertés. Ce que montre 24 en particulier, c'est la manière dont la politique sécuritaire de l'administration Bush réduit drastiquement les libertés fondamentales des citoyens : l'État dispose désormais de leur vie privée et surtout de leur corps. Chaque citoyen peut ainsi être fiché, arrêté, interrogé et torturé en toute impunité pour des raisons de sécurité nationale⁸³⁰. Le concept de *due process* (droit naturel de chaque citoyen à bénéficier d'un traitement juste et régulier régi par la loi), qui est garanti par les 4^e, 5^e, 6^e, 7^e et 14^e amendements, est alors renié du fait de l'état d'exception permanent dans lequel se trouve l'Amérique. C'est justement ce que le sénateur Mayer (Kurtwood Smith) reproche à Jack dans l'épisode 7.1 lorsqu'il évoque le cas d'Ibrahim Haddad, terroriste que la CTU a arrêté avant qu'il perpétue un attentat qui aurait fait quarante-cinq victimes : « *Isn't it*

⁸³⁰ Il faut néanmoins garder à l'esprit que la légalisation de la torture pour les agences gouvernementales sur le sol américain ne fait pas partie du Patriot Act.

true that you detained Mr Haddad without due process and that you used extreme interrogation methods on him until he answered your questions? » La réponse de Jack ne surprend pas. Celui-ci reconnaît sa responsabilité et justifie ses actions à l'aune des vies sauvées : il défend l'efficacité des mesures antiterroristes bien qu'il laisse entendre qu'elles ne vont pas assez loin car, au bout du compte, c'est la torture qui lui a permis de faire parler Haddad. Ce n'est d'ailleurs pas le seul moment où Jack conspue l'étroitesse et la lenteur du cadre légal dans lequel il doit agir, invitant ainsi les spectateurs à épouser ses actions solitaires, en marge de la loi, et à intérioriser que le cadre de la Constitution est périmé. En d'autres termes, 24, à travers les mots de Jack, tente de nous convaincre de la nécessité de renforcer le Patriot Act en donnant davantage de pouvoirs aux agences de renseignement dans un cadre juridique moins regardant sur les libertés individuelles et le respect de la Constitution. Cette entreprise est bien sûr biaisée par le fait que le public est dans une position d'omniscience : les suspects sont le plus souvent coupables et, dès lors, tout blocage administratif (ordre présidentiel ou mandat d'arrêt, de perquisition qui tardent à venir ; refus émanant de la Division, d'un juge ou, simplement, du directeur de CTU, etc.) ou éthique est vécu par les spectateurs comme un obstacle à la mission de Jack. Ainsi, dans l'épisode 4.18, Joe Prado, assisté d'un avocat de l'organisation humanitaire Amnesty Global (c'est évidemment d'Amnesty International dont il est question), finit par être relâché faute de preuves et parce que le président Logan hésite à autoriser le recours à la torture. Jack décide alors de démissionner de CTU pour aller interroger Prado – et le torturer – en tant que simple citoyen ; les phalanges brisées, celui-ci finit par révéler où se trouve Marwan.

D'autres éléments associés à la politique antiterroriste des années Bush sont présents dans 24 comme le département de la Sécurité intérieure créé en 2002 en réponse aux attentats du 11 Septembre. La CTU peut, à juste titre, être perçue comme une version fantasmée de ce nouveau ministère dans la mesure où elle remplit la même mission⁸³¹, à savoir protéger les États-Unis des attaques terroristes, avec une efficacité redoutable et des moyens technologiques impressionnants, ce qui contredit la réalité du terrain⁸³². Néanmoins, le département de la Sécurité intérieure fait son apparition dans les dialogues et les intrigues dès la saison 2. Il tient notamment un rôle prépondérant durant la saison 5 en absorbant CTU

⁸³¹ Christopher J. Patrick and Deborah L. Patrick, « The Third Degree. Uncovering the Truth in 24 », in Richard Minter (dir.), *op. cit.*, 90.

⁸³² « In 2005, the final report of the 9/11 Commission graded the nation's security improvements : most of the marks were Cs, Ds, and Fs », in Susan Faludi, *op. cit.*, 294.

après que celle-ci a subi une attaque au gaz innervant ayant décimé près de la moitié de ses agents (5.13).

Également très présente, la question de la torture relie indéniablement *24* à son contexte de diffusion. Dans la série, Jack Bauer et ses collègues recourent régulièrement aux méthodes d'interrogatoire coercitives afin de faire parler les terroristes présumés et leurs associés : ceux-ci sont frappés, électrocutés, drogués, brûlés, entre autres sévices, jusqu'à ce qu'ils révèlent des informations capitales permettant de prévenir la menace terroriste du jour. Dans la réalité, l'administration Bush a secrètement légalisé dès 2002 l'utilisation de la torture dans le cadre des interrogatoires menés au camp de détention de Guantanamo. On trouve justement une référence à Guantanamo dans *24* (2.16). La spécificité de la série, rarement relevée par la critique, réside dans le fait qu'elle tend à normaliser le recours à la torture par les agences de renseignements *sur le sol américain*, pratique illégale mais sans doute courante après le 11 Septembre. En cela, elle va plus loin que le cadre essentiellement extraterritorial défini par l'administration Bush, que ce soit à Guantanamo ou dans d'autres pays du monde par le biais de son programme de transferts de suspects (*extraordinary rendition*) supervisé par la CIA⁸³³. Cette utilisation de la torture dans la guerre contre le terrorisme à l'échelle nationale peut symboliser une prise de position favorable à l'adoption de mesures antiterroristes plus extrêmes décrites comme efficaces et fiables. Nous y revenons en détail plus loin.

On retrouve tous ces éléments référentiels dans *Homeland* dans un contexte diégétique différent : cette fois-ci, l'action se déroule explicitement dans l'Amérique post-11 Septembre. L'événement ne cesse d'être mentionné et s'inclut dans un débat historique que la série déroule au fil des saisons. Dans la saison 4, l'agent de l'ISI Farhad Ghazi (Tamer Burjaq) soutient face à Saul que les attentats des tours jumelles est un prétexte israélo-américain pour lancer une croisade contre le monde musulman. Selon Ghazi, Bush a menti sur les réelles motivations sous-tendant l'invasion de l'Irak, donc il pourrait en être de même avec le 11 Septembre. La guerre contre le terrorisme serait ainsi un leurre, cachant en réalité une guerre contre le monde arabe (4.4). Plus tard, alors aux mains du terroriste Haqqani (Numan Acar), Saul et ce dernier s'entretiennent également sur le 11 Septembre et la guerre que se mènent Orient et Occident. Haqqani dénonce l'hypocrisie des Américains qui, après les attentats, ont envahi l'Afghanistan et non l'Arabie Saoudite dont étaient originaires ben Laden et la plupart des terroristes ayant participé au détournement des avions. Pour lui aussi, le 11 Septembre fut

⁸³³ *24* fait d'ailleurs allusion à ce programme dans la scène d'ouverture de la saison 2 qui montre un interrogatoire coercitif en Corée du Sud mené pour le compte des États-Unis.

prétexte à la conquête et l'asservissement du monde musulman : « *And you stayed and stayed and stayed and destroyed our culture and religion.* » (4.8) Ce qui est perçu comme une occupation justifie selon lui tous les actes terroristes perpétrés par les Talibans, leur but étant de récupérer leurs terres (« *win our lands back* »).

Mais surtout, *Homeland* se déroule en 2011, en plein cœur du premier mandat de Barack Obama, lequel s'est évertué à se distinguer de l'héritage de son prédécesseur. L'une des premières mesures symboliques que nous avons déjà mentionnée a consisté à abandonner dès sa prise de fonction l'appellation de « guerre globale contre le terrorisme », devenue « opérations d'urgence » pour réduire l'intervention américaine à l'étranger et transformer – au moins par les mots – une lutte permanente en des opérations sporadiques. Pourtant, bien qu'elle soit ancrée dans l'ère Obama – la mort de ben Laden est évoquée, le président démocrate apparaît dans le générique à défaut d'être présent ou mentionné dans la diégèse –, *Homeland* semble se situer dans la droite ligne des années Bush à travers la figure du vice-président Walden, véritable décisionnaire qui rappelle Dick Cheney à bien des égards. De manière révélatrice, la série n'adopte pas la nouvelle terminologie du président Obama : la guerre contre la terreur demeure l'appellation de choix pour définir la lutte contre l'islamisme radical (dans *Homeland*, la terreur est uniquement islamiste, elle ne varie pas). Dans l'épisode 1.2, un haut gradé décrit le sauvetage de Brody comme une victoire dans la guerre contre le terrorisme, et souhaite instrumentaliser le sergent pour justifier la poursuite des opérations dans un contexte de désengagement progressif de la part du public et des politiques : « *The man represents a significant victory in the War on Terror thanks to our friends of the CIA. (...) Bin Laden's dead. Now America thinks, or wants to think that this war is drawing to an end. Politicians are pushing for a wholesale withdrawal from Afghanistan.* » Et David Estes d'ajouter : « *But as we all know (...) the terrorists are still out there, after blood. We need Brody in the public eye reminding America that this is far from over.* » Brody finit par accepter de jouer la carte du héros de guerre (« *poster boy for their fucking war* ») pour des raisons tant financières que stratégiques puisque cela constitue la première étape de la machination imaginée par Nazir.

Comme 24 avant elle, *Homeland* montre l'instrumentalisation de la terreur par un faucon (néo)conservateur à des fins électorales. Tout au long de la première saison, la poursuite de la guerre contre le terrorisme sert les ambitions politiques du vice-président Walden qui entre en campagne pour la présidentielle avec un programme hautement sécuritaire. Il n'a de cesse de marteler que la guerre contre la terreur est loin d'être finie

(figure 37), choisit judicieusement le populaire sergent Brody comme colistier, et organise une conférence dans laquelle il prévoit d'amplifier la lutte contre le terrorisme.



Figure 37 : La guerre contre le terrorisme instrumentalisée à des fins politiques (*Homeland*, 1.10).

Quelques minutes avant son arrivée au centre Harry S. Truman, siège du Département d'État à Washington, où se déroule l'événement, la conseillère du vice-président se fait sa porte-parole et déclare à la télévision : « *I'd rather be talking about the conference and our need to rededicate our efforts to the War on Terror.* » (1.12) L'ironie est grande dans la mesure où Walden mène une guerre contre des actes terroristes qu'il a lui-même provoqués : « *The current situation is blowback* », lui confie Estes. Ce à quoi il répond cyniquement : « *It doesn't matter why terrorists do what they do.* » (1.12) La série démontre le contraire : c'est une frappe de drone américaine ayant causé la mort du fils de Nazir qui pousse ce dernier à se venger et Brody à mener le djihad. La guerre contre le terrorisme est donc une prophétie auto-réalisatrice⁸³⁴.

Par ailleurs, le Patriot Act continue de jouer un rôle dans cette culture de la terreur qui pèse encore sur l'Amérique décrite par *Homeland*. Dans les premiers épisodes de la saison 1, Carrie va même au-delà du cadre juridique posé par le Patriot Act en plaçant de son propre chef le sergent Brody – qu'elle soupçonne d'avoir été endoctriné par Abu Nazir – sous

⁸³⁴ Jeremy Scahill, *op. cit.*, 521.

surveillance. Avec deux acolytes, elle s'introduit secrètement dans son domicile pour y placer tout un ensemble de caméras. Elle s'immisce ainsi dans la vie du soldat et de sa famille sans mandat judiciaire, ce qui serait légal, dans le cadre du Patriot Act, si elle était membre du FBI, mais reste illégal du fait que Carrie travaille pour la CIA (et donc ne relève pas des forces de police). Nombreuses sont les scènes où on la voit sur son canapé penchée sur ses moniteurs à scruter et tenter de décrypter les moindres agissements de sa cible : pour elle, tout fait signe, mais tout ne prend pas encore sens. Carrie se lève avec Brody, prend son petit-déjeuner avec lui, elle partage le même rythme de vie jusqu'à en connaître les moindres détails. Dans l'épisode 1.4, elle en vient à prédire tous les gestes mécaniques du rituel matinal de Brody. La séquence est ainsi conçue que les descriptions de Carrie apparaissent presque performatives dans la mesure où celles-ci se produisent dans la foulée : le dire entraîne le faire.

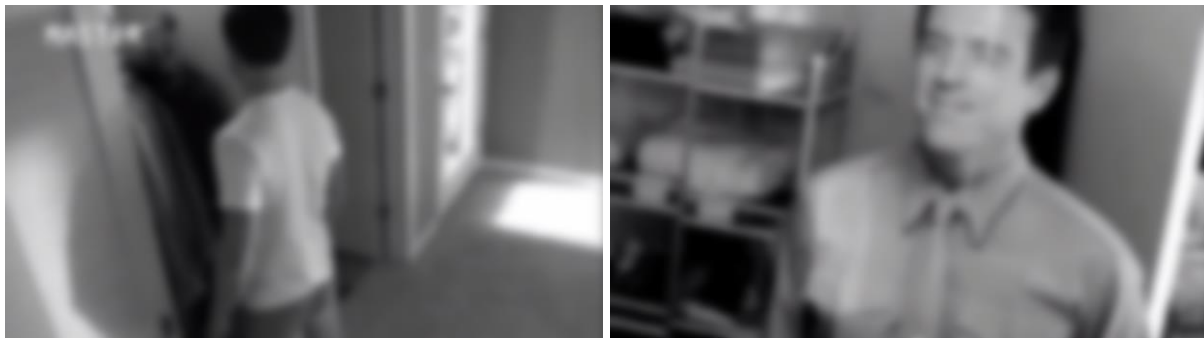


Figure 38 : La surveillance de Brody emprunte aux codes de la télé réalité (*Homeland*, 1.4).

Carrie semble diriger Brody, comme un producteur de télé réalité dirige un candidat⁸³⁵ : « *Service A's day, Marine. Shirt first. Green pants. Khaki tie.* » L'inscription « MASTER » en haut à gauche de son écran de surveillance prend alors une tout autre dimension, n'étant plus simplement une référence à l'écran, mais aussi une référence à celle qui observe et commande (figure 38a). Néanmoins, l'omnipotence de Carrie a ses limites. Alors que Brody ne trouve pas sa cravate, celle-ci lui dit qu'il l'a laissée sur la poignée de la porte de la salle de bain. La

⁸³⁵ Plus généralement, les séances de surveillance de Carrie évoquent les émissions de télé réalité et notamment *Big Brother*, programme auquel la série fait référence en reproduisant l'œil-logotype dès le générique : à la différence de *Big Brother* et ses dérivés, l'œil n'est pas anonyme, c'est celui de l'héroïne qui va épier la vie de Brody. Il est intéressant qu'à l'issue de la pose des caméras chez celui-ci, le collaborateur de Carrie, Max (Maury Sterling), déclare : « *Hello, Big Brother* ». Deux références liées semblent alors se télescoper pour créer une mise en abyme des surveillances, le *Big Brother* orwellien du roman *1984*, et l'émission de télé réalité *Big Brother*.

performativité discursive se rompt : Brody appelle son épouse pour lui demander si elle a aperçu sa cravate. « *It's in the bathroom, behind the door* », lui répond-t-elle, soit presque mot à mot ce que Carrie lui a dit. La séquence montre ainsi l'hyper perception de l'héroïne qui connaît la vie de son suspect dans les moindres détails, mais aussi la tension amoureuse naissante qui l'anime dans la mesure où elle se substitue à l'épouse de celui-ci.

Le dernier plan, parfaitement métafictionnel, file la référence à la télé réalité alors que Carrie exhorte Brody à « sourire aux caméras » (« *And smile for the cameras* »), ce qu'il s'entraîne à faire face à son miroir (figure 38b). De façon révélatrice, ce plan propose une mise en abyme écranique ayant pour objectif de souligner la facticité du personnage qu'incarne Brody, aiguillant les soupçons quant à sa réelle identité. En effet, le plan qui occupe notre écran est une vidéo intradiégétique filmée par l'une des caméras de surveillance placées par Carrie. Par ailleurs, le zoom sur le visage souriant du sergent modifie la composition du plan : seul son reflet dans le miroir – autre écran – est dans le cadre. Or la particularité des miroirs est justement d'être énantiomorphes, c'est-à-dire qu'ils renvoient une image inversée. Le sergent Brody ne serait-il alors qu'un trompe-l'œil ? En s'attardant davantage, on remarque enfin que le miroir possède trois glaces, indiquant à nouveau l'éclatement des personnalités de Brody, le morcellement d'une identité présentée comme trompeuse. Par cette mise en abyme écranique, Brody s'offre ainsi à nous comme un personnage. Sa dimension théâtrale et factice est d'ailleurs rendue par la superposition en contre-rejet des applaudissements de la scène suivante dans laquelle il prononce un discours. La séquence nous indique que tout ceci n'est que « performance » et jeu d'acteur.

La volonté de Carrie de tout voir fait écho au désir d'hyper surveillance des agents de 24. Dans cette dernière, la panopticité s'exprimait par la division en cascade des écrans et des images. Cette mise en abyme vertigineuse poussait le public à ne jamais relâcher son attention, à scruter le moindre détail. Sans recourir au *split screen*, *Homeland* parvient à recréer une tension similaire à travers les moniteurs de surveillance installés chez Carrie qui permettent à cette dernière d'épier tous les faits et gestes de Brody. Elle balaye frénétiquement du regard de multiples plans, de peur de laisser passer l'image ou le mot qui viendraient confirmer ses hypothèses.

Notons que cette esthétique est recyclée pour l'habillage des menus du coffret DVD de la saison 1 qui s'ouvre justement sur l'œil de Carrie avant de nous présenter en fond une myriade d'écrans montrant certaines scènes extraites des épisodes (figure 39). Les spectateurs

sont d'emblée invités à prendre part à la guerre contre le terrorisme en observant, en scrutant et en analysant : comme l'héroïne, ils ne doivent rien rater.

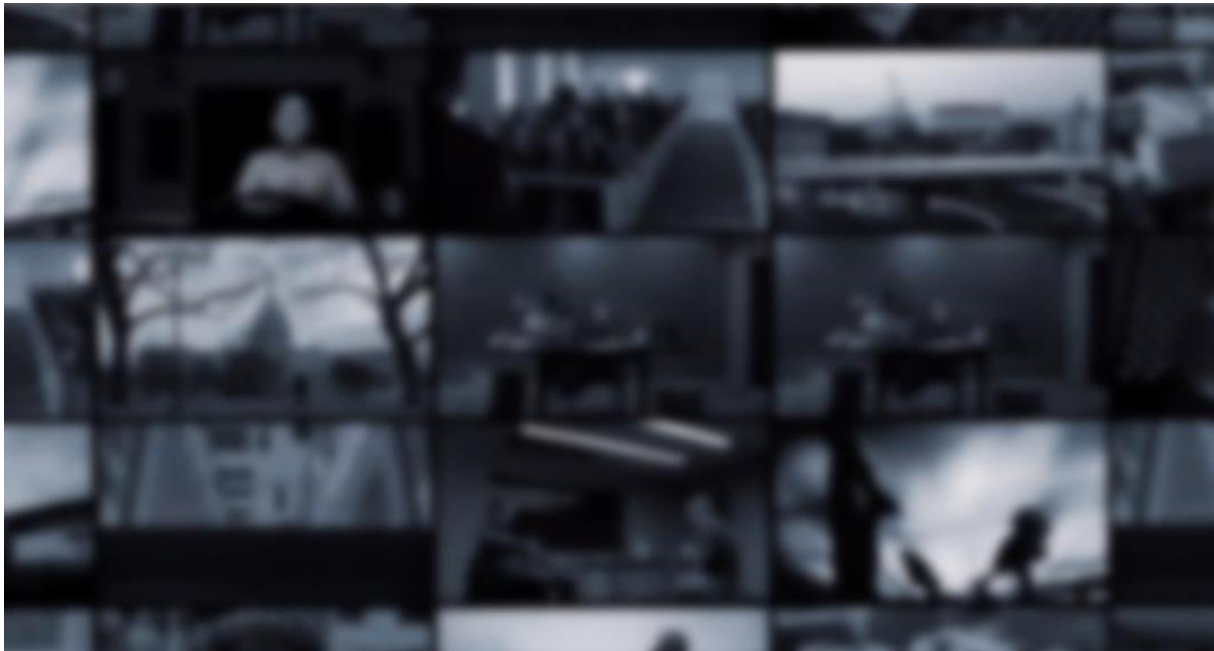


Figure 39 : L'habillage des DVD intègre le public dans la guerre contre la terreur (*Homeland*, saison 1).

La surveillance totalement illégale de Brody que Carrie mène secrètement en dehors du cadre de la CIA finit par bénéficier d'un mandat judiciaire grâce à l'intervention de Saul auprès d'un juge : « *Your honor, I'm not asking for anything that hasn't been granted many thousands of times over in the last ten years.* » (1.2) On note la référence en creux au Patriot Act dans la mesure où le texte de loi a permis aux agences de renseignement, en premier lieu à la NSA, de s'immiscer dans la vie privée de millions d'Américains, ayant un lien ou non avec des terroristes, en traquant leurs appels téléphoniques mais aussi leur courrier électronique⁸³⁶. Dans la saison 2, c'est encore au nom du Patriot Act que Brody est enlevé et interrogé par Peter Quinn qui va recourir à tous les moyens possibles – même les plus violents – afin de révéler au grand jour sa réelle identité. « *I'm a United States Congressman. You can't just kidnap me and shackle me to the fucking floor* », s'exclame Brody. Quinn lui rétorque, non sans une certaine ironie : « *Actually, we can. Thanks to you and your colleagues in Congress we have fairly broad powers to detain and interrogate.* » (2.5) Autrement dit, le

⁸³⁶ Thomas Rabino, *op. cit.*, 125.

représentant Brody réclame des droits que ses pairs ont contribué à abolir en votant le Patriot Act. En mentionnant le fait que les agences de l'État ont à présent des pouvoirs élargis en matière de détention et d'interrogation, Quinn rappelle l'une des incidences liberticides parmi les plus dangereuses du texte de loi : potentiellement, les citoyens peuvent être détenus et interrogés contre leur volonté pour une durée indéfinie et se voir refuser l'accès à un avocat sur la base de preuves tenues secrètes.

Homeland s'avère plus réflexive que 24 en ce qui concerne la politique sécuritaire des années post-11 Septembre du fait, notamment, qu'elle se déroule dix ans après le commencement de la guerre contre le terrorisme et dix ans après le vote du Patriot Act. La contestation s'incarne en particulier durant la saison 5 sous les traits de la journaliste américaine expatriée en Allemagne Laura Sutton (Sarah Sokolovic) qui révèle l'existence d'un programme de surveillance mené conjointement par l'Allemagne et les États-Unis. Très critique vis-à-vis de la politique conduite par son pays depuis le 11 Septembre, elle n'hésite pas à s'exprimer à la télévision allemande (5.11) :

A decade and a half into the War on Terror, it's not so simple. I've seen my country – and yours – tear up hard-won civil rights, suspend *habeas corpus*, resort to torture, extrajudicial killings and the wholesale surveillance of its own citizens. Has any of it worked? I don't think so. You could argue that it's made things worse.

Pour Laura, les mesures sécuritaires prises dans le cadre de la guerre contre le terrorisme menée par les États-Unis n'ont conduit à aucun succès. Elle affirme même qu'elles ont eu pour corollaire de détériorer la situation. Cette dénonciation du Patriot Act, du recours à la torture et des assassinats ciblés, renvoie avant tout à l'administration Bush, mais aussi à l'administration Obama. En effet, si le 44^e président rend la torture illégale dès son arrivée au pouvoir en 2009, il faut attendre 2015 pour voir le Patriot Act amendé. Entretemps, les assassinats ciblés (frappes de drones) augmentent de manière exponentielle par rapport aux mandats de George W. Bush⁸³⁷. Parce qu'ils provoquent de nombreuses victimes civiles (comme c'est le cas dans les saisons 1 et 4 de *Homeland*), ces assassinats ont été accusés de

⁸³⁷ « Whereas President George W. Bush authorized approximately 50 drone strikes that killed 296 terrorists and 195 civilians in Yemen, Pakistan and Somalia, Obama has authorized 506 strikes that have killed 3,040 terrorists and 391 civilians », in Micah Zenko, « Obama's Embrace of Drone Strikes Will Be a Lasting Legacy », *The New York Times*, 12 janvier 2016. Disponible à : <http://www.nytimes.com/roomfordebate/2016/01/12/reflecting-on-obamas-presidency/obamas-embrace-of-drone-strikes-will-be-a-lasting-legacy> (consulté le 21 janvier 2017)

renforcer les adversaires des États-Unis en attisant le sentiment anti-américain et en poussant à la radicalisation, notamment au Yemen, très frappé au début des années 2010. Un militant politique yéménite écrivait dans une tribune parue dans le *New York Times* en 2012 : « *Drone strikes are causing more and more Yemenis to hate America and join radical militants; they are not driven by ideology but rather by a sense of revenge and despair*⁸³⁸. » Et il ajoutait : « *America's counterterrorism policy here is not only making Yemen less safe by strengthening support for A.Q.A.P., but it could also ultimately endanger the United States and the entire world.* » Quatre ans plus tôt, le sénateur Jay Rockefeller avait déjà mis en exergue les conséquences des interrogatoires coercitifs sur la réputation morale de l'Amérique : « *The CIA's program damages our national security by weakening our legal and moral authority, and by providing al Qaeda and other terrorist groups a recruiting and motivational tool*⁸³⁹. »

Pour revenir aux aspects intérieurs, la politique sécuritaire menée par les présidents Bush et – dans une moindre mesure – Obama a eu pour conséquence de faire se désagréger le corps social américain. Nous l'évoquons plus loin, le Patriot Act et les amalgames commis par certains responsables politiques, notamment le lien entre immigration et terrorisme, ont affecté en profondeur l'image des Américains musulmans ou arabes dans l'esprit de beaucoup de leurs compatriotes. Thomas Rabino conclut :

La phobie et la méfiance de nombre d'Américains vis-à-vis de ces concitoyens trouvent matière à prospérer. Les musulmans pratiquants rassemblent 1% de la population des États-Unis, et sont vus, en octobre 2001, de façon défavorable par 39% des Américains, contre 47% qui restent dénués de préjugés, et 13% sans opinion. Presque dix ans plus tard, le rapport s'est inversé⁸⁴⁰.

Ce rejet viscéral et irraisonnable des musulmans par une partie des Américains s'est traduit ces dernières années par toutes les polémiques autour des origines de Barack Obama, de la construction d'un centre culturel musulman sur Ground Zero, ou encore le fantasme du remplacement de la loi américaine par la Charia. Après quinze ans de guerre contre le terrorisme ciblant en particulier les Arabes et les musulmans, les États-Unis connaissent de nouveaux épisodes de tensions raciales accompagnant une radicalisation de l'électorat de droite, sensible à ces questions. C'est en partie grâce à son discours ouvertement islamophobe

⁸³⁸ Ibrahim Mothana, « How Drones Help Al Qaeda », *The New York Times*, 14 juin 2012. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2012/06/14/opinion/how-drones-help-al-qaeda.html> (consulté le 13 janvier 2017)

⁸³⁹ Cité dans Jane Mayer, 2008, *op. cit.*, 330.

⁸⁴⁰ Thomas Rabino, *op. cit.*, 129.

que le candidat républicain Donald Trump – fer de lance du mouvement des Birthers – a été élu 45^e président des États-Unis. Cette entreprise de diabolisation des musulmans, qui a entraîné une forte hausse des crimes islamophobes⁸⁴¹, menace l'équilibre de la société américaine dans la mesure où elle participe de la tentative de déstabilisation du monde occidental aujourd'hui opérée par Daesh. Cette tentative de déstabilisation repose sur le postulat que l'islam n'est pas compatible avec les valeurs occidentales, que les musulmans sont discriminés, persécutés à travers le monde et qu'ils doivent de fait s'engager dans la lutte armée :

L'organisation Daesh, notamment, a largement diffusé l'idée selon laquelle les musulmans immigrés ou descendants d'immigrants musulmans ne sont pas traités comme des citoyens à part entière et qu'ils doivent, par conséquent, soit prendre les armes contre les États qui les discriminent, soit rejoindre les territoires contrôlés par l'organisation pour échapper à cette discrimination et vivre pleinement leur religion⁸⁴².

Ainsi, des mesures comme le Patriot Act ont conduit à une fracture de la société américaine et ont aggravé le mal qu'elles devaient soigner. C'est justement sur ces mesures et leurs représentations dans *24* et *Homeland* que porte le chapitre suivant.

2. Représenter les conséquences des politiques antiterroristes : le cas du profilage racial et de ses effets controversés

Dans son article intitulé « The Citizen and the Terrorist » paru en 2002, Leti Volpp s'interroge sur les évolutions sociétales ayant marqué l'Amérique depuis le 11 Septembre. Il soutient que les attentats ont favorisé l'apparition d'une nouvelle catégorie identitaire qui comprend des individus répondant au stéréotype ethno-religieux de « l'Oriental, de l'Arabe, ou du musulman » (« *Middle Eastern, Arab, or Muslim*⁸⁴³ »). Les individus appartenant à cette nouvelle catégorie ont été associés au fait terroriste et se sont donc vus déchoir de leur citoyenneté. Selon Volpp, la politique antiterroriste et le discours insidieux du président Bush

⁸⁴¹ Jalal Baig, « The rising cost of islamophobia: Muslims and immigrants increasingly targeted in the US », *Salon*, 8 septembre 2016. Disponible à : <http://www.salon.com/2016/09/08/the-rising-cost-of-islamophobia-muslims-and-immigrants-increasingly-targeted-in-u-s/> (consulté le 13 janvier 2017)

⁸⁴² Mathieu Guidère, *op. cit.*, 103-104.

⁸⁴³ Leti Volpp, « The Citizen and the Terrorist », *UCLA Law Review*, vol. 49, 2002, 1576.

dans le cadre de sa guerre contre le terrorisme ont joué un rôle majeur dans la propagation du stéréotype du terroriste arabe en généralisant notamment le contrôle au faciès, également appelé profilage ethnique. Une forme de discrimination raciale a donc été institutionnalisée par le gouvernement et a façonné un climat délétère opposant les bons citoyens américains chrétiens aux terroristes arabes musulmans :

In simultaneously advocating policies of color-blindness for citizenry while engaging in racial profiling for non-citizens, and publicly embracing all religions while particularly privileging Christianity, the administration has, in the name of democratic inclusion, disingenuously excluded⁸⁴⁴.

L'administration Bush n'a pas explicitement déclaré la guerre aux Américains arabes et musulmans bien que sa politique antiterroriste cible avant tout ces populations. Thomas Rabino note en effet le discours contradictoire du président et rappelle que « dès le 11 Septembre, [celui-ci] met en garde ses concitoyens contre tout amalgame entre islam et terrorisme, et la Chambre des représentants vote, le 15 septembre, une résolution allant dans ce sens, de même que le Sénat⁸⁴⁵. » Ce constat est aussi celui de Volpp qui remarque la profonde dichotomie entre l'attitude rassembleuse du président vis-à-vis des musulmans et la stigmatisation de ces mêmes musulmans légitimée, en autres, par le Patriot Act. Malgré les appels à ne pas céder à la tentation de l'amalgame et du délit de faciès, le nombre de crimes raciaux grimpe en flèche dans les semaines et les mois qui suivent le 11 Septembre : « *These myriad attacks have occurred, despite Bush meeting with Muslim leaders, taking his shoes off before he visited the Islamic Center in Washington, D.C., and stating that we must not target people because they belong to specific groups*⁸⁴⁶. » Rabino avance un chiffre de sept cents agressions violentes à l'encontre des individus au profil moyen-oriental dans les neuf semaines qui suivent le 11 Septembre⁸⁴⁷. Volpp mentionne également une vague d'assassinats de personnes répondant au stéréotype du terroriste arabe. Or, sur les cinq meurtres qu'il rapporte⁸⁴⁸, deux concernaient des sikhs d'origine indienne, un autre un hindou d'origine

⁸⁴⁴ *Ibid*, 1583.

⁸⁴⁵ Thomas Rabino, *op. cit.*, 128.

⁸⁴⁶ Leti Volpp, *op. cit.*, 1581.

⁸⁴⁷ Thomas Rabino, *op. cit.*, 127.

⁸⁴⁸ Il est nécessaire de rappeler que l'article date de juin 2002. Depuis cette date, les crimes raciaux et religieux se sont poursuivis aux États-Unis et ont même atteint un nouveau pic en 2015 avec 260 agressions recensées, soit le plus haut niveau depuis 2001. Les commentateurs expliquent cette recrudescence par la multiplication des attentats en Europe et surtout sur le sol américain et par l'instrumentalisation de certains

indienne, et un chrétien d'origine égyptienne. Seul un individu était musulman, mais n'avait *a priori* aucun lien avec Al-Qaïda ou un autre groupuscule islamiste. Ces homicides illustrent d'une part la généralisation d'un délit de faciès et, d'autre part, la profonde méconnaissance chez les lyncheurs des différences culturelles fondamentales existant entre les ethnies et les religions des mondes oriental et moyen-oriental.

Le vote du Patriot Act, qui donne un cadre légal à tout un ensemble de mesures favorisant le contrôle au faciès, renforce les tensions raciales en entraînant l'arrestation arbitraire de dizaines de milliers de citoyens américains dans le but d'enquêter sur leurs liens potentiels avec des organisations terroristes. L'écrasante majorité des individus appréhendés le sont sur la base du profilage ethnique et religieux : à de rares exceptions près, tous sont d'origine moyen-orientale ou de confession musulmane. Et, à de rares exceptions près, tous s'avèrent innocents, ce qui montre une nouvelle fois l'inefficacité et le danger pour la cohésion sociale d'une politique antiterroriste ciblant une catégorie d'individus : « *Not all terrorists are persons who appear 'Middle Eastern, Arab, or Muslim'* », souligne Volpp en évoquant le cas de Timothy McVeigh, responsable de l'attaque à la bombe d'Oklahoma City en 1995. Pour montrer l'absurdité du contrôle au faciès, Volpp relate finalement l'appréhension et l'interrogatoire d'un individu répondant au profil moyen-oriental alors qu'il lisait un livre dans un aéroport : « *He was working his way through Heidegger while sitting in Newark Airport on his way to a legal history conference, and was questioned because someone had apparently reported a 'Middle Eastern-looking man' engaging in the suspicious activity of reading a book for an hour without turning the page*⁸⁴⁹. »

Ces dérives sociétales de discrimination haineuse envers les individus répondant à un certain profil sont donc le fait d'un contexte particulier, celui de l'après-11 Septembre, et d'une réponse politique gouvernementale incitant à l'exclusion, aux amalgames et à la stigmatisation. Elles sont bien représentées dans *24* et *Homeland* qui, comme nous l'avons vu plus haut dans le cas de la représentation des Arabes et des musulmans, essaient à de nombreuses reprises de contrecarrer les attentes des téléspectateurs par des jeux de fausses pistes. Régulièrement, la narration nous piège en orientant nos soupçons vers un personnage arabe et/ou musulman pour mieux l'innocenter par la suite, nous poussant par là même à remettre en cause notre cadre interprétatif et à ne pas nous fier aveuglément au stéréotype

politiques populistes comme Donald Trump qui ont sciemment attisé la haine islamophobe à des fins électorales. Voir Eric Lichtblau, « Hate Crimes Against American Muslims Most Since Post-9/11 Era », *The New York Times*, 17 septembre 2016. Disponible à : https://www.nytimes.com/2016/09/18/us/politics/hate-crimes-american-muslims-rise.html?_r=0 (consulté le 16 janvier 2017)

⁸⁴⁹ Leti Volpp, *op. cit.*, 1586.

ethno-religieux. Dans la saison 2 de *24*, c'est Reza, jeune homme Arabe d'origine anglaise, qui est d'emblée soupçonné d'être de connivence avec Second Wave avant que l'on apprenne que c'est en réalité sa fiancée, la blanche et blonde Marie, qui a fait le choix du djihadisme⁸⁵⁰. *Homeland* regorge également d'exemples similaires. Dans la saison 1, c'est une autre jeune femme blanche et blonde, Aileen Morgan, qui se révèle être une terroriste. Quant à Brody, sa conversion à l'islam marque, aux yeux de Carrie, son allégeance à Abu Nazir. Finalement, il sacrifiera sa vie en Iran sous les couleurs du drapeau américain (3.12).

24 et *Homeland* nous montrent ainsi que le profilage ethnique ou religieux institutionnalisé par l'administration Bush et exercé par les agences de renseignement ou les services de police judiciaire se révèle peu efficace et qu'il menace la cohésion nationale et la démocratie. Les tensions raciales sont particulièrement fortes dans les saisons 2 et 6 de *24* qui donnent à voir des *hate crimes*. Dans un contexte de forte menace terroriste, les agressions se multiplient envers tous ceux qui semblent correspondre au profil moyen-oriental. Ainsi, dans l'épisode 2.18, le président Palmer doit gérer une situation de crise dans les environs d'Atlanta où des troubles civils ont éclaté. « *Is it racially motivated?* », demande Palmer à Mike qui lui répond : « *Yes. The demographics of the area are predominantly Middle Eastern.* » Dans le fond, on aperçoit une journaliste de Fox News interviewer un manifestant :

MANIFESTANT. We want Washington to know that we consider ourselves at war. We want these people interned. And if they won't do it, we will.

JOURNALISTE. Who do you want interned? Most people in this neighbourhood consist of US citizens.

MANIFESTANT. Naturalised! They weren't born here. Some of them don't even speak English. They memorise answers to fifty questions, take the test, then we let them vote. (...) If we had locked our borders twenty years ago, none of this would have happened.

Le discours populiste et mal-informé du manifestant, homme blanc d'une trentaine d'années, illustre parfaitement la thèse soutenue par Volpp, à savoir que la rhétorique de la guerre contre le terrorisme a créé une dichotomie profonde entre « eux » et « nous », entre les musulmans/Arabes terroristes et les citoyens WASP⁸⁵¹. L'amalgame entre les individus

⁸⁵⁰ Reza se plaint d'ailleurs d'être victime de profilage racial (2.6).

⁸⁵¹ On note que cet épisode de tensions raciales ne crée pas un précédent dans l'histoire américaine. En témoignent les diverses politiques xénophobes conduites depuis la fin du XIX^e siècle telles que la Loi d'exclusion des Chinois (Chinese Exclusion Act) de 1882, qui suspendit l'immigration chinoise jusqu'en 1943,

répondant au profil moyen-oriental et les djihadistes ne souffre d'aucune nuance : ceux auxquels le manifestant fait référence par « ces gens » ou bien « ils » ne sont pas de *vrais* citoyens. Ce sont, au contraire, des barbares, des Américains naturalisés, qui ne parlent pas anglais et qui, pourtant, ont le droit de vote. Pour le manifestant, seules deux solutions s'imposent, toutes deux arrimées aux principes du profilage ethnique : fermer les frontières – sous-entendu aux ressortissants du Moyen-Orient – et enfermer ces populations par prévention. De tels propos, qui paraissent sidérants aux yeux de Palmer et de ses conseillers, et même à ceux de la journaliste de Fox News, sont empreints de l'idéologie de l'extrême-droite américaine (rebaptisée Alt-right), qui a imprégné les discours de campagne de Donald Trump tout au long de l'année 2016, mais aussi à travers le mouvement des Birthers et la rhétorique anti-mexicains, tenus dès le lancement de sa campagne à l'été 2015. On retrouve d'ailleurs les deux mesures suggérées par le militant fictionnel de 24 parmi les propositions programmatiques du 45^e président américain. En effet, quelques jours après son élection, l'un de ses conseillers suggère que les musulmans venus de certaines régions du monde fassent l'objet d'un recensement et laisse entendre que des camps de détention pourraient être mis en place, convoquant ainsi le souvenir des camps dans lesquels furent enfermés de nombreux Américains d'origine japonaise durant la seconde guerre mondiale⁸⁵². Sans oublier que Donald Trump lui-même promet d'interdire l'entrée des musulmans sur le territoire américain « jusqu'à ce que les élus comprennent ce qu'il se passe » (« *until our country's representatives can figure out what is going on*⁸⁵³ »). Cette promesse sera partiellement mise à exécution en juin 2017.

La réponse de David Palmer sera immédiate et ferme : il décide d'envoyer la garde nationale pour sécuriser les lieux et protéger les citoyens américains d'origine arabe. « *We will not put up with racism or xenophobia* », annonce le président sur un ton déterminé en cognant la table du poing. Le fait que Palmer est « le premier président Noir » donne à lire

et le décret présidentiel 9066 (Executive Order 9066) qui, durant la Seconde Guerre mondiale, permit d'enfermer des Américains d'origine japonaise dans des camps de concentration par mesure préventive.

⁸⁵² J. E. Bromwich, « Trump Camp's Talk of Registry and Japanese Internment Raises Muslims' Fears », *The New York Times*, 17 novembre 2016. Disponible à : <https://www.nytimes.com/2016/11/18/us/politics/japanese-internment-muslim-registry.html> (consulté le 16 janvier 2017)

⁸⁵³ Jenna Johnson, « Trump calls for 'total and complete shutdown of Muslims entering the United States' », *The Washington Post*, 7 décembre 2015. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/news/post-politics/wp/2015/12/07/donald-trump-calls-for-total-and-complete-shutdown-of-muslims-entering-the-united-states/?utm_term=.84c826bda838 (consulté le 16 janvier 2017)

dans ces rixes populaires une reproduction de celles déclenchées par les blancs racistes tout au long du Mouvement des Droits Civiques, et en particulier, au moment de l'entrée à l'université du Mississippi en 1962 de James Meredith, premier étudiant noir. Face à la violence des ségrégationnistes, le président Kennedy, en dernier ressort, envoya la garde nationale pour protéger Meredith et mettre un terme à l'insurrection populaire, répétant le geste du Président Eisenhower face aux foules blanches qui menaçaient les premier.e.s élèves noir.e.s s'ils ou elles s'entêtaient à intégrer le lycée de Little Rock, Arkansas, en 1957. Palmer se place ainsi dans le sillage de Kennedy en s'opposant fermement à toute manifestation de haine raciale et, ici, religieuse.

Néanmoins, la posture de son frère Wayne, président dans la saison 6, s'avèrera nettement plus ambiguë. La saison s'ouvre alors que les États-Unis essuient des attaques terroristes depuis près de trois mois et pleurent quelque 900 morts. Pour la première fois dans 24, la menace terroriste précède largement le temps du récit et place le public *in medias res* dans un climat de tension exceptionnellement anxiogène. Le long flash d'information qui ouvre le premier épisode – avec pour fonction de poser le cadre de l'intrigue – montre que la peur régit à présent les décisions gouvernementales et les rapports entre les individus : « *Here in Los Angeles, the mood is tense and fearful. The Department of Homeland Security urges all citizens to report without delay any suspicious persons or activities* », déclare la journaliste (6.1). Une telle politique prônée par les autorités a pour effet direct d'attiser les suspicions envers les populations désignées coupables car partageant la même ethnicité et/ou la même religion que les terroristes, ici encore les Arabes et les musulmans. C'est précisément ce que nous montre la scène suivante dans laquelle un individu au profil moyen-oriental court, sac à dos à l'épaule, qui court après un bus. Le chauffeur décide de s'arrêter mais, après avoir toisé le passager, refuse de lui ouvrir les portes.

La réalisation et le montage renforcent la tension de la scène en nous communiquant la peur du chauffeur mais aussi celle des passagers. Alors que l'homme au sac à dos demande à ce qu'on lui ouvre avec un accent oriental, la caméra le filme en plongée depuis l'intérieur du bus, ce qui accentue le sentiment de mise à distance de celui qui est considéré comme une menace. L'écran se divise lors des deux plans suivants qui confrontent la détresse du passager privé d'accès à ceux qui eux sont dans le bus et le dévisagent avec une certaine inquiétude (figure 40). Aucun ne s'insurge et n'exhorte le chauffeur à ouvrir les portes du bus, avalisant tacitement la décision que celui-ci va prendre. Le bus redémarre et laisse l'homme au sac à dos sur la chaussée. Celui-ci proteste et revendique des droits que l'État d'urgence et la peur

du prochain attentat ont laminés. L'attitude discriminatoire du chauffeur fait ainsi écho aux déclarations d'un porte-parole du département de la Sécurité intérieure : « *We don't want to start a witch hunt but we'd rather err on the side of caution than become the next target.* »



Figure 40 : En plein climat de tension raciale et de peur du terrorisme, un passager au profil oriental est d'interdit d'accès à un bus (24, 6.1).

Le passager reste ainsi sur la chaussée alors que le bus s'en va. À travers cette séquence, 24 nous confronte à nos propres craintes : si nous avons été dans ce bus, aurions-nous contesté la décision du chauffeur ou bien, saisis par les mêmes peurs, l'aurions-nous acceptée ? Devons-nous discriminer et stigmatiser toute une communauté pour notre sécurité ou pour nous assurer un sentiment de sécurité ? Ces questionnements sont très rapidement interrompus par la fin de la scène d'une ironie aussi brutale que tragique qui montre qu'un terroriste au profil asiatique est déjà à bord : celui-ci fait exploser le bus une dizaine de secondes plus tard. D'entrée, 24 annonce que la menace terroriste est imprévisible et conclut à l'inefficacité du profilage racial, ce qui sera son leitmotiv durant toute la saison.

Au cours du même épisode, on apprend que l'administration Palmer a fait bâtir des centres de détention pour les musulmans suspectés d'être de connivence avec des terroristes, voire d'être des terroristes eux-mêmes. La mesure, décidée en réponse à la vague récente d'attentats, est notamment portée par le directeur de cabinet, Tom Lennox (Peter MacNicol), fervent défenseur de l'exécution d'une politique de la peur à des fins sécuritaires. Lennox n'a

de cesse d'affronter Karen Hayes (Jayne Atkinson), conseillère du président à la Sécurité nationale, qui vilipende ces excès liberticides. Pour Hayes, ces camps de détention sont en fait des camps de concentration qui visent à enfermer tous les musulmans américains. Alors que Lennox suggère à Palmer d'assouplir encore davantage les motifs d'enfermement, Hayes lui rétorque :

This revised plan of yours justifies locking up every American who prays towards Mecca. (...) Right now the American Muslim community is our greatest asset. They have provided law enforcement with hundreds of tips. And not a single member of that community has been implicated in these attacks.

Lennox n'est pas de cet avis et affirme qu'enfermer les musulmans permettra aux Américains de se sentir en sécurité, opposant par là même musulmans et citoyens américains. Il convient que cette mesure n'endigera pas la menace terroriste, et que c'est un trompe-l'œil, une manœuvre politique pour rassurer les populations quant à la capacité du gouvernement à protéger la nation :

KAREN HAYES. And locking up more Muslims will not make them safer.

TOM LENNOX. No, Karen. But it will make them *feel* safer.

HAYES. What about the cost of the civil unrest your plan will create? There will be riots, demonstrations –

LENOX. Security has its price.

HAYES. So does freedom, Tom.

Lennox tente l'impossible pour faire accepter le durcissement de ce dispositif discriminatoire auprès de Wayne Palmer, qui manifeste sa désapprobation en rappelant que l'emprisonnement de quelque 200 000 Américains d'origine japonaise durant la deuxième guerre mondiale « apparaît, aux yeux de la plupart des historiens, comme une erreur honteuse » (« *most historians consider to be a shameful mistake* »). Lennox lui rétorque qu'en son temps cette mesure a pu empêcher des actes de terrorisme. La conscience du président est ainsi mise à rude épreuve : d'un côté, Lennox argue qu'il est nécessaire de suspendre les principes de la Constitution afin de faire passer des mesures liberticides mais vitales pour « sauver [l'Amérique] de l'extinction » (« *save our nation from extinction* » [6.5]), de l'autre, Karen Hayes et Sandra Palmer (Regina King), sœur du président qui représente légalement

une association de musulmans inspirée du CAIR (Council of American-Islamic Relations), qui plaident en faveur du respect des lois et des libertés individuelles, et qui soutiennent que l'aide apportée par les populations musulmanes aux agences gouvernementales est incommensurable.

Un événement va néanmoins pousser Wayne à rejeter le décret. Alors que le compagnon de Sandra, Walid (Harry Lennix), directeur du Islamic-American Alliance, est incarcéré dans l'un des centres de détention, il découvre qu'un groupe d'hommes pourrait être lié au groupuscule d'Abu Fayed. « *I'll tell you something, brother, before this day is over, they'll all pay* », lui affirme l'un d'eux (6.4). Cette révélation tend à nous faire accepter l'existence de tels centres mais aussi, et surtout, l'idée selon laquelle le délit de faciès à grande échelle serait efficace, et que les dommages collatéraux sur le tissu social importent peu. La série semble prendre alors un tournant idéologique allant au-delà des politiques menées ouvertement par l'administration Bush, bien que celle-ci ait financé la construction de camps de détention temporaires pour les immigrants clandestins début 2006⁸⁵⁴. Walid est enrôlé par le FBI afin d'en apprendre davantage, malgré les réticences de Sandra, pour qui cette opération repose sur la détention illégale de citoyens américains. L'épisode 6.6 lève le voile sur les réels agissements des prisonniers suspects quand Chloe découvre qu'ils ne sont pas de connivence avec les terroristes : ce sont des suiveurs courroucés par les exactions racistes du gouvernement américain qui ont été mis au fait des attentats du jour par le biais d'un site internet. Cette erreur de jugement vaudra à Walid d'être roué de coups lorsque les détenus s'aperçoivent de sa trahison. « *I thought I was doing the right thing but I was wrong* », confie-t-il à Sandra sur son lit d'hôpital (6.7). Pendant ce temps, Tom continue son entreprise de persuasion auprès de Wayne Palmer, mais ce dernier a bien du mal à accepter les nouveaux aménagements proposés par son directeur de cabinet : « *You're talking about suspending Habeas Corpus, expanding the length and broadening the criteria for those detention centers. Those actions will constitute an abuse of executive power* », déclare-t-il. Un commentaire qui peut d'ailleurs être entendu comme une critique directe de la politique du président Bush, qui a été accusé à maintes reprises d'avoir instrumentalisé la terreur pour faire passer des mesures polémiques et renforcer le pouvoir exécutif. Par dépit, Wayne Palmer finit par accepter les « améliorations » soumises par Tom, convaincu que la sécurité des États-Unis ne peut être assurée que si l'on transige avec les principes constitutionnels.

⁸⁵⁴ Rachel L. Swarn, « Halliburton Subsidiary Gets Contracts to Add Temporary Immigration Detention Centers », *The New York Times*, 4 février 2006. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2006/02/04/us/halliburton-subsidiary-gets-contract-to-add-temporary-immigration.html> (consulté le 19 janvier 2017)

Cependant, in extremis, une conversation avec sa sœur le pousse à revenir sur ses engagements. Il apprend que les suspects du centre de détention où est placé Walid sont finalement innocents, que c'est sa propre politique qui les a retournés contre les États-Unis. Les camps d'internement sont donc représentés non seulement comme inefficaces mais comme dangereux, puisqu'ils rendent hostiles les populations ciblées : « *Most of these men were pulled from their jobs and their homes on trumped-up immigration charges, and now they're facing deportation. Wayne, you are detaining without due process the people whose help you need the most. How do you expect for them to help if they don't have any legal protection?* », lui dit Sandra. Le président choisit de rejeter le programme de détention en mettant en avant la nécessité de suivre la Constitution en tout temps et, *surtout* par temps de guerre :

Some of you seem to feel that the Constitution is somehow valid only during times of peace, but not during wartime. That is not what the founders intended. (...) Your plan would only hinder the effort of law enforcement to stop Fayed (...) by marginalizing and therefore radicalizing the very people whose help they need to enlist. The American Muslim community is our best line of defence against these terrorists. But we Americans need to demonstrate that we are governed by the rule of law and order, never by the politics of fear.

Wayne Palmer réaffirme ainsi la primauté du respect de la Constitution et de la loi sur une politique de la peur contre-productive qui a conduit à une stigmatisation généralisée de certaines populations perçues comme les plus à même à aider à remporter la lutte contre le terrorisme⁸⁵⁵. Le (court) discours de Palmer ne fait néanmoins valoir que des aspects utilitaristes et ne s'attarde pas sur les enjeux moraux de la politique de la peur. Par ailleurs, l'avenir des camps de détention ne fait l'objet d'aucune discussion, et les controverses et les débats politiques tissés tout au long de cette première partie de saison sont rapidement balayés par les réorientations narratives. Non sans regret de la part des scénaristes : « *We should have stayed with the aftermath of the bomb and the Muslim internment camps. (...) I think we moved on too quickly*⁸⁵⁶ », admet Manny Cotto. Il est effectivement dommageable que cette tentative de dépeindre l'impact du terrorisme sur la société américaine, inédite à l'échelle de

⁸⁵⁵ Un flash d'information diffusé durant l'épisode 6.1 fait état d'une mosquée incendiée à Culver City en représailles des attentats djihadistes.

⁸⁵⁶ Tara Bennett, *op. cit.*, 14-15.

la série, soit expédiée en quelques épisodes. Cependant, le traitement de la question des camps de détention suffit à faire de la saison 6 la plus ouvertement anti-Bush. Pour Jeangène-Vilmer, cette intrigue permet à *24* de construire une critique forte de la politique de la peur pratiquée par l'administration du 43^e président :

D'une part, le 11 Septembre, qui n'avait pas la même ampleur [que les attentats commis durant la saison 6], ne justifiait pas la mise en place de mesures similaires ; d'autre part, ceux qui les défendent ont en général leur propre agenda et instrumentalisent la terreur pour radicaliser la politique⁸⁵⁷.

La saison 6 pose ainsi la question suivante : l'attentat terroriste est-il finalement plus dangereux pour le tissu social que les politiques mises en œuvre pour l'empêcher ? Si le Patriot Act nous est présenté comme efficace et nécessaire durant les premières saisons, en grande partie parce que c'est Jack – agent aux capacités et aux intuitions surhumaines – qui mène la guerre contre le terrorisme, il s'avère cette fois discutable dans les dérives et les dommages collatéraux qu'il entraîne. *24* nous pousse à nous interroger sur le prix à payer – le risque d'une guerre civile, d'une radicalisation d'une partie des communautés musulmanes – pour tenter de garantir la sécurité nationale. Et si, après tout, la guerre contre le terrorisme était contre-productive ? La question n'admet aucune réponse définitive dans *24* bien qu'elle hante les dernières saisons (voir notamment le débat autour de la torture articulé lors de la saison 7).

Homeland ne simule pas de telles politiques extrêmes et s'engage davantage à cerner les conséquences d'une décennie de guerre contre le terrorisme, guerre dont elle traite d'abord les aspects intérieurs. Dans les épisodes 1.8 et 1.9, la série décrit l'explosion des tensions communautaires après le meurtre accidentel de deux musulmans. En effet, à la fin de l'épisode 1.8, le FBI a retrouvé et pris en chasse le fugitif Tom Walker qui, armé, finit par s'introduire dans une mosquée. Deux agents le suivent, mais au crépuscule, les lieux sont plongés dans l'obscurité. Ils progressent ainsi avec précaution. Soudain, Walker s'enfuit, les agents avancent, aperçoivent deux hommes et tirent. Dans la scène suivante, on apprend que les deux hommes en question, tués sur le coup, étaient de simples fidèles venus pour la prière du matin dans cette mosquée progressiste. La communauté des fidèles, sous l'impulsion de son imam, demande justice pour les familles des victimes. En s'entretenant avec celui-ci,

⁸⁵⁷ Jean-Baptiste Jeangène-Vilmer, *op. cit.*, 148.

Carrie est convaincue qu'il détient des informations sur Walker et qu'il les lui donnera seulement si le FBI reconnaît sa bavure. Carrie confronte alors l'un des directeurs du Bureau qui lui adresse une fin de non-recevoir, ajoutant à propos de l'imam : « *He runs a mosque that a terrorist suspect used as an escape route.* » Pour lui, la culpabilité de l'homme de foi ne fait pas l'ombre d'un doute. Carrie essaie alors de persuader ce dernier de collaborer en décrivant le climat anxiogène pesant sur la société américaine, en particulier sur sa communauté (1.9) :

If there is another terrorist attack, this country is primed to turn on itself. You and I both know we're halfway there already. But if an attack happens that can be traced back to information that you chose to withhold when you were given the chance, the mosque, this community that you worked so hard to build – they'll put a match to it all.

Si l'imam campe sur ses positions, sa femme se montre sensible à cet argumentaire et c'est elle qui livrera à Carrie des informations capitales sur Walker. Cet épisode illustre ainsi le message martelé durant la saison 6 de *24*, à savoir que les musulmans doivent être considérés comme des alliés et des informateurs potentiels dans la guerre contre le terrorisme. En creux se lit aussi l'idée que les musulmans ont le devoir de s'investir dans la lutte contre le terrorisme pour manifester une forme de loyauté envers les États-Unis, seul moyen d'éviter l'amalgame musulman-terroriste⁸⁵⁸.

Au cours de ses deux premières saisons, *Homeland* montre ainsi la poursuite des discriminations ethniques et religieuses au-delà de la présidence Bush, portant à croire que les discours rassembleurs de Barack Obama, très engagé dans la lutte contre l'islamophobie, n'ont pas changé les mentalités et ce jusqu'au sein des agences de renseignement. Les pratiques du FBI et de la CIA illustrent la pérennité du profilage racial auquel les agents se refusent par principe mais qu'ils finissent par adopter. Dans l'épisode 2.11, alors qu'elle prend en chasse Nazir dans les couloirs de l'usine désaffectée où il la retenait prisonnière, Carrie finit par perdre la trace de son geôlier. Malgré les recherches intensives, il demeure introuvable et Carrie est alors convaincue que Nazir a reçu l'aide d'une taupe au sein de la CIA. Très vite, le nom de l'agent Galvez est avancé et il devient le suspect numéro un. Cette incrimination n'est alors basée que sur un seul fait (énoncé par Carrie) : « *He's a Muslim.* »

⁸⁵⁸ Volpp décrit très bien ce phénomène dans l'après-11 Septembre : « *those who inhabit the vulnerable category of appearing 'MiddleEastern, Arab, or Muslim' and who are thus subject to potential profiling, have had to, as a matter of personal safety, drape their dwellings, workplaces, and bodies with flags in an often futile attempt at demonstrating their loyalty.* » (in Volpp, *op. cit.*, 1584)

Une fois interpellé, Galvez se révèle innocent. Même Saul, pourtant extrêmement modéré et sensible aux questions d'amalgames ethnoculturels, finit par avaliser le profilage racial quand il supervise la recherche du contact de Brody dans l'épisode 2.4, ce qui choque Max :

SAUL. We prioritize. First, the dark-skinned ones.

MAX. That's straight-up racial profiling.

SAUL. It's actual profiling. Most Al-Qaeda operatives are gonna be Middle Eastern or African.

Encore une fois, le contrôle au faciès s'avère infructueux : les trois suspects repérés par la CIA se révèlent innocents. Comme le soulignent Kumar et Kundnani : « *Racial discrimination is a regrettable but understandable tactic that even America's most principled security officials are likely to succumb to when investigating terrorist threats*⁸⁵⁹. » Un renoncement aux principes moraux et éthiques pour un résultat nul.

Au début de la saison 6, Carrie travaille désormais dans l'antenne new yorkaise de l'organisation humanitaire d'Otto Düring (Sebastian Koch) et dédie son action à la protection des musulmans arrêtés injustement dans le cadre d'une guerre contre le terrorisme revigorée par la montée en puissance de Daesh. La démarche de Carrie a de quoi surprendre dans la mesure où elle a pris part à ce conflit et a elle-même pratiqué la discrimination ethnique et religieuse ; peut-être faut-il voir une forme de rédemption pour l'héroïne à la manière de Jack qui à l'issue de la saison 6 part travailler dans l'humanitaire en Afrique. « *I know a guy who was arrested for plotting to bring down the Brooklyn Bridge with a blowtorch* », raconte Carrie pour souligner les discriminations qui accablent les musulmans, notamment à New York, quinze ans après le 11 Septembre. Son collègue, le professeur Reda Hashem (Patrick Sabongui) ajoute : « *He's doing 20 years in a federal prison, essentially for being an idiot.* » Lorsqu'Otto reproche plus tard à Carrie de mener un combat mineur, celle-ci lui rétorque : « *It's important work. Law enforcement needs to stop harassing and demonizing an entire community.* » (6.1) Remarquons que l'investissement de Carrie dans ce nouveau combat va de pair avec le fait qu'elle s'est « retirée » de la guerre au terrorisme en quittant la CIA bien que les circonstances l'y ramènent sans cesse.

⁸⁵⁹ D. Kumar et A. Kundnani, « *Homeland and the Imagination of National Security* », *Jacobin*, 13 novembre 2013. Disponible à : <https://www.jacobinmag.com/2013/11/homeland-and-the-imagination-of-national-security/> (consulté le 19 janvier 2017)

3. De 24 à *Homeland* : une histoire de la torture

3.1. Les années Guantanamo : secrets d'État et normalisation de la torture

Pratique devenue emblématique de l'Amérique post-11 Septembre, la torture s'est imposée comme l'arme de choix dans la guerre préventive contre le terrorisme élaborée par l'administration Bush⁸⁶⁰. Au cours de l'émission *Meet the Press*, diffusée le 16 septembre 2001, Dick Cheney annonce solennellement :

We also have to work, though, sort of the dark side, if you will. We've got to spend time in the shadows in the intelligence world. A lot of what needs to be done here will have to be done quietly, without any discussion, using sources and methods that are available to our intelligence agencies, if we're going to be successful. That's the world these folks operate in, and so it's going to be vital for us to use any means at our disposal, basically, to achieve our objective⁸⁶¹.

Selon le vice-président, le gouvernement va devoir « se salir les mains », basculer du « côté obscur » (on ne peut que s'interroger sur la référence volontaire ou non à *Star Wars*) et agir en marge de la légalité, peu importe le coût moral pour le pays. Tout en énonçant les prémices de ce qui sera la politique antiterroriste à venir, Cheney insiste sur la nécessité d'un consensus populaire (« *without any discussion* ») pour une action exigeant la plus grande discrétion. Les Américains ne sauront pas tout des agissements du gouvernement et des agences de renseignement, mais ils auront l'assurance d'être protégés.

Ainsi, au fil des mois suivant le 11 Septembre, l'administration Bush développe dans la plus grande opacité ce que le président nommera plus tard un « ensemble alternatif de procédures⁸⁶² » (« *an alternative set of procedures* »), expression euphémistique servant à qualifier l'usage institutionnalisé de la torture lors des interrogatoires de prisonniers suspectés de terrorisme. En janvier 2002, les nombreux « détenus faits prisonniers sur le champ de bataille » (*battlefield detainees*) en Afghanistan sont envoyés dans le camp de détention de

⁸⁶⁰ David Holloway, *op. cit.*, 51.

⁸⁶¹ Interview disponible ici : <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/cheney091601.html> (consulté le 7 décembre 2016)

⁸⁶² Interview réalisée par Tom Iggulden le 9 juillet 2006. Transcript disponible à : <http://www.abc.net.au/lateline/content/2006/s1735696.htm> (consulté le 7 décembre 2016)

Guantanamo, base américaine située à Cuba. Le choix de cette prison n'est pas anodin : sa localisation insulaire prévient la venue de militants et défenseurs des droits humains et, surtout, son extra-territorialité signifie que la législation américaine, et mondiale, ne s'applique pas aux prisonniers⁸⁶³. Prolongeant ce dernier point, le président Bush annonce, dans une note du 7 février 2002 que les détenus placés à Guantanamo ne bénéficient pas du statut de « prisonniers de guerre » et seront qualifiés de « combattants ennemis » (*enemy combatant*). Par cette acrobatie rhétorique, ils ne se sont donc pas protégés par les Conventions de Genève qui garantissent depuis 1949 des conditions décentes de détention aux prisonniers de guerre et interdisent tout usage de la torture. Bush entend néanmoins faire respecter les principes généraux de ces Conventions et promet que des délégués de la Croix Rouge auront accès aux détenus⁸⁶⁴.

En août, le procureur général adjoint à la Justice Jay Bybee et le sous-procureur général adjoint John Yoo font remonter à la Maison-Blanche deux avis juridiques concernant la possibilité d'avoir recours à des techniques d'interrogatoire renforcées (*enhanced interrogation techniques*) telles que la simulation de noyade (*waterboarding*) ou bien la privation de sommeil. Le premier conclut que la plupart des techniques utilisées pour interroger des membres d'Al-Qaïda ne violent pas la Convention contre la torture de 1984 et qu'elles sont parfois justifiables légalement, en particulier dans le cas où des vies américaines sont en jeu. Le second entend redéfinir la notion même de torture. Pour qu'un acte relève de la torture physique, il doit infliger une souffrance équivalente à celle engendrée par une blessure physique laissant des séquelles irréversibles, voire mortelle : « *must be equivalent in intensity to the pain accompanying serious physical injury, such as organ failure, impairment of bodily function, or even death*⁸⁶⁵. » Pour qu'un acte soit qualifié de torture morale, il doit laisser de lourdes séquelles psychologiques pouvant durer des mois ou bien des années. Pour Jeremy Scahill, une telle acception de la notion de torture ouvrait la voie aux pires sévices : « *In Summer 2002, the War Council legal team (...) had developed a legal rationale for redefining torture so narrowly that virtually any tactic that did not result in death was fair game*⁸⁶⁶. » Scahill cite Jose Rodriguez, le directeur des opérations à la CIA de l'époque qui supervisait

⁸⁶³ William Bourdon, « Les camps de détention illégaux : le cas Guantanamo », in D. Bigo *et al.*, *op. cit.*, 79.

⁸⁶⁴ « Statement by White House Press Secretary Ari Fleischer », *United States Mission-Geneva*, 7 février 2002. Disponible à : <http://www.us-mission.ch/press2002/0802fleischerdetainees.htm> (consulté le 7 décembre 2016).

⁸⁶⁵ K. J. Greenberg et J. L. Dratel (dir.), *The Torture Papers. The Road to Abu Ghraib*, New York : Cambridge UP, 2005, 172.

⁸⁶⁶ Jeremy Scahill, *op. cit.*, 88-89.

notamment les interrogatoires dans les « sites clandestins » (*black sites*), pour qui ces mémorandums vinrent poser un cadre légal autour du recours à des méthodes d'interrogatoire plus musclées : « *We went to the border, but that was within legal bounds*⁸⁶⁷. » L'administration Bush venait d'institutionnaliser *secrètement* l'usage de la torture.

L'été 2002 représente également une période charnière dans l'histoire de Guantanamo dans la mesure où c'est à ce moment-là que va s'opérer un changement éthique dans les méthodes d'interrogatoire. Philippe Sands rapporte que ce basculement fut motivé par le refus de coopérer d'un détenu en particulier, Mohammed Al-Qahtani⁸⁶⁸. Arrêté en Afghanistan en novembre 2001 quelques mois après s'être vu refuser l'entrée sur le territoire, il est transféré à Guantanamo et interrogé par les militaires sur place et le FBI. Très vite, on établit qu'Al-Qahtani devait être le vingtième pirate de l'air du 11 Septembre et qu'à ce titre il détient sans doute des informations capitales sur Al-Qaïda pouvant empêcher un prochain attentat sur le sol américain. Lorsque le Major-général Michael E. Dunlavey arrive à Guantanamo en mars 2002 pour coordonner les interrogatoires des prisonniers, dont celui d'Al-Qahtani, il ne peut que s'apercevoir du manque de résultats obtenus par les interrogateurs dans un cadre légal qu'il juge trop strict. La pression exercée sur Dunlavey par Donald Rumsfeld se fait de plus en plus étouffante au fil des mois, le militaire recevant une pluie de notes quotidienne de la part du ministre. Dans l'une d'elles, Rumsfeld exhorte son destinataire à aller plus vite et lui suggère d'adopter de nouvelles méthodes d'interrogatoire.

Cette volonté de recourir à d'autres tactiques est amplifiée par la découverte à l'été 2002 du manuel d'entraînement d'Al-Qaïda, le « Manchester Manual », dont un chapitre entier explique comment appréhender et déjouer les interrogatoires⁸⁶⁹. Rapidement, Al-Qahtani est considéré comme l'un de ces djihadistes résistants. Dans ce contexte et sous les pressions de la Maison-Blanche, des séances de brainstorming réunissant la CIA, le FBI, Dunlavey et ses équipes sont organisées en septembre dans le but d'établir une liste de nouvelles méthodes d'interrogatoire. Pour ce faire, plusieurs sources sont convoquées parmi lesquelles le Kubark, manuel secret de la CIA – rendu public en 1997 – développant des méthodes de manipulation mentale et de torture psychologique, ou encore le programme SERE (Survival, Evasion, Resistance, Escape) fondé par les forces armées américaines durant la guerre de Corée avec pour objectif de préparer le personnel militaire à toutes les formes de torture auquel il pourrait

⁸⁶⁷ *Ibid*, 89.

⁸⁶⁸ Philippe Sands, 2008, *op. cit.*, 44.

⁸⁶⁹ Voir le manuel traduit en anglais et notamment les pages 163 à 179 : <http://www.investigativeproject.org/documents/10-al-qaeda-manual-found-in-manchester-translation.pdf> (consulté le 7 décembre 2016)

être soumis en cas de capture. À ces sources vient s'ajouter une plus surprenante : la série 24. Philippe Sands rapporte notamment le témoignage de Diane Beaver, juriste à Guantanamo ayant participé à la conception de la liste :

Bauer had many friends at Guantánamo Bay, Beaver told me the next time we met, and 'gave people lots of ideas'. 'We saw it on cable,' she explained. 'People had already seen the first series, it was hugely popular.' Others who were at Guantánamo at the time confirmed her account. Some described to me how the series contributed directly to an environment encouraging those in the interrogation facility to see themselves as being on the front line, and to go further than they otherwise might have. 24 also made it more difficult for those who objected to the abuse to stop it⁸⁷⁰.

À ce moment-là, 24 n'en est qu'à sa première saison, mais déjà le héros de 24 ne ménage pas les suspects – et peu d'entre eux, quand ils sont interrogés par Bauer, s'avèrent innocents. Lors des interrogatoires menés durant la saison 1, il hurle, intimide, manipule mais ne fait usage de la torture qu'à une seule reprise lors de l'épisode 1.11, diffusé le 12 février 2002, quand il se trouve confronté à Ted Cofell (Currie Graham), soutien financier d'Andre Drazen, et directement lié à la tentative d'assassinat de David Palmer ainsi qu'au kidnapping de Kim. Mentant d'abord sur sa réelle identité, Cofell finit par craquer après que Jack lui brise le poignet. Pourtant, l'interrogatoire ne s'arrête pas là : quand Cofell refuse de coopérer, préférant des menaces énigmatiques à l'encontre de Jack, ce dernier lui assène un coup de poing au niveau de la poitrine. Cet acte de violence a pour conséquence de causer la suffocation du prisonnier dont on a appris qu'il souffre de problèmes cardiaques. Jack refuse de lui administrer les pilules nécessaires s'il n'obtient pas d'abord des informations sur l'endroit où sont retenues sa femme et sa fille. Face au refus d'obtempérer de Cofell, dont l'état s'aggrave, Jack se résout finalement à lui donner ses pilules. Mais Cofell refuse, le contraignant à les lui faire ingérer de force. Le cadre déjà exigü de la séquence – l'arrière d'une limousine – se réduit encore davantage, laissant voir, dans un gros plan confus, les doigts de Jack s'engouffrer dans la bouche de Cofell⁸⁷¹. Ce dernier recrache les pilules avant de mourir. Jack tente de lui faire un massage cardiaque. Le suspense est maintenu par une note de violon qui crée un effet d'attente et simule le son d'un moniteur cardiaque indiquant

⁸⁷⁰ Philippe Sands, « Torture is illegal - and it never works », *The Guardian*, 24 novembre 2008. Disponible à : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2008/nov/24/torture-jack-bauer-24-redemption> (consulté le 13 janvier 2017) Voir également Philippe Sands, *Torture Team*, op. cit., 62.

⁸⁷¹ Notons que l'ingestion forcée d'aliments est l'une des formes de torture pratiquées à Guantanamo.

une fréquence nulle. Jack doit se rendre à l'évidence, il vient de provoquer la mort du seul individu capable de l'aider à retrouver sa famille.

La première saison de *24* inspire ainsi les dix-huit méthodes d'interrogatoire coercitives qui découlent des séances de brainstorming à Guantanamo. Le 11 octobre 2002, Dunlavey fait remonter cette liste par voie hiérarchique, demandant à Washington d'avaliser un ensemble de nouvelles techniques dont l'efficacité ne fait, selon lui, aucun doute. Sa requête atterrit finalement sur le bureau de William J. Haynes, conseiller juridique du secrétaire à la Défense. Le 27 novembre, celui-ci fait parvenir une note de service à Donald Rumsfeld dans laquelle il propose les nouvelles techniques d'interrogatoire pour approbation. Haynes explique que ces techniques se répartissent en trois catégories : le recours à la violence verbale et la tromperie ; l'humiliation et la privation sensorielle (déclinées en douze points), et, les sévices corporels et psychologiques (sous quatre formes principales) parmi lesquels on trouve le *waterboarding*. Ces nouvelles méthodes coercitives sont approuvées par Donald Rumsfeld le 2 décembre 2002 pour une mise en application immédiate⁸⁷².

La torture – même si le mot n'apparaît jamais – à présent avalisée par Washington dans le plus grand secret, les militaires de Guantanamo appliquent leurs nouvelles méthodes dans le cadre des interrogatoires d'Al-Qahtani qui sera torturé six semaines durant. Ces méthodes seront étendues à une plus large proportion des détenus jusqu'à l'arrivée en fonction de l'administration Obama⁸⁷³. En juin 2004, lorsque l'administration Bush décide de déclassifier une partie des notes de service relatives à la torture pour prévenir tout rapprochement entre la situation chaotique d'Abou Ghraib et celle de Guantanamo, les proches du secrétaire à la Défense affirment que les cinquante-quatre jours d'interrogatoire ont porté leurs fruits et que des informations capitales ont été soutirées à Al-Qahtani. Pourtant, ce constat claironnant est battu en brèche par Philippe Sands qui soutient au contraire que les juristes de l'administration Bush ont surévalué le succès attribué aux méthodes coercitives⁸⁷⁴.

C'est ainsi qu'un petit groupe de juristes sous les ordres de Donald Rumsfeld a mené, dans le plus grand secret et sans aucune consultation, une vaste opération permettant le recours légal à la torture. Ils ont ainsi entraîné tous les abus révélés au fil des années avec pour point d'orgue l'année 2004 où seront dévoilées les photographies des humiliations

⁸⁷² Le secrétaire à la Défense se permet même un trait d'humour parfaitement cynique concernant les *stress positions*, la préconisation officielle étant que le détenu soit forcé de se tenir debout pendant un maximum de quatre heures durant son interrogatoire. Rumsfeld ajoute à la main la mention suivante de ce *memo* désormais tristement célèbre : « *However, I stand for 8-10 hours a day. Why is standing limited to 4 hours?* »

⁸⁷³ Charles-Philippe David, *op. cit.*, 871.

⁸⁷⁴ Philippe Sands, 2008, *op. cit.*, 144.

commises sur les prisonniers d'Abou Ghraib. Pour autant, cela ne signifie pas que l'opinion ne savait rien de ce qui se déroulait à Guantanamo avant 2004 : la détention des prisonniers de la guerre contre la terreur hors États-Unis dans des circonstances délibérément tenues secrètes du grand public constituait une indication suffisamment obvie. Mais surtout, le gouvernement avait annoncé dès septembre 2001 son intention d'agir dans l'ombre, en-dehors du cadre légal. Nous avons déjà mentionné Dick Cheney qui fit une déclaration univoque à ce sujet cinq jours à peine après le 11 Septembre. Il fut suivi dans la foulée par Bush qui souligna l'importance des opérations secrètes pour remporter la guerre contre le terrorisme⁸⁷⁵. Ainsi, les Américains avaient-ils été avertis de l'éthique qui régirait la doctrine de l'administration Bush, sans que cela ne provoquât une quelconque indignation du fait, probablement, de l'union sacrée. Pour Timothy Melley, cette annonce publique de politiques menées secrètement constitue un paradoxe notable : « *This oxymoronic strategy of open secrecy provoked little public notice. Only several years later, when the press exposed the extraordinary rendition, detention, and torture of prisoners, did a broad sector of the public express uneasiness about the arrangement*⁸⁷⁶. » Les Américains avaient peut-être mésestimé ce qu'agir dans l'ombre veut dire : ils furent en tout cas bien surpris de découvrir l'étendue des atrocités commises au nom de leur sécurité.

Pour revenir à Guantanamo, dès 2003, une bonne partie de l'opinion se figure très bien la réalité des interrogatoires menés à huis-clos. De fait, dans 24, la seule référence au lieu suffit à mobiliser le savoir et l'imagination du public. Dans l'épisode 2.16 diffusé en mars 2003, on apprend que le terroriste Syed Ali doit être transféré à Guantanamo⁸⁷⁷. Alors qu'elle tente une dernière fois de le faire parler, Michelle lui dit sèchement : « *You'll tell the interrogators in Guantanamo under much less comfortable circumstances.* » Nul besoin d'informations supplémentaires : l'on devine aisément ce qui attend Ali même si notre imagination, nourrie par la fiction et quelques reportages, encore rares à ce stade, reste encore très en deçà de ce qui s'y passe (viols, suspension par les mains pendant des heures, nudité et autres formes d'humiliation, privation de sommeil jusqu'à la folie, etc.).

⁸⁷⁵ « *It may include dramatic strikes visible on TV and covert operations secret even in success.* » Discours du 21 septembre 2001. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/US/09/20/gen.bush.transcript/> (consulté le 11 mai 2017)

⁸⁷⁶ Timothy Melley, *The Covert Sphere. Secrecy, Fiction and the National Security State*, New York : Cornell UP, 2012, 2.

⁸⁷⁷ Une autre référence à Guantanamo est commise dans une scène coupée de l'épisode 4.1 diffusé en janvier 2005, donc après les révélations des tortures perpétrées à Abou Ghraib. Alors qu'il est trainé *manu militari* à CTU par deux agents, un suspect compare la manière dont il est traité à Guantanamo.

En mai 2003, le *New York Times* parle déjà d'un « scandale Guantanamo » évoquant le traitement judiciaire injuste des six cent détenus, dont certains à peine âgés de treize ans, enfermés sur une île pour les soustraire à la loi. Pour autant, le quotidien affirme, à tort, qu'ils ne sont pas physiquement maltraités⁸⁷⁸. En juin, il consacre un nouvel article intitulé « In the Land of Guantanamo », au cours duquel le journaliste Ted Conover relate son expédition dans le camp d'emprisonnement. On en apprend davantage sur les conditions de vie des détenus et sur leur traitement. Depuis son ouverture en 2002, les tentatives de suicide ont augmenté de manière exponentielle. Pourtant les officiers affirment utiliser les « méthodes *standard* » qui ne constituent pas « une tentative de coercition⁸⁷⁹ ».

Fin 2003, des rapports concernant le traitement inhumain des prisonniers commencent à faire surface. Le Comité international de la Croix-Rouge (CICR) dénonce publiquement en octobre 2003 les conditions de détention arbitraire et indéfinie imposées par l'administration Bush aux prisonniers de Guantanamo. Selon Christophe Girod, représentant du CICR, l'idée d'un enfermement prolongé a provoqué des vagues de dépressions et de suicides parmi les captifs qui ne savent pas, pour la plupart, de quoi ils sont accusés, ou bien même s'ils sont accusés de quoi que ce soit. Girod affirme ainsi que Guantanamo n'est pas un camp de détention mais un camp où l'on procède à des enquêtes (« *an investigation center, not a detention center* ») et où des procès militaires se tiennent à huis clos⁸⁸⁰.

C'est précisément à cette époque qu'est diffusé l'épisode 1.7 de *Threat Matrix* portant sur Guantanamo qui offre une réponse aux polémiques naissantes. Comme nous l'avons vu précédemment, cet épisode s'ouvre sur la mort du prisonnier Alpha 126 suite à un interrogatoire renforcé supervisé par Frankie Kilmer. Celle-ci est ensuite poursuivie en justice, accusée d'homicide involontaire. En quarante minutes, la série déroule un exposé des plus favorables à la torture, dépeinte comme une mesure nécessaire dans la guerre préventive contre le terrorisme et, à l'instar du jury populaire présent dans la salle d'audience, les téléspectateurs sont invités à en avaliser l'usage sans conditions. La mort d'un prisonnier, d'ailleurs coupable, importe moins que la sécurité nationale. Le discours de *Threat Matrix* soutient à bien des égards celui de l'administration Bush : la série insiste sur la réalité et

⁸⁷⁸ <http://www.nytimes.com/2003/05/15/opinion/the-guantanamo-scandal.html> (consulté le 8 décembre 2016)

⁸⁷⁹ Ted Conover, « In the Land of Guantanamo », *The New York Times*, 29 juin 2003. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2003/06/29/magazine/in-the-land-of-guantanamo.html> (consulté le 8 décembre 2016)

⁸⁸⁰ Neil A. Lewis, « Red Cross Criticizes Indefinite Detention in Guantanamo Bay », *The New York Times*, 10 octobre 2003. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2003/10/10/us/red-cross-criticizes-indefinite-detention-in-guantanamo-bay.html> (consulté le 14 décembre 2016)

l'imminence de la menace terroriste et demande au public d'accepter ou, à défaut, de fermer les yeux, sur les mauvais traitements et les dommages collatéraux car ceux-ci seraient inévitables dans la lutte contre le terrorisme : « *This is the price we pay so we can sleep at night* », conclut l'avocate de Frankie, nous associant directement aux agissements de sa cliente. Cette dernière est d'ailleurs finalement acquittée.

Si le caractère propagandiste de *Threat Matrix* ne fait guère doute, la normalisation de la torture ne se limite pas aux seules séries-terrorisme produites en collaboration avec Washington. Dans les années suivant le 11 Septembre, les scènes de torture jalonnent les fictions télévisuelles – et filmiques – étatsunienne jusqu'à s'ériger en trait distinctif des productions de cette époque. La torture est ainsi perpétrée dans *Alias*, *Lost*, *Law & Order*, *The Shield* (FX, 2002-2008) ou bien encore *Charmed*.

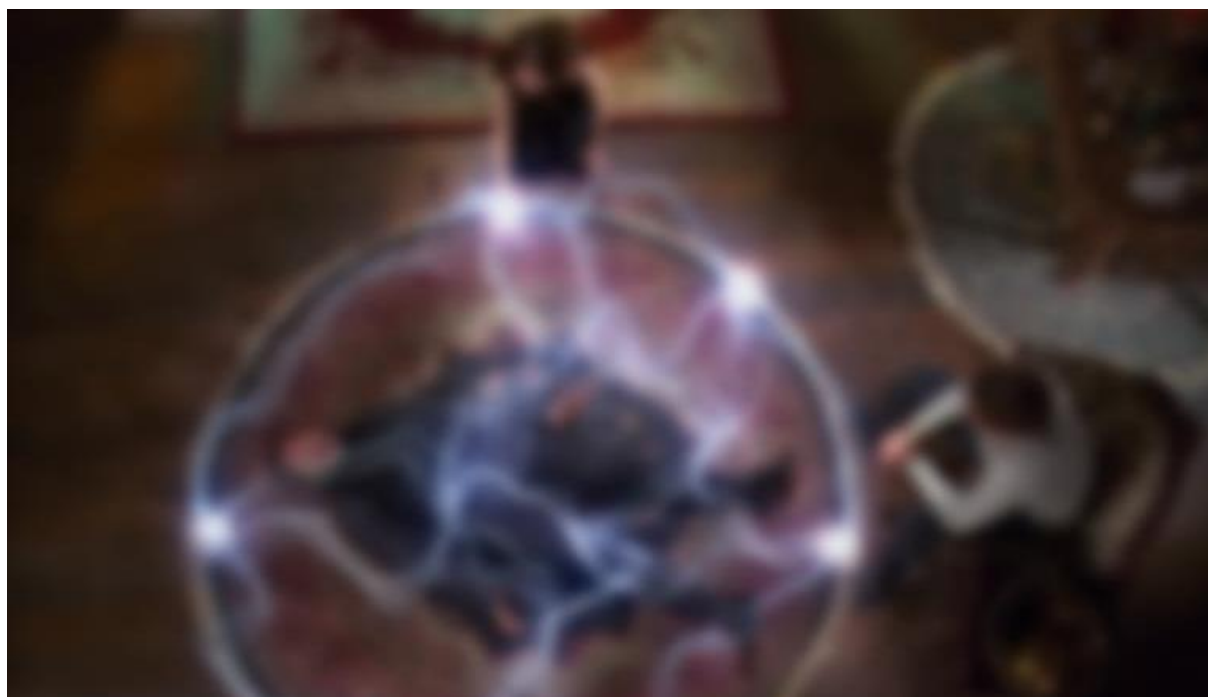


Figure 41: Les sœurs Halliwell torturent également des démons (*Charmed*, 6.21).

C'est peut-être dans cette dernière que l'hypothèse d'une normalisation « collective » de la torture se fait des plus ostensibles puisque la série, qui suit la lutte de trois sœurs sorcières contre les démons et autres créatures maléfiques est *a priori* bien éloignée de la guerre contre la terreur. Pourtant, elle finit par y faire écho. Au début de l'épisode 6.21⁸⁸¹, Paige (Rose

⁸⁸¹ Diffusé le 9 mai 2004.

McGowan) a emprisonné un démon dans une cage magique et le soumet à des sessions d'électrocution afin que celui-ci lui révèle ce qu'il sait concernant la vague d'assassinats visant de bonnes sorcières (figure 41). Le démon s'exclame : « *What did I ever do to you? (...) Does [being a demon] give you the right to commit unprovoked violence against me?* » Ce à quoi Paige répond par une nouvelle électrocution avant de reprendre l'interrogatoire. Le démon finit par avouer tout ce qu'il sait avant d'être éliminé, Paige étant convaincue qu'il ment. Cette scène réaffirme insidieusement les fondements de la lutte antiterroriste élaborée par l'administration Bush. D'une part, l'efficacité du profilage « ethnique » est démontrée : aucun démon n'est considéré comme innocent, ce qui justifie des arrestations au « faciès » et des emprisonnements arbitraires – pourtant, la série montre à plusieurs reprises qu'il existe des démons bienfaisants et des mauvais sorciers repentis qui viennent contrarier les amalgames réducteurs (voir notamment le cas de Drake dé Mon (Billy Zane) qui a renoncé au mal pour obtenir une âme humaine). D'autre part, le recours à la torture se trouve légitimé du fait de son efficacité – il s'avère en fait que le démon vaincu disait la vérité –, et de l'identité démoniaque, au sens littéral, du détenu. Autrement dit, parce que celui-ci est maléfique, tous les sévices (jusqu'à l'exécution) peuvent lui être infligés. Cette opposition biblique entre le Bien et le Mal qui est au cœur de *Charmed* n'est pas sans rappeler les discours du président Bush dans lesquels ce dernier opère la même dichotomie entre les Américains innocents et vertueux et les terroristes démoniaques⁸⁸².

La torture devient donc de plus en plus visible sur le petit écran : selon une enquête menée par l'organisation *Parental Television Council*, le nombre de scènes de torture⁸⁸³ serait passé de 110 entre 1995 et 2001 à 836 entre 2002 et 2007, avec un pic atteint en 2003 (228 scènes dénombrées pour cette seule année)⁸⁸⁴. La même étude rapporte que *24* serait en tête de cette tendance avec 67 actes de torture recensés durant les cinq premières saisons. La saison 4, pourtant diffusée presque un an après les scandales de Guantanamo et d'Abou Ghraïb, établit un record en mettant en scène une quinzaine de scènes de torture. Du fait de cette surreprésentation de la torture, *24* a été accusée de faire l'éloge et la promotion des pratiques d'interrogatoire coercitives auprès du grand public, participant ainsi de l'entreprise

⁸⁸² Voir la déclaration du 16 décembre 2001 où les terroristes d'Al-Qaïda sont successivement appelés « *evil people* », « *evil folks* » et « *evil-doers* ».

⁸⁸³ Il est néanmoins impossible de trouver la définition que donne le PTC d'un acte de torture, ce qui interroge sur le mode de comptage.

⁸⁸⁴ A. M. Damico et S. E. Quay, *21st-Century TV Dramas. Exploring the New Golden Age*, Santa Barbara : ABC-CLIO, 2016, 48.

d'endoctrinement menée par l'administration Bush. Dans une analyse synoptique considérant l'ensemble des figurations audiovisuelles, Alfred W. McCoy écrit :

There was a progressive coarsening of representation, with ever more explicit violence paralleling the administration's increasingly overt embrace of torture. By the time Bush left office in late 2008, screens large and small across America were saturated with torture simulations, conducting an ad hoc mass indoctrination of the public into the belief in the efficiency of torture⁸⁸⁵.

Cette surmédiation des actes de torture se double d'une originalité inquiétante : ceux-là sont à présent commis par les héros des fictions et non plus seulement par les méchants. L'organisation *Human Rights First* note d'ailleurs que les héros torturent davantage que leurs ennemis et que leurs victimes sont parfois innocentes⁸⁸⁶. Ce constat s'applique à *24* car dès lors que Jack n'est pas le bourreau, des méprises se produisent, notamment entre agents de la CTU quand l'un d'eux se retrouve accusé de complicité avec les terroristes.

Jusqu'en 2004, les médias vont donner le sentiment qu'un consensus national s'est constitué autour du recours à la torture⁸⁸⁷. Cette « opinion populaire perçue » (« *perceived public opinion*⁸⁸⁸ ») est entretenue par les séries mais aussi par l'espace médiatique accordé aux partisans de l'usage de la torture. En 2002, l'universitaire Alan Dershowitz fait la tournée des émissions d'information afin de promouvoir son livre polémique *Why Terrorism Works: Understanding the Threat, Responding to the Challenge* dans lequel il préconise le recours à la torture sous certaines conditions. Il part du principe que la torture est à la fois efficace, légale et morale pour montrer qu'elle pourrait être utilisée dans le cas extrême où un prévenu s'étant vu offrir une immunité refuse de coopérer : « *Only if [the suspect] refused to do what he was legally compelled to do – provide necessary information, which could not incriminate*

⁸⁸⁵ Alfred W. McCoy, « Beyond Susan Sontag: The Seduction of Psychological Torture » in M. Flynn et F. F. Salek (dir.), *Screening Torture*, New York : Columbia PU, 2012, 127.

⁸⁸⁶ Stacy Takacs, *op. cit.*, 85.

⁸⁸⁷ « Les débats nationaux sur la torture, couplés à sa retranscription dans l'audiovisuel, cautionnent et banalisent sa pratique, restée confidentielle jusqu'en 2004. (...) L'après-11 septembre induit donc une 'nouvelle normalité' (...) », in Thomas Rabino, *op. cit.*, 134.

⁸⁸⁸ Robert Entman utilise cette expression pour définir les visions déformées de la société qui sont engendrées et entretenues principalement par les journalistes et les politiques. Voir Robert Entman, « Declaration of Independence. The Growth of Media Power after the Cold War », in B. L. Nacos *et al.* (dir.), *Decision-making in a Glass House: Mass Media, Public Opinion, and American and European Foreign Policy in the 21st Century*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2000, 21.

*him because of the immunity – would he be threatened with torture*⁸⁸⁹. » Dershowitz n'est donc pas partisan d'une institutionnalisation de la torture. Il souhaite qu'elle soit utilisée exceptionnellement et dans un cadre légal transparent et très strict – des mandats de torture seraient délivrés par les juges au cas par cas⁸⁹⁰.

Cependant, en 2010, des chercheurs ont montré que ce climat d'apparence propice à la torture ne représentait pas l'opinion du peuple américain exprimée dans les sondages menés entre 2001 et 2009 : « *Not once during this nine-year period was there a majority in favor of the use of torture. Approximately 55% of the public express opposition to torture during this period, even during the three years preceding the revelations of and subsequent public debate over Abu Ghraib*⁸⁹¹. » Ainsi, contrairement aux idées reçues, la torture n'a jamais fait l'objet d'un plébiscite – même tacite – aux États-Unis, pas même durant les mois et les années qui ont directement suivi les attentats du 11 Septembre. Ces conclusions surprenantes mettent au jour le rôle des médias dans la construction d'une opinion favorable à l'usage de la torture et des « techniques d'interrogatoire améliorées », démarche que les chercheurs peinent à expliquer : « *This is a mystery, because the evidence was always at their fingertips*⁸⁹². » Si l'on peut comprendre que des médias partisans de l'administration Bush, Fox News en tête, aient pu contribuer à donner le sentiment que les Américains approuvaient en majorité des méthodes plus musclées pour légitimer une escalade dans l'arsenal déployé dans le cadre de la lutte contre la terreur, il est néanmoins difficile d'envisager les raisons pour lesquelles les médias de centre gauche ont affirmé l'existence d'un tel consensus. Une telle exagération du soutien populaire à la torture a eu pour corollaire d'influencer le rapport des Américains à la mentalité de leur pays. Ceux-ci ont eu, en effet, tendance à surévaluer les tendances pro-torture de leurs compatriotes.

Ce consensus artificiel entourant la question de la torture dès 2001 explique en partie pourquoi les premières saisons de *24* n'ont pas défrayé la chronique. En consultant les

⁸⁸⁹ Alan Dershowitz, *Why Terrorism Works*, New Haven : Yale UP, 2002, 159.

⁸⁹⁰ En 2008, Dershowitz réitère ses propositions à l'occasion d'un article sur l'usage de la torture dans *24*. Loin d'être un téléspectateur conquis par la série, il dénonce le fait que Jack Bauer et ses collègues recourent frauduleusement à la torture. Dershowitz reconnaît néanmoins que la série est une réussite car elle met en scène des situations impossibles qui forcent le public à s'interroger sur la moralité des choix tragiques opérés par les héros. Il souligne que le plus souvent, la tension dramatique repose autour d'un dilemme philosophique opposant morale utilitariste (sacrifier un individu pour en sauver des millions) et morale déontologique (sacrifier des innocents plutôt que compromettre les fondements moraux garant de notre humanité). *24* invite ainsi à une réflexion personnelle et collective concernant la conduite de la guerre contre le terrorisme. Voir Alan Dershowitz, « *24 and the Use of Torture to Obtain Preventive Intelligence* », in R. Miniter (dir.), *op. cit.*, 103-124.

⁸⁹¹ Paul Gronke *et al.*, « U.S. Public Opinion on Torture, 2001-2009 », *PS: political science & politics*, vol. 43, no 03, 437, 2010.

⁸⁹² *Ibid.*, 441.

archives en ligne du quotidien de centre gauche *The New York Times*, on s'aperçoit que les articles publiés à propos de la série entre 2002 et 2004 évoquent l'usage de la torture, mais simplement dans le cadre d'un rappel des intrigues⁸⁹³. Dans une chronique abordant la saison 2, Edward Rothstein n'insiste pas sur la multiplication soudaine des scènes de torture, préférant commenter les révélations apportées par les derniers épisodes concernant la menace terroriste :

The war on terror is a corrupt war waged for oil, in which Americans are the terrorists. The plot of "24," a pop-thriller version of power-drunk war mongers, resembles Noam Chomsky's nightmare version of America. Its origins are also similar: the country's flaws are transformed into exaggerated evils, inspiring sweeping indictments. So recent examples of American fallibility, at most -- a large deal with Halliburton, a document that an intelligence agency faked, scattered incidents of prejudice -- inspire self-disgust, melodrama and apocalyptic warnings of systemic rot. And terrorist guilt is mitigated⁸⁹⁴.

Pour Rothstein, *24* serait donc un pamphlet gauchiste empruntant aux idées de Noam Chomsky dénonçant la guerre en Irak. Le journaliste mentionne notamment les contrats passés avec l'entreprise multinationale Halliburton qui aurait fait l'objet de favoritisme du fait de l'appui de Dick Cheney, président de la firme dans les années 1990. La torture, elle, ne fait l'objet d'aucun commentaire.

D'autres facteurs doivent néanmoins être pris en compte dans cette absence de contestation lors des premières saisons. Il faut d'abord rappeler que nous sommes dans un contexte pré-Abou Ghraïb : l'Amérique n'a pas encore vu les ravages des actes de torture et d'humiliation commis en Irak par de jeunes soldats. L'opposition à la torture sera alors galvanisée par la propagation d'images choc, dévoilant un visage particulièrement sombre et inhumain des États-Unis. Nous y reviendrons. Ensuite, le succès de *24* reste encore limité avec une audience moyenne de 10,2 millions de téléspectateurs pour les trois premières saisons. En comparaison, les saisons 4 et à 6 réuniront en moyenne près de 13 millions de fidèles par épisode avec une pointe à 17 millions. Cette popularité phénoménale placera *24* au centre de tous les débats, en particulier sur le recours récurrent à la torture. Enfin, jusqu'à la

⁸⁹³ Joe Rhodes, « The Longest Day Enters the Hardest Season », *The New York Times*, le 5 décembre 2004. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2004/12/05/arts/television/the-longest-day-enters-the-hardest-season.html> (consulté le 21 décembre 2016)

⁸⁹⁴ Edward Rothstein, « Images of Evil's Flowering Disagree About Its Roots », *The New York Times*, le 13 mai 2003. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2003/05/13/movies/critic-s-notebook-images-of-evil-s-flowering-disagree-about-its-roots.html> (consulté le 21 décembre 2016)

saison 4, les scènes de torture sont *relativement* rares. Si Scott Mendelson affirme exagérément que Jack Bauer ne torture presque personne durant les trois premières saisons⁸⁹⁵, il ajoute que la torture ne bénéficie pas d'un traitement favorable dans la mesure où elle génère des conséquences imprévues, généralement funestes, pour ceux qui la commettent ou l'autorisent : à juste titre, il cite le cas de David Palmer qui, dans la saison 2, avalise la « gégène » pour le directeur corrompu de la NSA, événement qui reviendra le hanter dans les épisodes suivants et revêtra une importance capitale dans sa destitution (temporaire). Pour Mendelson, la torture devient une composante forte de 24 seulement à partir de la saison 4, ce qui expliquerait pourquoi les trois premières saisons n'ont provoqué aucune polémique.

Cette analyse serait tout à fait convaincante si Mendelson ne sous-estimait pas gravement la fréquence et la dureté des pratiques d'interrogatoire ayant lieu dans les saisons 2 et 3. En effet, affirmer que Jack Bauer ne torture *presque* pas relativise la violence de certains moments clefs comme l'interrogatoire de Syed Ali qui, battu jusqu'au sang par Jack, assiste à l'exécution simulée de l'un de ses fils avant de craquer.

Pour cette raison, nous souscrivons davantage à l'analyse de Douglas L. Howard qui met parfaitement en exergue l'évolution des représentations de la torture au fil des premières saisons de 24. Pour lui, cette évolution marque une escalade dans la fréquence et la nature des actes. Howard remarque qu'aucun acte de torture physique n'est commis durant la saison 1 : Jack Bauer et ses collègues de CTU préfèrent des menaces et haussent la voix sans recourir à la violence. Même l'interrogatoire de Ted Cofell qui conduit à la mort de ce dernier ne peut être assimilé à un cas de torture ayant mal tourné puisqu'il affirme : « *Cofell (...) essentially commits suicide, refusing medication in the midst of his heart attack, before Bauer can resort to more extreme measures*⁸⁹⁶. » Si l'on s'en tient à cette interprétation, dans la saison 1, la torture demeure l'apanage des méchants et perpétue ainsi les représentations traditionnelles⁸⁹⁷. La saison 2 constitue ainsi un véritable bouleversement dans l'histoire de la série puisqu'elle généralise l'emploi de la torture aux héros de la série. De manière frappante, la saison s'ouvre sur une scène de torture d'un suspect à l'issue de laquelle on apprend qu'une menace nucléaire plane sur Los Angeles. D'emblée, la torture est présentée comme une méthode d'interrogatoire efficace et son utilisation par Jack et les autres héros de 24 se trouve justifiée

⁸⁹⁵ Scott Mendelson, « *Zero Dark Thirty* Doesn't Endorse Torture, and Neither Did 24 », *The Huffington Post*, 16 janvier 2013. Disponible à : <http://www.huffingtonpost.com/scott-mendelson/zero-dark-thirty-doesnt-e-b-2487661.html> (consulté le 21 décembre 2016)

⁸⁹⁶ D. L. Howard, *op. cit.*, 135.

⁸⁹⁷ Voir Dónal P. O'Mathúna, « Torture Ethics and Torture Narratives », in Charlene P. E. Burns (dir.), *Mis/Representing Evil*, Oxford : Inter-Disciplinary Press, 2009.

par l'imminence d'une apocalypse nucléaire sur le sol américain : « *the necessity becomes more urgent and, with more lives at stake, the agents have no choice but to respond in kind to get it*⁸⁹⁸. » La saison 2 est ainsi jalonnée de scènes d'interrogatoire particulièrement éprouvantes pour le public. La torture n'en est pas pour autant sanctifiée et institutionnalisée. Dans tous les cas, son utilisation n'est pas routinière, elle se fait en dernier recours quand toutes les autres alternatives ont été épuisées et elle a un coût moral très bien incarné par la chute de Palmer ou par la déshumanisation progressive de Jack. Par ailleurs, son efficacité reste sujette à caution : Jack a beau priver Marie Warner de soins médicaux, il ne parvient pas à la faire craquer.

Ainsi, dans les saisons 2 et 3, l'usage de la torture ne fait pas l'objet d'un quelconque éloge ou d'une promotion partisane, ce qui a également dû jouer dans le peu de réactions hostiles à la série.

3.2. Le tournant Abou Ghraib : la mise au jour du « côté obscur » de l'Amérique de George W. Bush

La diffusion de la saison 4 en janvier 2005 constitue une étape charnière dans l'histoire de *24*. Du point de vue de sa production d'abord, les producteurs apportent des modifications structurelles et narratives importantes pour renouveler le programme après une saison 3 jugée décevante : « *Perhaps the biggest change introduced in season four was the break in the story structure used in previous seasons. This year the writers just moved from one continuous threat to another and, to their surprise, the audience ate it up*⁸⁹⁹. » Du fait de cette orientation narrative vers une sérialisation accrue, la Fox décide de retarder la programmation de la saison 4 au mois de janvier 2005 au lieu de septembre 2004, ce qui permet en outre de resserrer la diffusion des vingt-quatre épisodes sur vingt semaines au lieu de trente-deux⁹⁰⁰. Ces aménagements peuvent en partie expliquer les hausses d'audience importantes réalisées lors de cette nouvelle saison. Par ailleurs, *24* revient à une menace d'actualité, celle du terrorisme islamiste, qu'elle a déjà exploitée deux ans plus tôt. Joel Surnow promet néanmoins un traitement différent : « *This season we decided to make it less superpower,*

⁸⁹⁸ D. L. Howard, *op. cit.*, 136.

⁸⁹⁹ Tara DiLullo, *24: The Official Companion. Season 3&4*, London : Titan Books, 2007, 17-18.

⁹⁰⁰ Les quatre premiers épisodes de la saison 4 sont programmés au cours de deux soirées consécutives les 9 et 10 janvier 2005, tandis que les deux derniers épisodes sont diffusés en une fois le 23 mai 2005. La Fox fait alors preuve d'une audace payante puisque la série gagne plus d'un million et demi de téléspectateurs sur un an.

*James Bond, like the second season was. What we learned in season three is that the personal moments make the big terrorism stuff feel much more real*⁹⁰¹. » Afin de satisfaire cette exigence de réalisme, les scénaristes personnalisent la menace sous les traits de la famille Araz, famille musulmane d'apparence bien ordinaire qui se révèle être une cellule dormante djihadiste.

La quatrième saison marque également un tournant pour *24* car c'est précisément au fil de cette saison que va germer un ensemble de controverses qui deviendront ensuite récurrentes. Ainsi, le choix des Araz comme ennemis – du moins dans la première partie de la saison – provoque d'emblée l'ire du CAIR. L'association dénonce ainsi la représentation négative que donne la série des Américains de confession musulmane (voir chapitre 4). Au-delà des figurations ethniques et religieuses stéréotypées, c'est bien la question de la torture qui commence à faire l'objet de nombreuses interrogations⁹⁰². À l'occasion de la diffusion des derniers épisodes de la saison en mai 2005, le *New York Times* l'annonce sans afféterie : « *It's possible that this year's 24 will be most remembered not for its experiments with television formulas, but for its portrayal of torture in prime time*⁹⁰³. » L'auteur de l'article, Adam Green, concède que la torture n'est pas un élément nouveau au sein de la série mais souligne qu'elle constitue désormais le « fil même du récit » : « *Torture has gone from being an infrequent shock bid to being a main thread of the plot.* » Ce constat anticipe l'étude plus exhaustive menée par Howard qui conclut que : « *While Season Two is the most brutal in terms of the graphic nature of the torture involved, Season Four is more violent in terms of the number of tortures that take place. In more than half of the episodes, the plot revolves around some form of torture*⁹⁰⁴. » Avec une quinzaine d'actes de torture répertoriés, soit presque autant que ceux commis durant les saisons 1 à 3, la saison 4 établit un record à l'échelle de la série. D'élément sporadique et accessoire, la torture s'affirme désormais comme un élément important de l'intrigue. Elle est même l'un des principaux moteurs narratifs, au sens où le déroulement du récit repose de plus en plus sur son utilisation et son efficacité, et incite par là même le public à approuver le recours à la violence, voire à l'exiger. C'est en cela que l'on peut effectivement parler d'une normalisation insidieuse de la torture puisqu'elle se fait par le biais du récit :

⁹⁰¹ Tara DiLullo, 2007, *op. cit.*, 17.

⁹⁰² Scott Mendelson, *op. cit.*

⁹⁰³ Adam Green, « Normalizing Torture on *24* », *The New York Times*, 22 mai 2005. Disponible à : http://www.nytimes.com/2005/05/22/arts/television/normalizing-torture-on-24.html?_r=0 (consulté le 23 décembre 2016)

⁹⁰⁴ Douglas L. Howard, « 'You're going to tell me everything you know' : Torture and Morality in Fox's *24* », in S. Peacock (dir.), *op. cit.*, 137.

« [The regularization of torture] engages the audience in such a way as to make them virtually cry out for more torture since it is torture that elicits the information necessary to send Jack off in a new direction⁹⁰⁵ », confirme Stacy Takacs.

Cette mise en lumière de la torture est à replacer dans le contexte de diffusion de la saison 4, huit mois après les révélations du scandale d'Abou Ghraib, ancienne prison du pouvoir baasiste réinvestie par les troupes américaines. Pour rappel, le 28 avril 2004, l'émission *60 Minutes*, diffusée sur CBS, avait révélé les abus commis par des soldats américains sur des prisonniers de guerre. Des photographies prises par les militaires eux-mêmes montrant des scènes d'humiliation, pour la plupart sexuelles, furent ainsi diffusées à l'antenne, provoquant une vaste indignation (inter)nationale. Certaines photographies n'ont d'ailleurs jamais quitté depuis la mémoire américaine collective, à l'instar de celle montrant un prisonnier debout sur une boîte, la tête recouverte d'une cagoule, des fils de fers reliés à ses doigts et à ses parties génitales⁹⁰⁶. Tony Grajeda a d'ailleurs bien montré que cette image iconique a, depuis 2004, fait l'objet de nombreux détournements visant à dénoncer le racisme de l'empire américain sous la présidence Bush⁹⁰⁷. Selon lui, cela tient au fait que cette photographie évoque le spectre du Klu Klux Klan (la cagoule du prisonnier rappelle la capuche pointue du costume porté par les membres de l'organisation suprématiste).

C'est donc dans sa première saison post-Abou Ghraib que *24* multiplie les scènes de torture, une coïncidence qui pousse à s'interroger sur les motivations des producteurs de la série. Pour Monica Michlin, cette orientation est révélatrice des relations étroites existant entre la Fox et l'administration Bush : « *It is no surprise that the series stepped up its defense of torture as the Abu Ghraib scandal erupted, which raises the question of the series as a mere propaganda machine*⁹⁰⁸. » L'augmentation soudaine des violences physiques (ou psychologiques) lors des interrogatoires permettrait ainsi à *24* de redorer le blason de l'administration Bush tout en poursuivant son travail d'endoctrinement du public américain concernant la nécessité – et l'efficacité – du recours à la torture. De façon éloquente, la saison 4 recycle la menace djihadiste et se situe donc au plus près des problématiques de son temps. Elle aborde ainsi la question de la torture dans un contexte brûlant d'actualité. Bien

⁹⁰⁵ Stacy Takacs, *op. cit.*, 93.

⁹⁰⁶ Les soldats américains avaient averti le prisonnier que, s'il tombait de la boîte, il serait électrocuté sur le champ.

⁹⁰⁷ Tony Grajeda, « Picturing Torture. Gulf Wars Past and Present », in A. Martin et P. Petro, *op. cit.*, 225.

⁹⁰⁸ Monica Michlin, « Narrative and Ideological Entrapment in *24*: Plotting, Framing and the Ambivalent Viewer », in *GRAAT On-line 6. Les pièges des nouvelles séries télévisées américaines: mécanismes narratifs et idéologiques* décembre 2009, www.graat.fr/backissuepiegesseriestv.htm, 142.

qu'il n'admette pas que la saison 4 soit un plaidoyer en faveur de l'administration Bush et de l'usage immodéré aux pratiques d'interrogatoire coercitives, Mendelson affirme malgré tout qu'elle est politiquement plus engagée à droite que les autres. Il donne un argument plutôt convaincant : « *only season 4 started and ended with an Islamic terror cell on a rampage in and around Los Angeles*⁹⁰⁹. » Mendelson rappelle que, dans les saisons reposant sur la menace djihadiste, celle-ci n'est souvent qu'un trompe-l'œil occultant une autre menace plus vaste ourdie par des hommes d'affaires américains blancs – c'est effectivement le cas dans la saison 2 et dans d'autres. L'absence de méta-menace américaine renforce ainsi les préjugés ethnique et religieux et le soupçon vis-à-vis des communautés musulmanes.

Du point de vue du recours à la torture, la saison 4 poursuit et amplifie considérablement le processus de normalisation entamée depuis la saison 2. Trois principaux facteurs contribuent à cette normalisation auprès du public. D'abord, nous l'avons dit, le nombre d'actes de torture augmente de manière notable puisqu'ils sont présents dans la plupart des épisodes. Ce qui était accessoire est devenu un élément imparable de la narration de la série. Ensuite, la torture est institutionnalisée : elle ne fait plus l'objet de la même hésitation que dans les saisons précédentes notamment au niveau des personnels de direction de la CTU ou du gouvernement. James Heller donne l'autorisation officielle pour que l'on torture son propre fils Richard, suspecté d'être de connivence avec les terroristes : « *Agent Manning, I am authorizing you to do whatever you feel necessary to get this information out of my son. (...) I love you, son, but I have a duty to my country.* » (4.6) Plus tôt, lorsque l'agent Ronnie Lobell (Shawn Doyle) demande à Erin Driscoll, directrice de la CTU, quelles sont les limites à ne pas franchir dans l'interrogatoire de Sherek, celle-ci répond : « *We have to find out who he's working with. We should go as far as we have to.* » (4.1) Ce qui est remarquable dans ces exemples, parmi tant d'autres, c'est le lien qui unit la torture – bien que le terme fasse partie du non-dit et qu'il soit uniquement utilisé pour qualifier les exactions des terroristes et des criminels – et le devoir moral et patriotique. Heller rappelle à son fils qu'il est de son « devoir » de le faire torturer pour pouvoir contrecarrer la menace. Driscoll affirme elle aussi qu'il est nécessaire d'interroger Sherek et de repousser les limites. L'utilisation de la périphrase modale *have to* est en cela intéressante puisqu'elle permet à l'énonciateur de ne pas se présenter comme source déontique : l'autorité ayant formulé le devoir répond à une contrainte extérieure et obéit à un absolu moral et patriotique. Les personnages refusent ainsi de reconnaître leur responsabilité en ne s'impliquant pas dans le processus de décision : ils se

⁹⁰⁹ Scott Mendelson, *op. cit.*

placent sous une source d'autorité extérieure ou rejettent la faute sur la victime. Jack fonctionne d'ailleurs sur le même paradigme. Alors qu'il est sur le point de torturer Paul, il met en garde ce dernier : « *This is the last chance to talk to me before I have to hurt you.* » (4.11) Les bourreaux et les commanditaires se désengagent émotionnellement et moralement de l'exercice de la torture, ce qui a pour effet de poser un cadre rigide, formel et rassurant autour de celui-ci. La torture n'est jamais vraiment une décision personnelle mais un impératif patriotique exigé par la guerre contre la terreur.

La généralisation du soupçon et l'urgence de la menace créent une nouvelle éthique selon laquelle tout le monde interroge tout le monde au nom de la sécurité nationale. Elle devient presque un rite de passage obligatoire. L'interrogatoire et la torture régissent à présent les rapports interpersonnels entre les personnages : « *torture represents not the breakdown of a just society, but the turning point – at times even the starting point – for social relations. Through this artistic sleight of hand, the show makes torture appear normal*⁹¹⁰. »

Offrant une lecture différente, Kevin Drum affirme que la saison 4 met en exergue le caractère faillible des méthodes coercitives et contribue à éclairer l'opinion quant à l'immoralité de leur utilisation :

At first it looked as though the writers had decided to portray torture as a routine interrogation device for use with terrorists, but now it looks like there's more at work here. The real goal is to convince America that torture is (a) revolting and (b) doesn't work anyway. Clever guys, these writers⁹¹¹.

Cette polarisation des points de vue témoigne de l'ambiguïté du message politique de 24. Certes, les producteurs de la série ont, à de nombreuses reprises, déclaré que le recours à la torture n'était qu'un outil narratif. Pourtant, au vu du contexte, il est devenu impossible de ne pas également voir à travers toutes les scènes de torture, en particulier durant la saison 4, un parti pris politique. La conclusion la plus évidente reviendrait certainement à dire que la soudaine augmentation des actes de torture commis par Jack et ses collègues de la CTU est une forme de propagande visant à faire oublier les abus d'Abou Ghraib et à regagner la confiance du peuple américain dans la guerre *juste* que mène l'administration Bush contre le terrorisme. Si tel était vraiment l'objectif de 24, celle-ci ne donnerait à voir que des

⁹¹⁰ Adam Greene, *op. cit.*

⁹¹¹ Kevin Drum, « Torture and 24 », *Washington Monthly*, 22 février 2005. Disponible à : <http://washingtonmonthly.com/2005/02/22/torture-and-24/> (consulté le 28 décembre 2016)

interrogatoires où la torture fonctionne et où elle est pratiquée sur des coupables. Or, il s'avère que la série montre le contraire : sur tous les interrogatoires perpétrés par les agents de la CTU, seule une poignée d'entre eux se révèlent efficaces. Le problème n'est pas tant que la torture ne fonctionne pas, mais le fait qu'elle est fréquemment utilisée sur des individus accusés à tort de complicité avec les terroristes : c'est là l'une des nouveautés notables apportées par la saison 4. Les exemples ne manquent pas. Richard Heller (Logan Marshall-Green), suspecté d'avoir un lien avec l'enlèvement de son père, le secrétaire à la Défense James Heller, et de sa sœur, Audrey, est interrogé, puis torturé par les agents de CTU (4.3-6). Il s'avèrera innocent, lui aussi victime du complot mis en place par la cellule de Marwan. Plus tard, c'est l'agente Sarah Gavins qui est envoyée en salle d'interrogatoire, où elle est électrocutée à plusieurs reprises, après avoir été accusée d'œuvrer secrètement pour les terroristes (4.8). Elle aussi se révélera innocente. Notons, au passage, la « propreté » des tortures effectuées à CTU qui sont sans conséquences. Ainsi, après avoir été torturée, Sarah Gavins reprend le travail comme si de rien n'était, négociant au passage une promotion auprès de sa directrice en guise de compensation⁹¹². Quelques épisodes plus tard, Jack torture Paul Raines (James Frain), le mari d'Audrey duquel elle est séparée, le soupçonnant également d'être à la solde de Marwan (4.11). Après une scène homo-érotique exprimant également la tension du triangle amoureux duquel ils font partie avec Audrey, on apprend que Paul n'est pas impliqué dans la menace djihadiste qui menace Los Angeles.

S'il s'avère alors délicat d'accoler une étiquette politique définitive à cette saison qui, à l'image de la série entière, navigue entre deux eaux, entre deux courants politiques, pour n'ostraciser aucun public⁹¹³, on peut néanmoins affirmer que l'évolution de 24 correspond à une tendance filmique plus large de l'après-Abou Ghraib, celle du *torture porn*. Cette expression, largement reprise depuis, apparaît dans un article intitulé « Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn » et publié en 2006 dans le *New York Magazine*. Son auteur, le critique cinéma David Edelstein, s'interroge sur l'essor récent de films d'horreur montrant de longues séquences de torture. Il cite notamment *Saw* (Wan, 2004), sorti quelques mois après Abou Ghraib, et *Hostel* (Roth, 2005), deux succès devenus par la suite des franchises très rentables. Pour lui, ce cinéma se fait le révélateur d'un rapport particulièrement malsain à la torture dans un contexte post-Abou Ghraib. Les spectateurs exprimeraient un certain plaisir sexuel face à des images de torture violente et sadique contenues dans des films d'horreur. La

⁹¹² Une situation similaire se produit dans la saison 6 avec le personnage de Nadia Yassir.

⁹¹³ David Buxton, *op. cit.*, 127.

souffrance et l'humiliation du corps des autres permettrait donc une forme de jouissance spectatorielle que le journaliste parvient à expliquer à l'aune du contexte :

Fear supplants empathy and makes us all potential torturers, doesn't it? Post-9/11, we've engaged in a national debate about the morality of torture, fueled by horrifying pictures of manifestly decent men and women (some of them, anyway) enacting brutal scenarios of domination at Abu Ghraib. And a large segment of the population evidently has no problem with this⁹¹⁴.

Edelstein cite d'ailleurs *24* comme partiellement responsable de cette banalisation de la torture auprès du public. Évoquant la saison 4, il écrit : « *[24] devoted an entire season to justifying torture in the name of an imminent threat: a nuclear missile en route to a major city. Who do you want defending America? Kiefer Sutherland or terrorist-employed civil-liberties lawyers?*⁹¹⁵ »

Cette possibilité de la part du public de ressentir un plaisir sexuel est en partie liée à l'érotisation de certaines scènes de torture. Revenons un instant sur la séquence opposant Jack à Paul au début de l'épisode 4.11, sexualisée par la réalisation de Jon Cassar. Nous savons que Paul et Jack aiment tous deux Audrey, le premier étant encore son mari bien qu'elle vive à présent avec le second. Cette scène d'interrogatoire constitue le paroxysme des tensions entre les deux prétendants : Jack va torturer Paul devant Audrey. La préparation de la scène contient quelques références érotiques. Le premier geste de Jack consiste à déboutonner d'un coup sec le col de la chemise de Paul, encore inconscient, attaché sur une chaise. Puis, Jack part dans sa salle de bains et revient avec une éponge imprégnée d'eau qu'il essore doucement sur la tête de son captif avant de la lui passer dans le cou et sur le torse.

Le corps humide, le visage perlant, Paul refuse de collaborer avec Jack. Les visages et les regards sont filmés en gros plan. Jack arrache les fils électriques (référence à Abou Ghraib ?) et les enfonce dans le poitrail de Paul (figure 42). L'homme crie, halète, tremble, face à Jack, imperturbable, et sous le regard voyeur mais horrifié d'Audrey. La séquence de torture se transforme momentanément en scène d'homo-érotisme.

⁹¹⁴ David Edelstein, « Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn », *New York Magazine*, février 2006. Disponible à : <http://nymag.com/movies/features/15622/> (consulté le 13 janvier 2017)

⁹¹⁵ *Ibid*



Figure 42 : La torture érotisée par le rapport des corps (24, 4.11).

Dès la saison 5, les actes de torture diminuent de façon notable, tendance que la saison 6 viendra momentanément infirmer. C'est justement lors de cette sixième journée des (més)aventures de Jack Bauer que la série reçoit une pluie de critiques concernant la représentation excessive de la torture. Celle-ci est pourtant bien moins fréquente que dans la saison 4, mais le contexte a changé. Si, avec Abou Ghraïb, l'opposition à l'utilisation de la torture avait déjà pris de l'ampleur, quelques années plus tard, elle est désormais consensuelle⁹¹⁶ : un sondage du *TIME* paru en août 2006 révèle que 81% des Américains sont contre l'usage de la torture. En juillet 2005, le sénateur et ancien prisonnier de guerre John McCain soumet un amendement visant à interdire aux militaires de recourir à d'autres méthodes que celles inscrites dans le *Army Field Manual*, et à rendre illégal l'usage de la torture sur des prisonniers que ce soit en Amérique ou ailleurs dans le monde⁹¹⁷. Ce texte de loi voté par le Sénat à 90 voix contre 9 manquera d'être battu en brèche par George W. Bush⁹¹⁸. L'année suivante, dans son verdict concernant le cas *Hamdan vs Rumsfeld*, la Cour Suprême reconnaît que l'administration Bush doit s'en tenir aux lois existantes dans sa conduite de la guerre contre le terrorisme et qu'elle ne peut pas faire abstraction du droit

⁹¹⁶ Guy Westwell, *op. cit.*, 127.

⁹¹⁷ Malgré son opposition à la torture, McCain est un amateur invétéré de *24* dans laquelle il fait d'ailleurs une apparition furtive (5.7).

⁹¹⁸ Jane Mayer, 2008, *op. cit.*, 319-320.

international et établir ses propres règles⁹¹⁹. En avril 2007, un projet de loi exigeant la fermeture de Guantanamo est soumis au vote des représentants. Bien que le texte soit finalement rejeté, il symbolise la volonté d'une partie du corps politique d'en finir avec la torture et, plus largement, avec l'ère Bush qui approche d'ailleurs de sa fin. Malgré l'opposition à gauche comme à droite – McCain en tête –, la rhétorique de l'exécutif concernant l'emploi de la torture évolue peu et le président s'oppose à toute inflexion de la lutte contre le terrorisme. En septembre 2006, il prononce un discours dans lequel il annonce la fermeture des « sites noirs », le maintien de Guantanamo et défend le bilan et la légalité de l'action anti-terroriste menée depuis cinq années. Mayer ironise :

He rattled off the details of several cases, including those of Abu Zubayda and Khalid Sheikh Mohammed, never revealing that both said they had given false information under torture. He never mentioned the name of Ibn al-Shaykh al-Libi, whose fabrications under torture had helped sell the war in Iraq⁹²⁰.

Le mois suivant, Bush obtient une victoire importante avec le vote par le Congrès du *Military Commissions Act*, loi par laquelle le président parvient à contrer la quasi-totalité des exigences contenues dans l'arrêt *Hamdan vs Rumsfeld*. La loi obtient une majorité écrasante dans les deux chambres à majorités républicaines. Fait étonnant : malgré son opposition à la torture, John McCain se rallie à l'exécutif et vote ce texte, sans doute parce qu'on lui a promis le soutien du Parti républicain pour l'élection de 2008.

Jusqu'à la fin de sa présidence, George W. Bush n'aura de cesse de défendre le recours à la torture, rappelant à l'envi son efficacité dans la lutte contre le terrorisme. Il sait qu'il bénéficie d'un argument de poids : depuis le 11 Septembre, pas un attentat terroriste ne s'est produit sur le sol américain, succès qu'il s'attribue, oubliant de préciser que ce fut aussi le cas entre 1994 et 2001. À quelques mois de quitter le Bureau ovale, il oppose ainsi son veto à un texte de loi visant à interdire l'usage du *waterboarding* par les agences de renseignement⁹²¹.

Pour revenir à 24, la saison 6 est diffusée entre janvier et mai 2007. Réunissant en moyenne treize millions de téléspectateurs, elle demeure la deuxième saison la plus regardée derrière la cinquième. Aux yeux des producteurs de la série, ce succès constituerait l'une des

⁹¹⁹ *Ibid*, 323.

⁹²⁰ *Ibid*, 325.

⁹²¹ Dan Eggen, « Bush Announces Veto of Waterboarding Bill », *Washington Post*, 8 mars 2008. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/03/08/AR2008030800304.html> (consulté le 31 décembre 2016)

raisons pour lesquelles les médias et les commentateurs ont tant conspué les aventures de Jack Bauer : « *To me there was a bit of a mob spirit. I knew there was going to be a target on our back*⁹²² », constate Howard Gordon. Après une cinquième saison qui a atteint des sommets de popularité et qui a décroché tous les honneurs de la profession, la position hégémoniste de *24* s'avère intenable et rien ne lui est pardonné : « *Whether it was the Parents Television Council targeting the show for its graphic depiction of violence or torture, formerly friendly critics excoriating the writers for perceived story repetitions or audience apathy towards new characters, season 6 was a target*⁹²³. » Cette saison recycle une nouvelle fois la menace djihadiste qui ne constitue pour autant qu'une partie de l'intrigue globale : la mouvance terroriste d'Abu Fayed est ainsi manipulée par le riche entrepreneur Phillip Bauer (James Cromwell) et un groupe de séparatistes russes. Malgré quelques redites, la sixième journée de Jack Bauer est tout aussi efficace et intense que les précédentes. Sa force réside surtout dans les premiers épisodes qui dévoilent une Amérique à feu et à sang, éreintée par des semaines d'attaques terroristes qui menacent à présent gravement le maintien des libertés individuelles. La stigmatisation des musulmans fait l'objet d'un traitement particulier grâce au personnage de Sandra Palmer et de son compagnon Walid, tous deux à la tête d'une association de défense des droits des musulmans. Pour la première fois de son histoire, *24* montre les conséquences du terrorisme mais aussi de la réponse gouvernementale au terrorisme.

Les scènes de torture, assez fréquentes au début de la saison, se font de plus en plus rares au fil des épisodes, si bien qu'on en dénombre moins d'une dizaine (contre une quinzaine pour la saison 4, et une demi-dizaine pour la saison 5). On retient que la majorité des actes de torture sont commis par Jack qui passe deux épisodes à torturer son frère Graem (Paul McCrane), traître à la nation, responsable de la mort de David Palmer et de Michelle Dessler. Comme à son habitude, *24* se départit d'une glorification univoque de ces pratiques coercitives en montrant d'abord que leur efficacité n'est pas garantie. Voyant qu'Abu Fayed lui résiste, Jack confie à Doyle (Ricky Shroder) : « *This is not working. (...) He wants us to martyr him.* » Ensuite, la série souligne que la torture produit des ratés à travers la figure de l'agent accusé-e à tort d'être une taupe. Dans la lignée de Sarah Gavins et d'Audrey Raines, Nadia Yassir est torturée suite à des révélations sur sa possible connivence avec les terroristes (6.14). Notons qu'il s'agit de trois femmes, ce qui souligne la tendance de *24* à jeter le trouble sur les personnages féminins qui sont régulièrement suspectées d'être de connivence avec les

⁹²² Tara Bennett, *op. cit.*, 11.

⁹²³ *Ibid.*, 10.

terroristes, quand elles ne sont pas directement identifiées comme taupes, à l'image de Nina dans la saison 1⁹²⁴.

Comble de l'ironie, après avoir été considérée comme une traîtresse, Nadia devient la directrice par intérim de la CTU quelques heures plus tard après l'éviction de Bill Buchanan... Cette trame narrative permet en outre une accumulation des fausses pistes et déjoue plusieurs idées reçues et préjugés : d'une part, la moralité et l'efficacité du recours à la torture sont remises en doute, Nadia étant innocente, et d'autre part, malgré le soupçon collectif, les personnages musulmans ne sont pas tous des djihadistes. Enfin, plus qu'aucune autre saison avant elle, la saison 6 donne à voir les conséquences à long terme de la torture mais uniquement lorsqu'elle n'est pas le fait des Américains. À son retour sur le sol américain dans le premier épisode, on apprend que Jack a été torturé pendant deux ans et qu'il n'a jamais révélé quoi que ce soit, allant ainsi à l'encontre du présupposé selon lequel « tout le monde craque à un moment » (« *Everyone breaks eventually*⁹²⁵ »).



Figure 43 : Jack, martyr de la torture (24, 6.1).

Lorsqu'il surgit hors des entrailles sombres et rougeâtres de l'avion qui l'a ramené aux États-Unis, le héros de 24 est méconnaissable : barbu, les cheveux longs, le visage creusé, le

⁹²⁴ Remarquons que près de la totalité des agents doubles à la CTU sont des femmes, ce qui participe d'une certaine misogynie de la part de la série. Voir Alexis Pichard, 2017, *op. cit.*.

⁹²⁵ Phrase dite par David Palmer lors de l'épisode 2.12.

regard apeuré, Jack revient d'entre les morts comme le Christ, avec lequel il partage une ressemblance saisissante⁹²⁶. Quelques minutes plus tard, il se retrouve seul au-dessus d'un lavabo face à son reflet. En ôtant son habit de prisonnier, les spectateurs découvrent l'ampleur des sévices que lui ont infligés ses geôliers chinois. Son dos strié de cicatrices est placé au premier plan et frappé par un rayon de lumière (figure 43).

La torture a également laissé des traces psychologiques : Jack semble perdu, hagard. Même lorsqu'il se libère des griffes d'Abu Fayed à la fin du premier épisode, il a du mal à retrouver ses repères et habitudes. Dans l'épisode 6.2, faisant désormais équipe avec Assad, il torture l'un des sbires de Fayed, avec en toile de fond un drapeau américain, avant de s'arrêter brusquement : « *I can see it in his eyes. He's not gonna tell us anything.* » Peu convaincu, Assad reprend l'interrogatoire de plus belle et obtient les informations recherchées. « *I don't know how to do this anymore* », confie Jack. Et Assad de lui répondre : « *You'll remember.* » Cette scène est importante à plus d'un titre : elle symbolise l'une des seules fois où Jack refuse le recours à la violence, mais aussi l'unique cas où il donne un jugement erroné concernant un suspect. Le rapport que le héros entretient désormais avec la violence semble directement influencé par son expérience en tant que victime. Brisé par ses tortionnaires, Jack refuse la souffrance quelle qu'elle soit.

Pour Amanda Jean Davis, l'évolution de Jack au début de la saison 6 est à appréhender à l'aune du contexte de diffusion :

[By January 2007], only 36% of Americans supported the Iraq War, the lowest since the war began in March of 2003. So while Bauer questions his violent tactics in light of his lived experience, the show's focus on this topic can be read, in part, as a reaction or a reflexion of the social context in which *24*, as a popular rhetorical text, works⁹²⁷.

Cependant, du fait de la logique dramatique de *24*, Jack retrouve rapidement ses habitudes – il torture son propre frère quelques heures plus tard –, mais le traumatisme de sa détention chinoise durera jusqu'à la saison 9 où il sera confronté une dernière fois à son bourreau Cheng Zhi (Tzi Ma).

⁹²⁶ Sur Bauer comme figure christique, lire les propos de Jon Cassar dans Tara Bennett, *op. cit.*, 32-33.

⁹²⁷ Amanda Jean Davis, « Unveiling the Rhetoric of Torture: Abu Ghraib and American National Identity », thèse de doctorat soutenue en 2008, 212. Disponible à : <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/3833/davisa17357.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (consulté le 31 décembre 2016)

Durant la sixième saison, Audrey réapparaît également. Ayant tenté de retrouver Jack en Chine, elle a elle aussi été capturée par le gouvernement chinois et soumise à des formes de torture de tout ordre, principalement physique et médicamenteuse. Si Jack a plus ou moins survécu, Audrey est, quant à elle, dans un état catatonique des plus graves (6.20). L'épilogue de la saison 6 ne montre aucun signe d'amélioration et il faudra attendre la saison 9 pour découvrir qu'Audrey s'est finalement remise de son traumatisme à l'issue de trois ans de soins psychiatriques intensifs.

Les conséquences à long terme de la torture sont ainsi pour la première fois présentées à travers ces deux personnages... lorsqu'elle est pratiquée par l'ennemi chinois. Jeangène Vilmer conclut donc qu' « il faut distinguer, une fois de plus, la bonne torture de CTU, propre et sans conséquences, de la mauvaise torture des barbares, sale et traumatisante⁹²⁸ ». Ce constat s'applique justement à Audrey qui a été torturée aussi bien par CTU que par les « barbares ». Mais, c'est uniquement aux mains de ses derniers qu'elle est tombée dans un état catatonique.

De fait, la sixième saison suscite de vives critiques qui se multiplient après la parution dans le *New Yorker* d'un article influent en février 2007. Écrit par Jane Mayer et intitulé « Whatever It Takes: The politics of the man behind 24 », l'article dévoile les coulisses de la série en dressant le portrait de Joel Surnow⁹²⁹. Celui qui se présente comme un fervent partisan de l'administration Bush n'hésite pas à revendiquer son orientation politique très conservatrice et sa proximité avec le Parti républicain. Il ne cache pas sa nostalgie pour l'époque reaganienne et sa haine viscérale des mandats Clinton, et estime qu'avec le 43^e président, « l'Amérique est à son apogée⁹³⁰ » (« *America is at its glorious days* ») bien qu'il demeure critique de la gestion de la guerre en Irak.

Rapidement, Mayer s'interroge sur l'impact de ses accointances politiques sur le traitement de la torture, pratique qui, pour Surnow, n'a rien de politique : « *Isn't it obvious that if there was a nuke in New York City that was about to blow – or any other city in the country – that, even if you were going to go to jail, it would be the right thing to do?* », déclare-t-il à la journaliste. Et d'ajouter : « *They say torture doesn't work. But I don't believe that.* » Pour David Nevins, qui a mis la série à l'antenne en 2001, l'influence droitiste du producteur ne fait aucun doute : « *There's definitely a political attitude of the show, which is*

⁹²⁸ Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *op. cit.*, 129.

⁹²⁹ Jane Mayer, « Whatever It Take. The politics of the man behind 24 », *The New Yorker*, 19 février 2007.

⁹³⁰ Toutes les citations qui suivent, sauf mention contraire, proviennent de l'article de Jane Mayer.

that extreme measures are sometimes necessary for the greater good. (...) Joel's politics suffuse the whole show. » Mayer prend néanmoins le soin de densifier son enquête en questionnant d'autres figures fortes de *24*, à commencer par Kiefer Sutherland. L'interprète de Jack Bauer se dit de gauche et farouchement opposé à la torture. Il a dénoncé les abus commis à Abou Ghraib et maintient que cette pratique illégale est aussi inefficace. Pour lui, *24* est un divertissement et doit être regardé comme tel : « *[It's] a fantastical show... Torture is a dramatic device* », confie-t-il. Le scénariste et producteur Howard Gordon, qui se décrit comme un « démocrate modéré » (« *moderate Democrat* ») abonde dans ce sens et insiste sur le caractère fictionnel de la série : « *I think people can differentiate between a television show and reality.* » Mayer démontre néanmoins que ce constat est relativement naïf et rapporte le témoignage de Tony Langouranis, ancien interrogateur de l'armée à Abou Ghraib, hanté par le fait d'avoir torturé durant la guerre en Irak⁹³¹, selon qui les soldats américains postés en Irak s'inspiraient des méthodes de tortures utilisées dans *24* au cours de leurs interrogatoires : « *People watch the shows and then walk into the interrogation booths and do the same they've just seen* », affirme Langouranis. L'influence de la série sur les soldats est devenue si problématique que la production a reçu fin 2006 des hauts gradés de l'armée américaine afin de discuter des inflexions pouvant être apportées à la représentation de la torture.

Le caractère fictionnel de *24* est également remis en cause par les politiciens conservateurs qui considèrent qu'elle donne une représentation fidèle de la guerre contre le terrorisme. Mayer cite le secrétaire à la Sécurité intérieure Michael Chertoff, grand amateur de la série, pour qui la série « reflète la vie réelle » (« *it reflects real life* »). Une telle conception, qui tend à substituer une guerre hollywoodienne au réel, semble annoncer les déclarations du juge de la Cour Suprême Antonin Scalia qui, en juin 2007, justifie l'usage de la torture en se fondant exclusivement sur l'exemple de Jack Bauer : « *Are you going to convict Jack Bauer? Say that criminal law is against him? You have the right to a jury trial? Is any jury going to convict Jack Bauer? I don't think so*⁹³². » La légalité du recours à la torture reposerait ainsi sur une fiction télévisée, non sur des textes juridiques. Pour Christian Salmon, ces propos témoignent du cynisme de l'administration Bush dans sa justification légale de la torture :

⁹³¹ Voir l'entretien réalisé par le *Washington Post* en 2007 que certains spectateurs de *24* avaient peut-être lu (Laura Blumenfeld, « The Tortured Lives of Interrogators », *Washington Post*, 4 juin 2007. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/06/03/AR2007060301121.html> (consulté le 16 juin 2017))

⁹³² « Scalia and Torture », *The Atlantic*, 19 juin 2007. Disponible à : <http://www.theatlantic.com/daily-dish/archive/2007/06/scalia-and-torture/227548/> (consulté le 1^{er} janvier 2017)

C'est une claire indication de la dérive de l'administration Bush qui, ne trouvant dans le droit international ni légitimation ni fondement, la recherche dans les fictions qu'elle inspire, instaurant une sorte d'auto-légitimation par la fiction et créant une jurisprudence basée non plus sur l'antériorité des décisions de justice, mais sur la performativité des actes fictionnels, une jurisprudence « Jack Bauer »⁹³³.

Les semaines et les mois qui suivent la parution de l'article de Jane Mayer sont marqués par une baisse constante des scores d'audience réalisés par la saison 6. Si les choix narratifs opérés par les scénaristes expliquent largement la désertion d'une partie du public, la mauvaise presse apportée par l'enquête de Mayer a pu aussi jouer en la défaveur de la série. Entre janvier et mai 2007, celle-ci perd 35% de son public. Par rapport à la saison 5, *24* accuse une baisse globale de 800 000 téléspectateurs. Malgré tout, ce tassement inquiétant de l'audience n'empêche pas *24* de se hisser parmi les trente programmes les plus regardés de la télévision américaine. La série reste en outre l'une des valeurs sûres de la Fox : elle est celle qui réunit le plus de téléspectateurs après *House MD*. Cette popularité incite le *network* à renouveler *24* pour deux saisons supplémentaires quelques jours avant la diffusion des derniers épisodes de la sixième saison.

À l'été 2007, les producteurs et scénaristes de *24* se réunissent pour préparer la septième saison dont la diffusion est prévue pour début 2008. Comme Jack qui, seul du haut d'une falaise, fait face à l'horizon crépusculaire à la fin de la sixième saison, la série se trouve à présent à la croisée des chemins. Comment la production va-t-elle reconquérir son public et organiser sa réponse face à ceux qui, selon Manny Cotto, font « le procès de la série »⁹³⁴ ?

3.3. L'élection d'Obama : vers un retour aux valeurs fondamentales de l'Amérique

En novembre 2007, la production de la septième saison est suspendue suite à la grève massive entreprise par les scénaristes d'Hollywood qui dure jusqu'en février 2008. Plutôt que de diffuser une saison morcelée et incomplète, la Fox annonce que le retour de *24* est repoussé à l'année suivante. Quand l'écriture et le tournage de la septième saison reprennent, Joel

⁹³³ Christian Salmon, *Storytelling saison 1. Chroniques du monde contemporain*, Paris : Les prairies ordinaires, 2009, 50-51.

⁹³⁴ Voir le documentaire *24/7: The Untold Truth* disponible sur le coffret DVD de la saison 7 paru chez Fox Entertainment (2009).

Surnow a quitté la série pour se consacrer à d'autres projets. Ce départ n'est pas sans conséquence. Même s'il reste rattaché à la série en tant que consultant, son influence politique diminue considérablement au profit de celle d'Howard Gordon, déjà *showrunner* depuis 2006, et d'Alex Gansa⁹³⁵, deux hommes partageant une sensibilité plus à gauche. Ce changement politique à la tête de la série, bien que les scénaristes soient de toute obédience, peut ainsi expliquer la tournure plus libérale (au sens anglo-saxon du terme) des dernières saisons.

En mars 2008, la Fox fait part de son inquiétude à l'équipe créative quant au long hiatus entre la sixième et septième saison : elle souhaite diffuser un aperçu des nouveaux épisodes afin d'attiser la curiosité du public. En lieu et place, les scénaristes optent pour un téléfilm qui servira de transition. Pour ce faire, ils reprennent les premiers jets qu'ils avaient rédigés et exploitent l'idée originelle de voir Jack en Afrique. Baptisé *Redemption*, le téléfilm est tourné en Afrique du Sud pour être diffusé en novembre 2008. On découvre donc Jack au Sangala, pays d'Afrique fictif, s'affairant à la construction d'une école pour les enfants défavorisés avec le soutien de l'ONU. L'ancien agent de CTU se trouve alors à l'abri du monde avant qu'il ne reçoive une assignation à comparaître devant une commission sénatoriale pour détention et torture de prévenus (renvoi aux saisons précédentes, et à son « passé américain ») et qu'il ne soit contraint à revenir aux États-Unis. Les temps ont changé, celui qui a sauvé l'Amérique par tous les moyens doit à présent répondre de ses actes, laissant présager un retour de l'éthique et de la morale à mettre en relation avec l'arrivée au pouvoir de Barack Obama.

La campagne pour la présidentielle de 2008 est marquée par un rejet unanime de la torture aussi bien par le candidat démocrate que par son rival républicain, John McCain. Pour Jane Mayer, cela constitue un signe d'espoir pour ceux qui attendent des États-Unis qu'ils reviennent à leurs valeurs fondamentales d'humanisme et de liberté :

The presidential election may prove a turning point. In a hopeful sign of change, both parties' presidential nominees have taken strong, principled stands against torture, promising to close loopholes that secretly sanction it, and bring the country's detention and interrogation policy back in line with its core constitutional values⁹³⁶.

⁹³⁵ Le producteur et scénariste Alex Gansa, qui a déjà travaillé avec Gordon sur *The X-Files* quelques années plus tôt, rejoint l'équipe de 24 pour les deux dernières saisons.

⁹³⁶ Jane Mayer, 2008, *op. cit.*, 329.

De plus, Obama et McCain s'accordent à dire qu'il est impératif de fermer Guantanamo. Dans un entretien accordé en septembre 2008 à l'Aspen Institute, le candidat républicain affirme que les tortures commises par les soldats américains à Abou Ghraib ont constitué un motif essentiel de radicalisation des populations arabes en ternissant durablement l'image des États-Unis⁹³⁷. C'est pour cette raison qu'il faut fermer Guantanamo : si elle veut continuer à défendre et prôner la démocratie à travers le monde, l'Amérique doit s'ériger en modèle incontestable.

Cristallisant tous les espoirs d'une nation éreintée par sept années de guerre contre le terrorisme, aussi bien sur le sol américain qu'au Moyen-Orient, Barack Obama est élu président des États-Unis le 4 novembre 2008. Comme Jack Bauer, l'Amérique cherche aussi la rédemption après, notamment, l'échec des guerres afghane et irakienne et les scandales de Guantanamo et d'Abou Ghraib. À l'ère de la paranoïa collective qu'incarnait Bush doit succéder l'apaisement porté par Obama. Cette volonté du nouveau président de se démarquer de son prédécesseur est réaffirmée dans son discours d'inauguration programmatique de janvier 2009 qui célèbre l'émergence d'une Amérique désireuse de paix et de d'exemplarité :

And so, to all the other peoples and governments who are watching today, from the grandest capitals to the small village where my father was born, know that America is a friend of each nation, and every man, woman and child who seeks a future of peace and dignity. And we are ready to lead once more⁹³⁸.

C'est donc dans ce contexte qu'est diffusé *Redemption* qui sert de prologue à la septième saison en posant les fondements encore timides d'une ère nouvelle. Coïncidence des dates, le téléfilm survient à peine deux semaines après l'élection d'Obama. On retrouve dans cet épisode « hors-série » toute l'atmosphère du début de mandat du 44^e président des États-Unis, que ce soit par l'arrivée au pouvoir d'Allison Taylor, présentée comme une idéaliste, ou à travers le rapatriement de Jack à Washington afin qu'il soit jugé pour ses actes.

L'élection d'Obama, conjuguée à la parution de l'article de Jane Mayer dans le *New Yorker*, pousse les scénaristes de *24* à apporter des inflexions idéologiques à leur traitement de la torture. Plus qu'une profonde remise en cause menant à l'abandon des méthodes

⁹³⁷ Entretien disponible à : <https://www.youtube.com/watch?v=Rp7YdDXo2Rc> (consulté le 3 janvier 2017)

⁹³⁸ Discours disponible à : <https://www.whitehouse.gov/blog/2009/01/21/president-barack-obamasinaugural-address> (consulté le 3 janvier 2017)

coercitives, la saison 7 propose surtout un débat moral en replaçant la torture dans une Amérique non plus régie par le calcul utilitariste mais par le droit et les principes fondateurs de la nation. La délocalisation de l'intrigue de Los Angeles à Washington sert cette ambition. Capitale fédérale des États-Unis créée officiellement par la Constitution de 1787, elle représente à elle seule l'idéal démocratique dont la nation s'est voulue le symbole lors de sa fondation. Par essence, Washington est le lieu du droit et du politique en réunissant les sièges des trois « freins et contrepoids » : la Cour Suprême (pouvoir judiciaire), la Maison-Blanche (pouvoir exécutif) et le Congrès (pouvoir législatif).

Ainsi, 24 semble d'emblée signifier un changement fort de perspective qui va se trouver exacerbé dès le début de la première heure où l'on retrouve Jack au tribunal face au Sénateur Mayer (Kurtwood Smith), dont le nom est une référence explicite à Jane Mayer, auteure de l'article polémique sur la série. Si cette scène n'est pas une surprise pour le spectateur, puisqu'elle était déjà annoncée dans *Redemption*, elle se révèle néanmoins inédite car jamais auparavant Jack n'a eu à rendre des comptes à la justice. Une commission sénatoriale a ainsi été convoquée afin d'étudier les cas de violation des droits de l'homme par la CTU dont nous apprenons le récent démantèlement. Très vite, le sénateur Mayer aiguille l'audience vers le sujet brûlant qui anime le débat, la torture, et interroge le premier témoin de la journée, Jack Bauer. Les temps ont changé : à la torture institutionnalisée sous les deux présidents Palmer (aussi bien David que Wayne), succède le retour de la loi et de l'éthique sous la présidente fraîchement élue Allison Taylor. Durant sa campagne, celle-ci a soutenu l'interdiction de la torture de même qu'elle a œuvré à une réforme en profondeur des agences de renseignement, contribuant de fait à la disparition de la CTU (7.11). Taylor réaffirme les principes fondateurs des États-Unis et le rôle de guide moral qu'ils doivent tenir à l'échelle du monde. Pratiquer la torture serait une marque d'hypocrisie : si l'Amérique se veut modèle, elle doit agir comme tel.

De fait, en supprimant la CTU, Taylor entend purger les services secrets de leurs relents barbares. Le FBI, à qui incombe dorénavant la lourde tâche du contre-terrorisme, est présenté en parangon de déontologisme. Les locaux sombres et souterrains de la CTU cèdent la place à des bureaux ouverts et lumineux, signe de transparence. Les agents utilitaristes et indisciplinés sont remplacés par des agents éthiques et moraux à l'image de Larry Moss, de Janis Gold (Janeane Garofalo) ou encore de Renee Walker. Enfin, et surtout, la torture est proscrite. Ainsi, quand Tony Almeida, désormais terroriste, refuse de collaborer avec le FBI,

Renee suggère à Larry de recourir à des moyens plus musclés (7.3), mais celui-ci refuse d'envisager une telle possibilité :

LARRY. You mean, torture?

RENEE. No, those methods of coercion that we haven't even considered.

LARRY. I can't believe you wanna have this conversation. (...) It's illegal, and it's over.

Non seulement la torture se trouve renvoyée au domaine de la barbarie et de l'illégalité mais, en plus, son efficacité même est, pour la première fois, remise en question de manière explicite. Car si la torture produit le plus souvent les effets attendus, elle a, au cours de la série, connu quelques ratés. Dans la deuxième saison, Jack interroge violemment Marie Warner pour qu'elle lui révèle l'emplacement de la bombe nucléaire qu'elle prévoit de faire détoner. Pour ce faire, il lui refuse des antidouleurs alors que celle-ci a reçu une balle, méthode qui rappelle le scandale autour d'Abou Zubaydah⁹³⁹. Si Marie semble finalement craquer, elle donne, en fait, de fausses informations à Jack dans le but de le tromper. Celui-ci, intuitif comme toujours, s'apercevra de la supercherie. Dans ce cas, la torture pousse à de fausses confessions, et démontre l'efficacité relative, voire l'absence d'efficacité, d'une telle méthode⁹⁴⁰. La saison 7 articule cette limite à plusieurs reprises. Ainsi, lorsque Larry découvre que Renee a torturé Tanner (Dameon Clarke), lequel a tué un suspect capital quelques heures plus tôt, il lui dit : « *You know as much as I do, coercive interrogation is unreliable.* » (7.5)

Ce retour au droit et au respect de la loi profite aux criminels arrêtés et aux suspects récalcitrants, lesquels vont tester les limites d'un tel revirement déontologique et, par là-même, le remettre en cause. En effet, de manière récurrente et inédite, les prévenus dans la septième saison exercent leur droit à un avocat ou bien se font les défenseurs de la loi et de la morale qu'eux-mêmes ne respectent pas. Ainsi, quand Renee décide de recourir à la manière forte pour pousser Tanner à l'aveu, celui-ci s'exclame : « *You can't do this.* » Il rappelle Renee à son devoir avec un sourire narquois, conscient que la loi le protège de toute atteinte

⁹³⁹ Abou Zubaydah, lieutenant supposé d'Al-Qaïda, fut capturé par l'armée américaine au Pakistan en 2002. Blessé par balle à l'aine lors du raid ayant mené à son arrestation, il ne reçut les soins nécessaires, particulièrement les antidouleurs, qu'après avoir accepté de coopérer lors des phases d'interrogatoire. (Don Van Natta, « Questioning Terror Suspects in a Dark Surreal World », *The New York Times*, 9 mars 2003. Disponible à : [http://www.nytimes.com/2003/03/09/international/09DETA.html/?_r=0](http://www.nytimes.com/2003/03/09/international/09DETA.html?_r=0) (consulté le 3 janvier 2017))

⁹⁴⁰ Jenifer Fenton, « Former Guantanamo inmates tell of confessions under 'torture' », *CNN*, 28 octobre 2011. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2011/10/28/world/meast/guantanamo-formerdetainees/> (consulté le 3 janvier 2017)

physique. Mais celle-ci, excédée par la condescendance du prisonnier, passe outre. « *You can't do this. You're FBI. It's illegal* », soupire Tanner avant que Renee ne le prive d'oxygène (7.4). Nous apprenons ensuite que Tanner a porté plainte contre elle (7.5). Quelques heures plus tard, Jack torture Ryan Burnett (Eyal Podell), chef de cabinet du sénateur Mayer, dont il sait qu'il est impliqué dans l'attaque imminente contre la Maison-Blanche. Alors qu'il est sur le point de révéler des informations capitales, un groupe de Marines interrompt l'interrogatoire et appréhende Jack. Livré à Taylor, Burnett reste inflexible, refusant de coopérer, et décline même l'offre d'une grâce présidentielle :

TAYLOR. I won't condone torture but in your case, I would have no problem with the death penalty.

BURNETT. Where's my lawyer ?

Dans les deux exemples précités, les criminels se servent de la loi et du respect de celle-ci par l'exécutif ou les forces de police pour garder le silence et ne livrer aucune information. La série met en évidence l'absurdité d'une conception purement déontologique de la loi. Dans le même temps, la frustration des spectateurs est renforcée par l'efficacité de la torture – car Renee obtient les aveux de Tanner, et Jack fait craquer Burnett. Mais, hélas, dans ce dernier cas, Jack est arrêté avant que son prisonnier n'ait pu prononcer le moindre mot. Face à Mayer, il s'écrie : « *He was talking. Whatever's gonna happen is happening now and it's on your conscience.* » (7.11) Ainsi, même si la torture fait l'objet d'un débat, la septième saison de *24* en escamote les termes pour réaffirmer son efficacité et la nécessité d'y recourir. Certes, les personnages ont conscience de son horreur et de son immoralité (mais n'est-ce pas le cas de Jack depuis le premier jour ?), mais elle continue d'être présentée comme un outil de prédilection dans la lutte contre le terrorisme. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que son usage se propage à de fervents opposants – par contamination ou conversion, selon le point de vue que l'on adoptera – au fil des épisodes. Il faudra moins d'une heure à Renee pour commanditer la torture d'un suspect avant de l'exécuter elle-même peu de temps après (ce scénario se répétant à plusieurs reprises), et moins d'une journée pour devenir un « agent déchu », suivant la rhétorique jusqu'au-boutiste de Jack (7.24). Quant à Ethan, proche conseiller de Taylor, il finit par épouser l'idée que la torture est nécessaire et renvoie Jack « interroger » Burnett (7.13). Même la présidente doit reconsidérer ses positions lors d'un vif échange avec Mayer :

MAYER. You're asking me to excuse [Jack Bauer] as a target of this investigation. And the message is clear. Under certain circumstances, you believe his methods are acceptable.

TAYLOR. Some would argue that they are.

MAYER. And they would be wrong, under any military or moral standard. America has been down this road before, Madam President. You yourself called it a national tragedy.

La saison 7 ne remet donc pas réellement en cause la torture, toujours montrée comme nécessaire dans la guerre contre la terreur, mais elle ouvre un espace d'expression aux voix discordantes et s'interroge sur le coût moral de telles méthodes, permettant explicitement aux différents publics de la série de négocier ou de contester son message idéologique, à l'instar des personnages.

Bien que la saison 8, diffusée début 2010, intellectualise nettement moins le débat moral entourant le recours à la torture, elle marque une réduction conséquente des actes de torture dans la série. De plus, ceux-ci ne sont plus commis par Jack ou les agents de CTU, mais par des personnages qui sont identifiés comme antagonistes. Il faut attendre la fin de saison et la tournure tragique de certains événements pour que la torture refasse surface. Après la mort du président Hassan, Allison Taylor tente l'impossible afin d'assurer le vote d'un traité de paix décisif entre les États-Unis et le Kamistan que la Russie est bien décidée à réduire à néant. Elle s'entoure de l'ancien président Charles Logan pour qu'il la conseille sur la manière dont elle pourrait ramener le président Suranov à la table des négociations. Mais cette association n'est pas sans risque : malgré les avertissements du secrétaire d'État Ethan Kanin, Taylor se laisse séduire par la verve obséquieuse de Logan qui la pousse à compromettre de plus en plus l'intégrité de sa présidence. Elle se laisse notamment convaincre de cacher la responsabilité des Russes dans l'assassinat d'Omar Hassan afin que la veuve de ce dernier continue à soutenir le traité de paix. « *The peace agreement may not be the only casualty. Madam President, you covered up the Russians' involvement. That's ground for impeachment, possibly a criminal indictment. You crossed the line, Madam President* », lui déclare Ethan, espérant déclencher une prise de conscience (8.19). Néanmoins, il est trop tard pour Taylor : celle-ci a franchi le Rubicon et ne peut plus ralentir sa chute tragique.

Le couple qu'elle forme avec Logan n'est pas sans évoquer certaines pièces de Shakespeare. Logan fait penser au machiavélique Iago tandis que la présidente semble incarner le dupé Othello. Ce que recherche Logan avant tout, c'est redorer son blason après avoir assisté à la mise à mort de sa présidence en fin de saison 5. Tandis qu'Ethan s'oppose à

la signature d'un traité qui a fait couler trop de sang, ajoutant que le report des négociations n'est pas une fatalité, Logan affirme que Taylor doit poursuivre cette tentative unique d'amener la paix entre l'Amérique et le Moyen-Orient et de pérenniser l'équilibre mondial. Pour pousser la présidente à suivre ses conseils et à cacher la vérité sur la mort d'Omar Hassan à son épouse, Logan déclame un vers emprunté à *Julius Caesar* : « *There is a tide in the affairs of man which, taken at the flood, leads on to fortune.* » Ce vers qui apparaît dans l'acte IV scène 3 est prononcé par Brutus à Cassius alors que les deux hommes organisent la dernière phase de leur guerre civile contre les forces d'Octave et de Marc Antoine. À travers la référence à la pleine mer sur laquelle ils flottent, Brutus exhorte Cassius à agir dans les plus brefs délais tandis qu'ils ont encore l'avantage. Comme Brutus, d'ailleurs lui-même figure du traître, Logan incite Taylor à ne pas perdre de temps et à endiguer la crise dès à présent, sous-entendant que le traité de paix constitue la seule et unique opportunité pour construire un monde plus stable. Sensible aux arguments altruistes et visionnaires de l'ancien président déchu, Taylor finit par se ranger à ses côtés, désavouant ainsi Ethan qui démissionnera un peu plus tard : « *You've got Charles Logan now. Only room for one of us* », dit-il avant de se retirer définitivement (8.19).

La démission du fidèle conseiller de la présidente, à ses côtés depuis l'inauguration de son mandat, est la conséquence directe de l'influence néfaste de Logan. Elle survient plus précisément après que Taylor, sur les conseils de Logan, décide d'avaliser le transfert de Dana Walsh aux mains d'une entreprise militaire privée, sa détention dans un site secret et le recours à des méthodes fortes pour la faire parler. Une telle volte-face apparaît pour le moins surprenant de la part d'une présidente qui a montré tant d'acharnement durant la saison 7 à repousser la possibilité du recours à la coercition physique. « *I know how deeply this offends your public and private sensibilities. It is repugnant, even immoral. But isn't morality relative, considering what's at stake here?* », rétorque Logan face aux doutes de la présidente (8.19). Pour sauver son accord de paix, Taylor renie ses principes moraux même si, pour se donner bonne conscience, elle ordonne à Logan que les interrogateurs utilisent d'abord des méthodes non-coercitives.

La dernière scène de l'épisode montre Dana torturée dès son arrivée en salle d'interrogatoire. Les agents lui infligent d'emblée un *waterboarding* afin de la faire parler. La jeune femme s'étouffe sous une serviette sur laquelle coule un filet d'eau. La scène apparaît au sein d'une séquence plus large dont le montage sert justement à mettre en exergue le coût moral qu'est en train de payer Taylor pour faire passer son traité de paix. Les mots de son

discours illustrent ses actions : « *Peace must and will prevail, no matter the cost* », déclare-t-elle, apercevant Ethan disparaître au loin. À ce moment précis, l'écran se divise : la fenêtre montrant le discours de Taylor se réduit en haut – matérialisant la grandeur à présent perdue de la présidente –, tandis qu'une autre vignette déroulant l'interrogatoire coercitif de Dana Walsh surgit en-dessous. Les mots de la présidente se superposent et prennent sens : « *No matter the cost. No matter the compromises* », dit-elle alors que nous voyons Dana à nouveau torturée (figure 44).

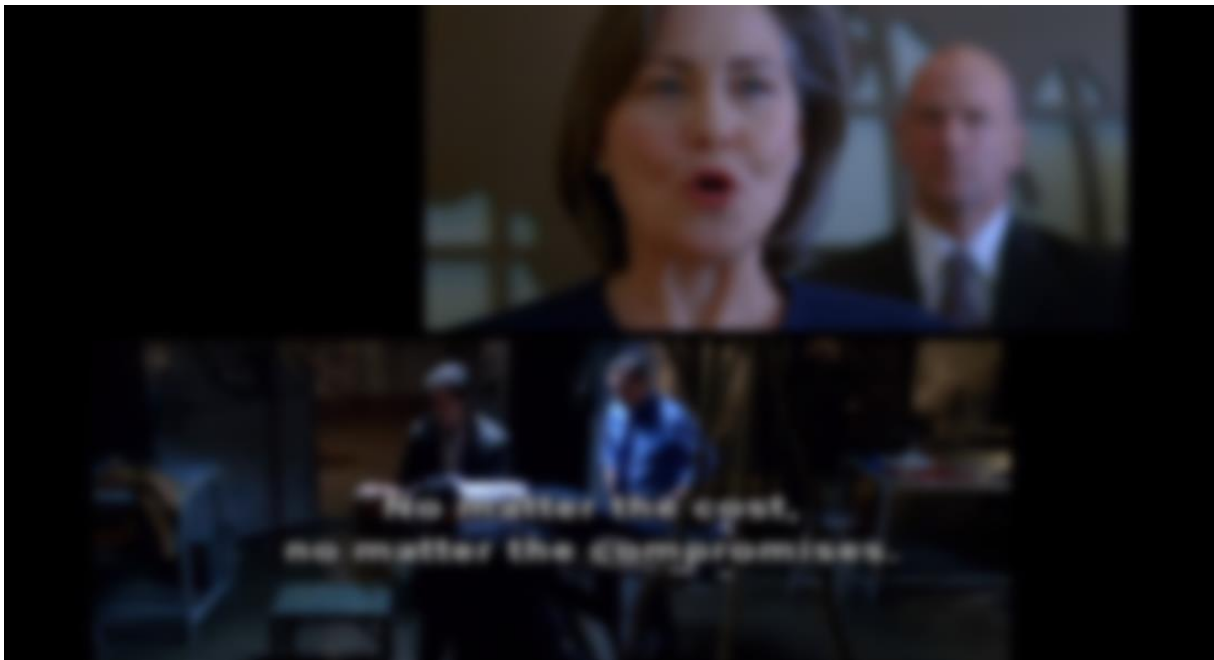


Figure 44 : Pour Taylor, la paix justifie tous les sacrifices, notamment celui des valeurs morales (24, 8.19).

En lorgnant vers le « côté obscur », pour reprendre l'expression du vice-président Cheney, Taylor espère installer la paix une fois pour toutes dans le monde, mais cette paix repose sur le sang, le mensonge et le piétinement des valeurs morales américaines. 24 demande ainsi à son public : la paix universelle admet-elle tous les sacrifices ? Lors d'une scène de prise de conscience quasi tragique qui se déroule dans le dernier épisode, Taylor prend conscience de son obstination malade et des erreurs incommensurables qu'elle a commises : « *I have made a terrible mistake (...), and one that I can never undo* », annonce-t-elle finalement avant d'annuler le traité de paix (8.24). Son destin – politique – à présent scellé, elle promet de démissionner.

Pour revenir à l'interrogatoire de Dana Walsh – dont on voit également un extrait dans l'épisode 8.20 –, on peut s'étonner de voir la simulation de noyade utilisée, dans la mesure où la série ne l'a jamais fait en huit saisons. Il faut peut-être analyser cette intrusion tardive du *waterboarding* dans la série comme une référence *a posteriori* des années Bush, ce supplice étant devenu métonymique des mandats du président républicain qui opposa même son veto en 2008 contre son interdiction. Dans le cas de Dana Walsh, le *waterboarding* ne fonctionne pas. Entraînée à résister à la torture, la jeune femme va jusqu'à défier ses tortionnaires : « *Bring it on, you son of a bitch* », murmure-t-elle (8.20). Cette formulation semble d'ailleurs faire écho à une déclaration de George W. Bush datant de 2003, preuve que la série cherche à assimiler le *waterboarding* à l'ancien président républicain. Alors en pleine campagne pour sa réélection, le président sortant avait adressé quelques mots aux insurgés irakiens attaquant les soldats américains : « *There are some who feel like that the conditions are such that they can attack us there. My answer is bring 'em on*⁹⁴¹. » Cette provocation publique dans un langage des plus informels suscita la polémique parmi la classe politique américaine.

Désormais ancrée dans l'ère Obama, *24* cherche-t-elle à nous dire au bout du compte que la torture est inefficace et immorale, et à critiquer après-coup son usage abusif durant les années Bush ? Le message idéologique concernant la torture serait alors plus fort, plus progressiste que celui transmis par la saison 7. Cette hypothèse semble confirmée par une autre scène de torture se déroulant dans l'épisode 8.21. Jack a réussi à appréhender Pavel Tokarev (Joel Bissonnette), assassin de Renee aux ordres des Russes, et s'apprête à l'interroger justement sur ses commanditaires. Quand Logan apprend que Tokarev a été enlevé par Jack, il rassure Pillar sur sa résistance : « *Pavel is a good soldier, he won't talk whatever Bauer does to him.* » L'interrogatoire particulièrement long, sanglant et traumatique de Tokarev lui donnera raison. L'assassin russe est roué de coups, puis saigné avant que ses plaies béantes soient aspergées d'un liquide acide, et enfin brûlé au chalumeau. Dans cette scène expiatoire, Jack ne torture pas Tokarev uniquement par nécessité, mais également par plaisir rétributif : « *[Renee] died in agony, which is exactly what I'm gonna make you do unless you tell me what I wanna know.* » Cependant, rien n'y fait, le captif ne plie sous aucune souffrance. Jack désespère : « *This isn't working. Dammit* », s'exclame-t-il. La solution viendra d'ailleurs : Jack s'aperçoit que Tokarev a ingéré la carte SIM de son téléphone. Cela lui donne une nouvelle et ultime occasion de brutaliser l'assassin de sa maîtresse, qu'il

⁹⁴¹ Jarrett Murphy, « 'Bring 'Em On' Fetches Trouble », *CBS News*, 3 juillet 2003. Disponible à : <http://www.cbsnews.com/news/bring-em-on-fetches-trouble/> (consulté le 5 janvier 2017)

éventre pour récupérer l'objet convoité. Le cadavre éviscéré de Tokarev occupe ensuite l'arrière-plan flouté par l'objectif de la caméra alors que Jack s'apprête à découvrir que Logan est impliqué dans la conspiration (figure 45). La conclusion est sans appel : la torture est présentée comme inefficace et son usage barbare par Jack pose une fois pour toutes la question de la moralité de cette pratique. On est alors bien loin des interrogatoires coercitifs « propres » et institutionnalisés menés par CTU dans les saisons précédentes : tout se passe à présent exclusivement en-dehors du cadre légal et les torturés ont peu de chances d'en ressortir indemnes, ou même vivants⁹⁴².

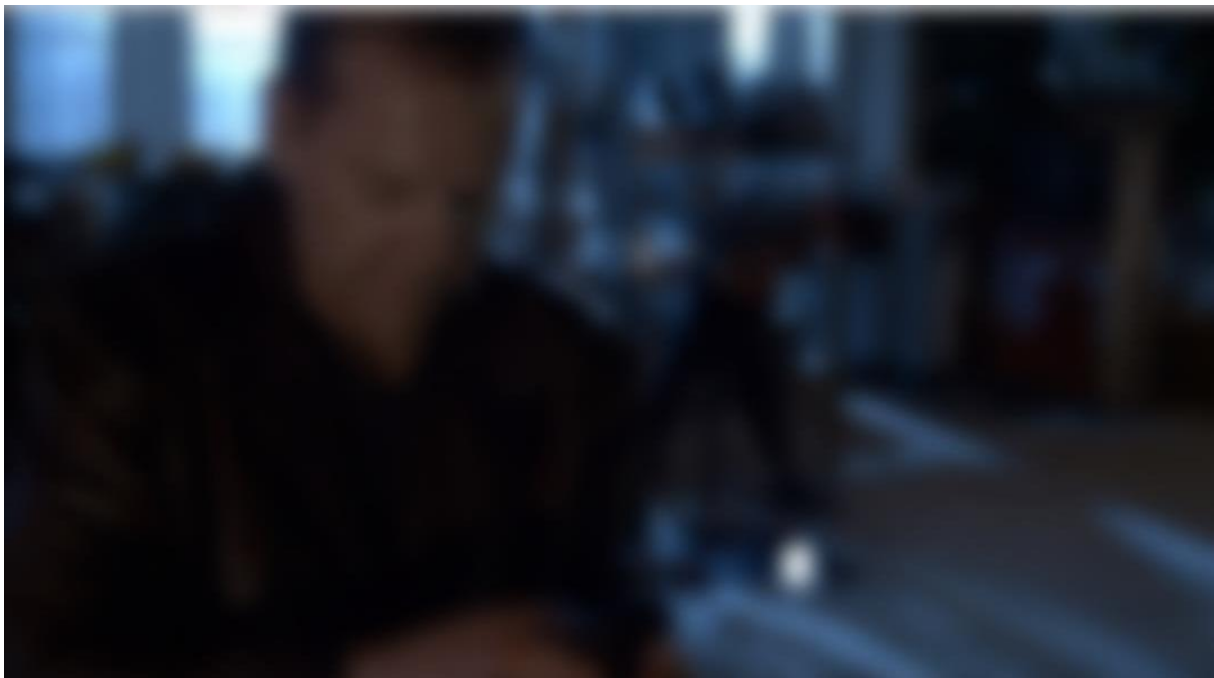


Figure 45 : En arrière-plan, la dépouille éviscérée de la dernière victime du tortionnaire Jack Bauer (24, 8.21).

La problématique de la coercition physique comme technique efficace d'extraction d'informations chez un suspect apparaît brièvement dans la première saison de *Homeland* qui est diffusée fin 2011. Elle concerne avant tout le sergent Brody, torturé durant sa captivité entre les mains d'Abu Nazir. Les premiers épisodes montrent ainsi que seuls les terroristes commettent des actes de torture. Les agences de renseignement américaines, la CIA en tête, ont bien pris acte de l'interdiction des interrogatoires « améliorés ». Alors qu'un fidèle d'Abu

⁹⁴² Tokarev est tué par Jack et, sans l'intervention de ce dernier et d'Ortiz, Dana Walsh aurait été exécutée.

Nazir – et ancien geôlier et tortionnaire de Brody – du nom d’Afsal Hamid (Waleed Zuaiter) est capturé, Carrie affirme qu’il ne sera pas torturé (1.5) :

BRODY. Will he be tortured?

CARRIE. We don’t do that here.

La réponse est expéditive et coupe court à toute spéculation : Carrie nous rappelle que les méthodes coercitives ne sont pas utilisées sans s’attarder sur leur caractère immoral et leur inefficacité, et en maintenant délibérément le mystère autour de l’équivoque « *here* », qui peut renvoyer à la planque où est détenu Hamid ou, plus largement, à la CIA toute entière (« *We don’t do that [at the CIA]* »). D’ailleurs, le sourire esquissé par l’héroïne à ce moment précis intrigue. Ce sourire de façade semble signifier que la réponse est, elle aussi, de façade, un politiquement correct officiel cachant une tout autre réalité. Cette réalité, les spectateurs la comprennent bien vite. Hamid n’est pas interrogé à Langley, mais dans une planque de la CIA. À l’issue d’une tentative de dialogue, Saul offre à Hamid de protéger sa famille face à d’éventuelles représailles de Nazir en échange d’informations sur ce dernier. Le prisonnier reste cependant muet et inflexible. Alors que la nuit tombe, Hamid est soumis à une méthode de torture non-invasive consistant en une alternance rapide entre des épisodes de fortes lumières accompagnées de musique *metal rock* et des instants d’accalmie dans le noir et le silence. Le tout sous le regard patient, mais las, de Carrie qui guette le moindre signe de capitulation du complice de Nazir. La réalisation tente de capturer l’épuisement progressif du prisonnier : l’omniprésence du traveling avant vers le personnage traduit l’efficacité des méthodes de désorientation qui est observable lors des gros plans décrivant son exaspération. D’ailleurs, après avoir bu son gobelet rempli d’eau à deux mains, Hamid le renverse sur la table⁹⁴³. Alors que l’on comprend que le calvaire sensoriel se poursuit toute la nuit, on retrouve Hamid au petit matin, toujours éveillé, le corps tétanisé, au bord de la rupture. Sous les yeux de Carrie, il finit par empoigner le crayon que lui a laissé Saul et commence à écrire les noms des membres de sa famille qu’il souhaite voir protégés par la CIA, signe de sa collaboration (figure 46). Pourtant, Hamid ne peut que confesser à Saul et à Carrie qu’il ne sait rien, que la structure éclatée de sa cellule terroriste prévient justement toute propagation des informations. Sous la pression, il finit par donner une adresse mail, qui s’avèrera par la suite décisive. La torture, certes dépersonnalisée et sans violence physique, est ainsi présentée

⁹⁴³ Par analogie visuelle, le plan suivant montre justement Carrie s’emparer d’un gobelet et le remplir d’eau pour prendre ses médicaments. Les deux personnages sont ainsi réunis par la nécessité de cacher leur réelle identité.

comme efficace, bien que l'épisode laisse supposer que la capitulation de Hamid est avant tout liée au souhait de protéger sa famille.

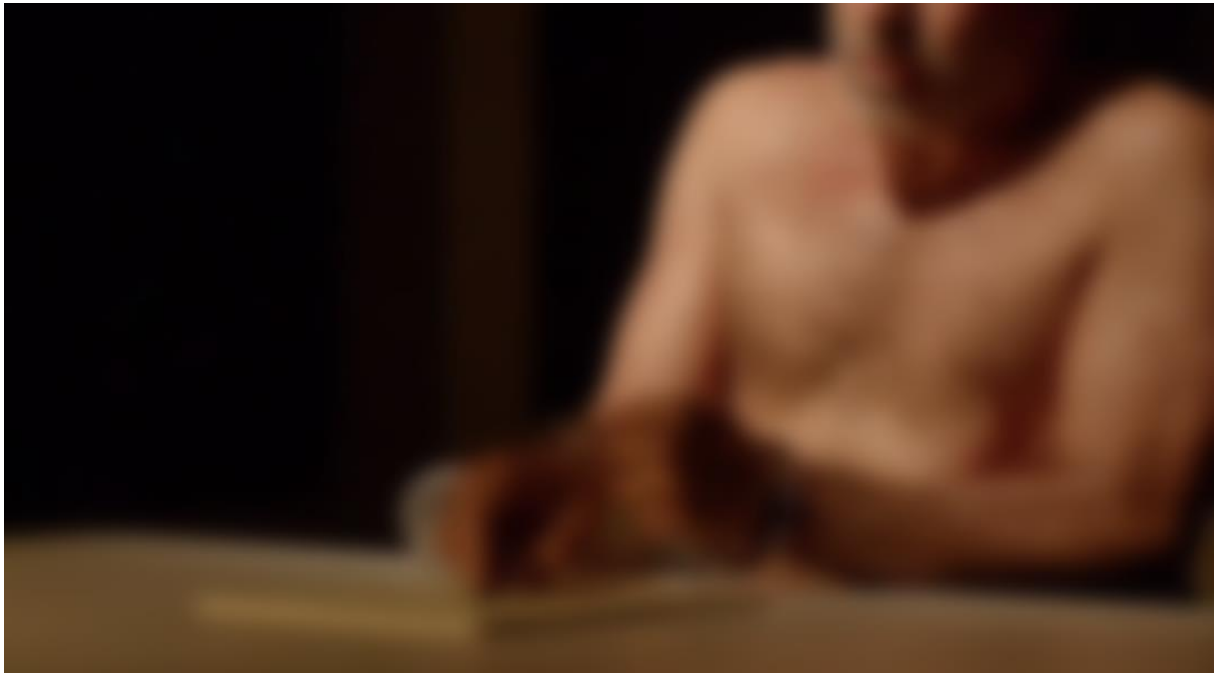


Figure 46 : Afsal Hamid, seul torturé de *Homeland* (1.5).

L'utilisation de ces méthodes coercitives, qui s'éloignent nettement de la brutalité physique de celles employées dans *24*, se limite à ce seul exemple dans *Homeland*. On comprend alors assez mal les propos de Kate Allen, cadre de l'organisation Amnesty International, qui, à l'occasion d'une campagne mondiale contre la torture en 2014, cita *24* et *Homeland* comme des programmes « glorifiant la torture aux yeux de toute une génération⁹⁴⁴ » (« *have glorified torture to a generation* »). Si l'on peut débattre de l'influence de *24* sur la perception de la moralité et de l'efficacité de la torture du fait de son omniprésence lors de certaines saisons, il est difficilement envisageable de présenter *Homeland* comme une série faisant l'éloge de la torture ou désensibilisant le public face à son utilisation car la série ne montre pas de torture commise par les autorités américaines, hormis la scène décrite ci-dessus.

Pour faire craquer les suspects et obtenir des aveux, Les héros de *Homeland* ont principalement recours à des formes d'instrumentalisation des individus par le biais de

⁹⁴⁴ Lily Rothman, « Is *24* Normalizing Real-life Torture ? », *TIME*, 15 mai 2014. Disponible à : <http://time.com/100850/24-amnesty-international-torture/> (consulté le 5 janvier 2017)

manipulations psychologiques : « *Torture is not the universal solution it was on 24, but it can still be an essential item in Homeland's counterterrorism tool kit, so long as it is used in conjunction with Mathison's and Berenson's soft skills*⁹⁴⁵. » L'épisode 1.7 est en cela exemplaire puisqu'il met en parallèle deux intrigues reposant sur ces techniques manipulatoires. D'un côté, Carrie tente de percer le mystère qui entoure Brody en l'emmenant dans le chalet familial perdu au beau milieu d'une forêt. Cette parenthèse amoureuse en huis-clos permet notamment à l'héroïne d'apprendre l'existence d'Issa – pierre angulaire de l'intrigue – mais celle-ci finit par se trahir elle-même en faisant une remarque sur le thé préféré de Brody. Dès lors, l'ancien prisonnier de guerre conclut qu'il a été surveillé et les rôles s'inversent : c'est dorénavant lui qui est en quête de réponses et qui va tenter de faire parler Carrie tout en revendiquant son innocence. De l'autre, Saul essaie de pousser la terroriste Aileen à lui révéler ce qu'elle sait sur le soldat qui a été retourné. La jeune femme ne fait l'objet d'aucune torture : Saul choisit de dialoguer avec elle au cours d'un *road trip* du Mexique à la Virginie, ce qui établira entre les deux personnages une forme de compassion mutuelle. Les kilomètres filant, Aileen commence à se livrer à Saul qui va s'insinuer dans cette brèche pour tenter de ramener la jeune femme à la raison. Il y parviendra en promettant des funérailles religieuses à son amoureux Raqim, tué sous les balles des hommes de Nazir. La méthode employée par Saul – nommée « *establishing rapport* » – s'avère efficace, mais elle apparaît plus longue et incertaine que le recours à la torture qui, dans la fiction, amène des réponses en un minimum de temps.

Homeland montre ainsi qu'il existe des mesures alternatives afin de pousser un suspect aux aveux, mesures plus fiables aux yeux des spécialistes⁹⁴⁶. Ce faisant, la série incite aussi le public à repenser la temporalité de la menace terroriste et de la réponse pouvant être apportée à celle-ci : tout ne se déroule pas en vingt-quatre heures chrono et l'effort antiterroriste est un travail complexe, de longue haleine, qui ne mène pas forcément à la victoire. En témoignent les attaques terroristes que la CIA ne parvient pas à anticiper au fil des saisons, de l'attentat à la bombe à Farragut Square (1.10) à celui de Langley (2.12). *Homeland* instaure un récit qui déjoue l'horizon d'attente des spectateurs, poursuivant ainsi le sillon tracé par *Rubicon* dans

⁹⁴⁵ D. Kumar et A. Kundnani, *op. cit.*

⁹⁴⁶ Philippe Sands rappelle que le dialogue, la construction d'un lien de confiance entre l'interrogateur et le détenu a régi les techniques d'interrogatoire de l'armée américaine pendant cinquante ans, la torture étant perçue comme contre-productive et inefficace. Le *US Army Field Manual 34-52*, manuel utilisé par les interrogateurs militaires avant l'ingérence de l'administration Bush en 2002, insiste ainsi sur le fait que l'interrogateur doit créer un lien avec le suspect. L'objectif est d'obtenir des informations fiables en un minimum de temps et dans le respect de la légalité. (in Philippe Sands, *op. cit.*, 7-8)

laquelle les héros n'obtiennent aucune victoire. Contrairement aux séries-terrorisme de la première vague, l'échec fait désormais partie de la grille de lecture de la guerre contre la terreur, de même que les sacrifices humains et les ratés. La toute puissance de l'action antiterroriste américaine vantée par *Threat Matrix* et *The Agency* qui conduit à l'immuable défaite des comploteurs⁹⁴⁷ ne se retrouve plus dans les séries-terrorisme de la deuxième vague où nous est révélé, au contraire, le caractère laborieux et incertain du travail d'expertise mené par des agents faillibles. De fait, on ne doit plus attendre que l'intrigue réponde à une formule qui verrait les agences de renseignement contrecarrer une menace terroriste en un épisode ou en une saison. *Homeland* et les productions qui lui sont contemporaines subvertissent ainsi deux récits : celui des séries-terrorisme de la première vague au dénouement heureux et celui des administrations successives exacerbant l'efficacité de leur action antiterroriste. La recrudescence des actes terroristes sur le sol américain depuis l'attentat de Boston en 2013 n'a fait que justifier le pessimisme des productions les plus récentes en accentuant le sentiment d'impuissance face à des violences isolées qui se répètent et qui s'avèrent de plus en plus difficiles à anticiper.

En parallèle à cette vision fataliste de la guerre contre la terreur à l'échelle nationale, *Homeland* et les séries-terrorisme de la deuxième vague telles *State of Affairs* ou *American Odyssey* dressent également un bilan préoccupant de l'action antiterroriste américaine sur le front étranger. Elles dénoncent notamment les motivations économiques et énergétiques sous-tendant les diverses interventions armées récentes au Moyen-Orient, la violence de ce qu'elles décrivent comme une forme d'impérialisme américain, et les conséquences humaines (sur les civils orientaux, mais aussi sur les soldats américains) de guerres dont elles interrogent la raison d'être.

⁹⁴⁷ Il faut, à nouveau, distinguer *24* du reste des séries-terrorisme de la première vague dans la mesure où la sophistication technologique et l'efficacité redoutable des agents de CTU n'empêche pas le surgissement d'attentats d'ampleur. Cependant, chaque saison se conclut sur un relatif retour à la normale, caractéristique que l'on ne va plus nécessairement retrouver dans les séries-terrorisme de la deuxième vague.

Troisième partie :
L'Amérique face à la menace-monde :
le Moyen-Orient en perspective(s)

Chapitre 7 : La présidence de la terreur à l'écran : la guerre à la Maison-Blanche

Que révèle la guerre contre le terrorisme de la figure présidentielle ? Si nous avons déjà en partie répondu à cette question dans le chapitre précédent en montrant notamment la manière dont les présidents fictifs et réels composent avec la moralité et la légalité dans le but de protéger la nation américaine, qu'en est-il concernant la conduite de la guerre contre le terrorisme au Moyen-Orient ?

24 et *Homeland* témoignent d'abord du rôle capital que joue le chef de l'exécutif dans l'élaboration de la politique étrangère et se font ainsi le reflet d'une tendance réelle qui a vu, tout au long du XX^e siècle, l'effacement progressif du Congrès dans le domaine de la guerre et de la paix. Dans *24*, en particulier, cette mainmise sur les affaires étrangères participe à l'héroïsation de la figure présidentielle, type de représentation qui perpétue une tradition hollywoodienne ravivée au tournant du millénaire.

Les présidents (et présidentes) mis en scène par *24* et *Homeland* ne sont pas des personnages neutres : du fait de leur fonction et des décisions qu'ils sont amenés à prendre, ils sont nécessairement politisés. Pour brouiller leur propre positionnement politique, les deux séries proposent des présidents démocrates, républicains ou bien sans étiquette, ce qui a pour conséquence de figurer une seule et même guerre conduite par des personnalités de sensibilité politique différente qui empruntent à des doctrines *a priori* opposées comme l'interventionnisme ou l'isolationnisme. Ce système de représentation pluraliste permet d'évaluer l'efficacité et la moralité de chaque idéologie dans le cadre de la guerre contre le terrorisme, et de révéler les ruptures et les continuités entre les gouvernements qui se succèdent à la tête des États-Unis.

Par voie de conséquence, *24* ou *Homeland* nous incitent à comparer les présidences réelles des quinze dernières années autour des questions de politique extérieure ayant trait à la lutte contre le terrorisme, une incitation d'autant plus forte que les avatars s'inspirent directement des derniers (vices-)présidents ou candidat.e.s à la présidentielle. Elles offrent, en outre, une relecture critique de la politique étrangère menée par les États-Unis depuis le 11 Septembre (et même avant), en en cernant notamment les hypocrisies, les duperies et les effets pervers. Dans le même temps, elles montrent que la guerre contre le terrorisme reste l'horizon indépassable de notre époque et des décennies à venir, condamnant les prochains occupants de la Maison-Blanche à des présidences marquées par le terrorisme.

1. L'omniprésence du président dans *24* et *Homeland* : acteur héroïsé de la politique étrangère ?

Dans la saison 2 de *24*, le président David Palmer ordonne des frappes militaires sur trois pays du Moyen-Orient suite à l'explosion d'une bombe nucléaire sur le sol américain. Pour autant, il ne se soustrait pas à ses obligations constitutionnelles et demande à son directeur de Cabinet Mike Novick (Jude Ciccolella) de prévenir le Capitole : « *And contact the Hill. Let them know I'll be calling for an emergency session of Congress. During which I'll be asking them for a formal declaration of war.* » (2.16) Palmer saisit le Congrès afin que celui-ci vote une déclaration de guerre, empruntant ainsi la voie légale pour frapper et envahir les pays prétendument responsables de l'attaque nucléaire.

En effet, l'article I, section 8 de la Constitution de 1797 dispose que le Congrès est le seul organe constitutionnel habilité à déclarer la guerre, à lever des armées et à pourvoir à leur entretien. Les deux chambres disposent donc du pouvoir financier et toute dépense ou crédit de guerre doit être soumis à leur consentement. Selon l'article II, section 2, le président est, quant à lui, le Commandant en chef (*Commander in Chief*) de toutes les armées (Army, Air Force, Navy, Marines). Avec l'aval du Sénat, il peut conclure des traités avec d'autres pays, de même qu'il est habilité à nommer notamment les ambassadeurs, les ministres et les juges de la Cour Suprême. La répartition des prérogatives ayant trait à la guerre et à la paix vise donc un équilibre des pouvoirs et un placement du chef des Armées sous la tutelle parlementaire. Ce dernier donne une direction, impose une vision du monde dont la concrétisation ne peut théoriquement se soustraire à l'aval du Congrès.

L'intervention armée ordonnée par Palmer est lancée dans la foulée, les frappes devant avoir lieu dans les heures suivantes, sans que nous ne sachions si les deux chambres ont donné leur autorisation. L'importance du pouvoir législatif est réduite à un simple organe bureaucratique. Quelques saisons plus tard, le jour de l'investiture de Taylor, on apprend que l'actuel président Daniels (Power Boothe) refuse de déployer les troupes américaines au Sangala où se trame un coup d'État génocidaire. Pourtant, le premier ministre sangalais lui rappelle la décision du Congrès qui a avalisé un soutien militaire, décision que le président sortant entend ne pas suivre (*24: Redemption*). L'autorité du pouvoir législatif est cette fois contestée. Il faudra attendre l'arrivée officielle de Taylor au pouvoir pour qu'une intervention américaine ait lieu.

Dans *24* et *Homeland*, le président et le vice-président sont présentés comme les seuls artisans de la politique extérieure et semblent avoir les pleins pouvoirs en ce qui concerne le déclenchement des guerres. Le Congrès, quant à lui, est quasiment absent du processus décisionnel. Ce déséquilibre des forces dans la gestion des affaires étrangères n'est pas qu'une fiction élaborée par les auteurs des deux séries pour héroïser le ou la président.e puisqu'il reflète une tendance réelle : celle de la mainmise progressive de l'exécutif sur les prérogatives liées à la guerre tout au long du XX^e siècle.

Selon Arthur Schlesinger, ce phénomène a favorisé l'« impérialisation » de la présidence américaine : « *The Imperial Presidency was essentially the creation of foreign policy. A combination of doctrines and emotions (...) had brought about the unprecedented centralization of decisions over war and peace in the Presidency*⁹⁴⁸. » L'équilibre des pouvoirs et des contre-pouvoirs a par conséquent été profondément altéré et ce aux dépens des pouvoirs législatif et – dans une mesure moindre – judiciaire. Pour Schlesinger, ce sont l'embourbement du conflit du Vietnam et la présidence autoritaire et excessive de Richard Nixon qui ont contribué à transformer le locataire de la Maison-Blanche élu par le peuple en empereur, en « monarque absolu⁹⁴⁹ » (« *absolute monarch* »). Il décrit le 37^e occupant de la Maison-Blanche comme l'acteur paroxystique de cette tendance – son livre est d'ailleurs écrit en réponse à cette présidence. En fait, Nixon arrive après deux décennies durant lesquelles l'exécutif a accumulé une somme considérable de pouvoirs, en particulier dans le domaine des affaires étrangères. John Kennedy déclarait lui-même : « *It is the President alone who must make the major decisions of our foreign policy*⁹⁵⁰ », et rappelait aussi, sur le ton de la boutade, qu'il était dérisoire pour le président de savoir si le salaire horaire minimum est de \$1,15 ou de \$1,25 car seule la politique étrangère importe⁹⁵¹.

Schlesinger explique que c'est la peur du communisme dans un contexte où l'apocalypse nucléaire est désormais possible qui a provoqué ce transfert des prérogatives ayant trait à la guerre et à la paix des institutions législatives au président⁹⁵². Parce que la menace est considérée comme imminente, elle nécessite une prise de décision sans délai de la part du Commandant en chef : « *When it comes to action risking war, technology has modified the Constitution: the President perforce becomes the only such man in the system*

⁹⁴⁸ Arthur Schlesinger, 1973, *op. cit.*, 8.

⁹⁴⁹ *Ibid*, xxvii.

⁹⁵⁰ Arthur Schlesinger, 1973, *op. cit.*, 169.

⁹⁵¹ Robert Dallek, *Camelot's Court. Inside the Kennedy White House*, New York : Harper Collins, 2013,

xi.

⁹⁵² *Ibid*, 164.

*capable of exercising judgment under the extraordinary limits now imposed by secrecy, complexity, and time*⁹⁵³ », affirme le politologue Richard Neustadt deux ans après la crise des missiles à Cuba qui faillit mener les États-Unis et l'URSS vers une guerre nucléaire. Pour Neustadt, les tensions et l'urgence provoquées par l'entrée des États-Unis dans l'ère nucléaire ont fini de transformer le président en « Grand Initiateur⁹⁵⁴ » (« *Great Initiator* ») et en « Ultime Arbitre⁹⁵⁵ » (« *Final Arbitor* ») de la politique étrangère au détriment de l'ordre constitutionnel. L'on voit alors que cette présidence impériale se développe très nettement par temps de crise ou de guerre et lors de situations exceptionnelles où la sécurité du pays apparaît comme un enjeu national imposant un consensus bipartisan face aux décisions prises par le chef des armées. Comme le souligne Charles-Philippe David, « en temps de guerre, certains présidents comme Lincoln ou F. D. Roosevelt ont assumé les pleins pouvoirs, que l'on a pu qualifier de quasi 'dictatoriaux' - allant jusqu'à soumettre entièrement le fonctionnement de l'économie aux besoins de la guerre⁹⁵⁶ ». Ces situations exceptionnelles permettent ainsi au président de s'affranchir toujours un peu plus des limites initialement fixées par la Constitution et de s'isoler dans un processus de décision personnel (ou en cercle très réduit) à l'abri des contre-pouvoirs et du peuple. Il jouit alors d'une puissance à son zénith qu'aucune contestation – d'ailleurs minime en temps de crise – ne peut entraver. C'est bien là ce que démontre l'état de grâce spectaculaire dont George W. Bush bénéficie après les attentats du 11 Septembre. Devenu l'homme providentiel derrière lequel se réunit tout un peuple, le président républicain se transforme en « empereur » et réaffirme sa suprématie dans les affaires intérieures et étrangères en déclarant la guerre au terrorisme.

Dans 24, ces dérives impériales sont récurrentes (David Palmer avalise la séquestration d'un journaliste et la torture du directeur de la NSA [saison 2], Charles Logan impose un couvre-feu aux allures de loi martiale sans consultation du Congrès [saison 5], etc.) bien que chaque temps de crise participe le plus souvent à l'héroïsation du président (ou de la présidente) décrit comme le seul artisan légitime de la guerre et de la paix. Légitime car il est confronté à la réalité du terrain et doit composer avec des dilemmes impossibles où des millions de vies (le plus souvent américaines) sont en jeu. Les différents locataires de la Maison-Blanche ne cessent d'ailleurs de rappeler qu'occuper la fonction suprême n'a rien d'une sinécure. Avec un certain cynisme teinté d'amertume, Daniels confie à Taylor :

⁹⁵³ Richard Neustadt, *Presidential Powers*, New York : Signet Books, 1964, 187-188.

⁹⁵⁴ *Ibid*, 189.

⁹⁵⁵ *Ibid*.

⁹⁵⁶ Charles-Philippe David, « Une présidence toujours prépondérante », in C.-P. David (dir.), *La politique étrangère des États-Unis. Fondements, acteurs, formulation*, Paris : Sciencespo. Les Presses, 2015, 266.

« *Nothing about this job lends itself to simple answers, just jagged edges and moving parts, most you won't even see coming till they've smacked you in the head. So, be careful, Madam President.* » (24: *Redemption*) Le président sortant et battu exprime une profonde désillusion quant à la fonction qu'il quitte visiblement éreinté. Il noie d'ailleurs son amertume dans un verre d'alcool que Taylor refuse de partager avec lui, trouvant l'heure matinale peu propice à cette occasion.

Tandis que les parlementaires sont isolés du danger sur la Colline (*the Hill*), le président, lui, est en première ligne de la guerre. Supervisant les opérations antiterroristes intérieures et extérieures depuis le Bureau ovale, depuis Air Force One ou bien depuis les bureaux de CTU, il n'est jamais dépeint comme inactif ou coupé des réalités. À ce titre, même les lieux apparemment sécurisés et éloignés des champs de bataille ne sont pas à l'abri de la menace terroriste : dans la saison 4, Air Force One est abattu en plein vol avec le président Keller à son bord ; dans la saison 6, une bombe explose dans le bunker souterrain de la Maison-Blanche, blessant grièvement Wayne Palmer, et, dans la saison 7, c'est la Maison-Blanche elle-même qui est prise d'assaut par les forces du général Juma.

Il est à noter que David Palmer et ses successeurs agissent tous, à de rares exceptions près, en Commandants en chef exemplaires. Ce sont des décideurs qui font preuve de qualités morales et d'une abnégation exceptionnelles : Taylor est prête à sacrifier son mari plutôt que de négocier avec Dubaku (Hakeem Kae-Kazim) qui exige le retrait des troupes américaines du Sangala (7.8) ; Heller n'hésite pas à se livrer aux mains de Margot Al-Harazi afin de dissuader cette dernière de commettre un attentat d'envergure à Londres (9.8). Bien qu'il n'y ait qu'une seule figure présidentielle réelle dans *Homeland* en la personne d'Elizabeth Keane⁹⁵⁷ (Elizabeth Marvel), cette dernière s'inclut dans ces représentations d'hommes et de femmes exceptionnels qui ne fuient pas le danger. Après l'attentat à la bombe en plein Manhattan, Keane est immédiatement contrainte par les services secrets à quitter New York. « *I feel like a deserter* », soupire-t-elle avant d'être conduite en hélicoptère jusqu'à une résidence hautement sécurisée dans la campagne où elle doit demeurer le temps que la menace soit écartée (6.5). Alors que son séjour tarde à prendre fin, Keane exprime son

⁹⁵⁷ Notons qu'à son arrivée dans *Homeland*, Elizabeth Marvel est bien connue du grand public pour sa prestation dans *House of Cards* où elle incarne Heather Dunbar, candidate à l'investiture démocrate venue défier le machiavélique président sortant, Frank Underwood (Kevin Spacey), durant les saisons 3 et 4. Si Dunbar abandonne la course à l'investiture, on retrouve pourtant son interprète dans le rôle de présidente des États-Unis quelques mois plus tard dans la saison 6 de *Homeland*. Exemplifiant la pratique du *typecasting* (un même acteur jouant des rôles très similaires), la filmographie de Marvel convie les spectateurs de *House of Cards* et de *Homeland* à établir un lien entre Dunbar et Keane, lien d'autant plus fort que les deux femmes se ressemblent beaucoup d'un point de vue moral. Elles font notamment l'apologie de la transparence et de l'intégrité.

mécontentement à l'un des agents chargés de sa surveillance. Celui-ci lui répond par une allusion à Dick Cheney : « *I was in the White House on 9/11. We had to physically compel him to take shelter.* » Ce à quoi elle répond : « *Well, for once I understand his position* » (6.6), réplique précisant son orientation politique, que l'on devine plutôt démocrate. La présidente élue finira par s'« évader » avec la complicité d'une domestique afin de revenir au front, à New York.

Au travers de ces portraits louangeurs, *24* – et dans une mesure moindre, *Homeland* – se situe dans la lignée de la tradition des représentations idéalisées du président savamment entretenue par les œuvres de fiction. Anne-Marie Bidaud écrit ainsi :

Garant de l'unité nationale et de la permanence des institutions, le président hollywoodien doit être capable de résoudre des conflits graves, de ressouder la nation. (...) Le président a beau être âgé, malade ou mourant, l'ordre est toujours restauré après une courte période d'inquiétude. Rien ne lui résiste, ni des terroristes, ni des extraterrestres ou un météore⁹⁵⁸.

Dans les années qui précèdent la diffusion de la série, Hollywood multiplie les figures présidentielles héroïques : Harrison Ford dans *Air Force One* (Petersen, 1997), Bill Pullman dans *Independence Day*, Morgan Freeman dans *Deep Impact* – Freeman incarnant d'ailleurs le premier président noir au cinéma –, ou encore, au petit écran, Martin Sheen dans *The West Wing*. Tous ces occupants de la Maison-Blanche, en majorité des hommes blancs d'une cinquantaine d'années, sont des parangons de droiture et de sagesse. Trevor et Shawn J. Parry-Giles concluent ainsi : « *with predictable regularity in films and television programs, presidents are often heroic figures, men (and they are always men) who do what is right and are noble, true, and committed to good causes and pure ends*⁹⁵⁹. » Il est alors peu étonnant que ces présidents fictifs idéalisés jouissent d'une popularité supplantant largement celle de leurs homologues réels. En mars 2015, alors que Barack Obama était crédité de 54% d'opinions défavorables, le président David Palmer, en poste durant les saisons 2 et 3 de *24*, atteignait lui 89% d'opinions favorables tandis que Josiah Bartlet, le président de *The West*

⁹⁵⁸ Anne-Marie Bidaud, *op. cit.*, 168.

⁹⁵⁹ Terry et Shawn J. Parry-Giles, *op. cit.*, 22.

Wing, en récoltait 82%⁹⁶⁰. Palmer demeure à ce point populaire chez le public américain⁹⁶¹ que, durant la campagne présidentielle de 2008, son interprète Dennis Haysbert fut à plusieurs reprises confondu avec le candidat démocrate Barack Obama par des passants : « *people would walk up to Dennis Haysbert of 24 and tell him they were voting for him come November*⁹⁶². » Un grand nombre d'observateurs ont aussi soutenu la thèse d'un « effet Palmer » (« *Palmer effect* ») selon laquelle Obama aurait bénéficié de la crédibilité et de la popularité du président démocrate Palmer⁹⁶³. Autrement dit, la présidence fictive de l'un aurait permis la victoire de l'autre dans la réalité, ce qui serait d'autant plus ironique compte tenu du procès qui est régulièrement fait au réseau Fox et à 24 d'être de connivence avec le Parti républicain ou, du moins, de véhiculer une idéologie réactionnaire.

Pour revenir à la question de l'héroïsation du président (ou de la présidente), celle-ci est construite dans 24 à la fois par sa personnalité hors norme et sa droiture, mais aussi par le contexte de tension et d'urgence extrêmes dans lequel il (ou elle) est plongé(e) à chaque saison. C'est justement à l'occasion de ces situations exceptionnelles dans lesquelles l'équilibre mondial est souvent en péril que le président montre l'étendue de ses qualités et l'ampleur de sa sagesse. Si Jack se distingue par son efficacité pratique, le président brille par sa gestion morale de la crise. L'étymologie du terme « crise » est en cela intéressante puisqu'elle renvoie au grec *krisis* signifiant « décision ». Dans 24, chaque jour est une crise, chaque jour exige du chef de l'exécutif des décisions cruciales pour la sécurité du pays et du monde. Néanmoins, en se confrontant à des situations extrêmes, certains présidents s'abîment et signent leur arrêt de mort politique. Citant Lincoln, David Palmer souligne l'engrenage entropique dans lequel sont plongés les présidents en temps de crise : « *I don't claim to have controlled events but confessed plainly that events have controlled me.* » (2.15) Et l'incapacité pour certains de sortir indemnes à la suite de choix lourds de conséquences. L'exemple le plus probant est sans doute la chute spectaculaire de Taylor, présidente idéaliste et intègre qui

⁹⁶⁰ Roberta Rampton, « Fictional President Are More Popular Than President Obama, Poll Finds », *The Huffington Post*, 23 Mars 2015. Disponible à : http://www.huffingtonpost.com/2015/03/23/fictional-tv-presidents-poll_n_6921096.html (consulté le 23 février 2017)

⁹⁶¹ Selon un sondage mené par le site *LoveFilm.com* en 2008, Palmer arrivait en tête des présidents fictifs les plus populaires en rassemblant 21% des suffrages, juste devant Bartlet. Voir « 24's David Palmer is top TV President », *The Telegraph*, 2 novembre 2008. Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/newstoppers/howaboutthat/3366563/24s-David-Palmer-is-top-TV-president.html> (consulté le 23 février 2017)

⁹⁶² Monica Michlin, « The American Presidency and the 25th Amendment in Contemporary TV Series : Fiction, Reality, and the Warped Mirrors of the Post-9/11 *Zeitgeist* », in *TV/Series #1 : Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits, et le réel*, Ariane Hudelet et Sophie Vasset (dir.), mai 2012, 120. Disponible à : <https://tvseries.revues.org/1095> (consulté le 23 février 2017)

⁹⁶³ Lucia Bozzola, « The Palmer Effect : Has 24 Made the US a Safe Place for President Obama ? », *The Simon*, 30 janvier 2007. Disponible à : http://www.thesimon.com/magazine/articles/canon_fodder/01316_the_palmer_effect_24_made_us_safe_president_obama.html (consulté le 23 février 2017)

bascule complètement durant la saison 8 où elle va accumuler les décisions immorales afin de faire passer un accord de paix entre le Kamistan et les États-Unis. Cela la conduira à démissionner de ses fonctions. Taylor n'est pourtant pas la seule à abdiquer : avant elle, David Palmer choisit finalement de ne pas se représenter pour un second mandat, et Charles Logan quitte le bureau ovale pour éviter la destitution une fois mise au jour sa participation active dans un complot au plus haut niveau de l'État.

Une lecture pessimiste tendrait à montrer qu'aucun des occupants fictifs de la Maison-Blanche n'a survécu politiquement à la guerre contre le terrorisme, soit parce qu'ils sont inaptes à assumer la fonction (Palmer, Taylor), soit parce qu'ils sont corrompus (Logan). Pire, d'autres n'ont pas survécu *physiquement* à l'instar des présidents John Keeler et Wayne Palmer, tous deux victimes d'attentats terroristes. De quoi faire naître un certain scepticisme chez le public quant à la propension du président à répondre efficacement aux maux de l'Amérique et du monde. Une telle lecture est épousée par Juliana de Oliveira Campoy dans son mémoire de recherche portant sur les représentations de la présidence dans *24* :

The show presents the audience with a closer look at how the presidency functions and how a presidential day goes by in an extremely hectic day. Unfortunately, shows like *24* deliver pessimistic perceptions of the presidency and politics in general, possibly damaging the number of people who are compelled to get out and vote or even be involved in politics⁹⁶⁴.

Selon de Oliveira Campoy, l'enchaînement de présidences tragiques dans *24* se double d'une absence d'alternative viable, ce qui a pour corollaire d'accroître encore davantage le sentiment d'impuissance et le cynisme des spectateurs. En toute logique, elle conclut que la présidence fictive de David Palmer, du fait de son insuccès⁹⁶⁵, aurait plutôt eu tendance à desservir la campagne de Barack Obama et à rendre son élection plus improbable. Ce constat abonde ainsi dans le sens de Justin S. Vaughn qui soutient qu'Obama a été élu non pas *grâce* à mais *en dépit de* David Palmer :

⁹⁶⁴ Juliana de Oliveira Campoy, « Framing the presidency: Presidential depictions on Fox's fictional drama *24* », mémoire de Master, université de l'Indiana, 2014, 65.

⁹⁶⁵ L'on peut être encore plus critique vis-à-vis de la présidence de son frère, Wayne, marquée par quelques choix désastreux en matière de politique intérieure (en premier lieu la mise en place de camps de détention pour les musulmans). Dès le début de la saison 6, où Wayne est président, de nombreux fans demandèrent son retrait et même, pour certains, sa mort. « *Bottom line: I hope Wayne Palmer is dead before the end of tonight* », déclara l'un d'entre eux lors de la diffusion des premiers épisodes. Voir <https://mikeindustries.com/blog/archive/2007/01/24-is-back> (consulté le 24 février 2017)

Indeed, a far more plausible statement to make is that Barack Obama became the nation's forty-fourth president not because of Dennis Haysbert's portrayal of his fictional predecessor, not to mention those by Chris Rock and Deebo (Tommy Lister), but rather in spite of it. Stated otherwise, the 2008 election was less an example of life imitating art than of it defying the expectations of popular entertainment⁹⁶⁶.

Cette thèse, bien qu'elle soit tout à fait pertinente, semble difficile à valider dans la mesure où David Palmer demeure le président fictif le plus populaire comme nous l'avons démontré plus tôt. Ce que le public retient de ce dernier, c'est en premier lieu son ethnicité, symbole d'une Amérique (soi-disant) post- raciale, mais aussi son charisme, son intelligence et son sens de la morale – certes, par moments déstabilisé – qui lui ont permis de se dresser seul face aux faucons désireux de se précipiter dans une guerre contre trois pays du Moyen-Orient sur la base de preuves fabriquées de toute pièce (saison 2). On retient ainsi moins ses échecs et ses décisions contestables – n'oublions pas que Palmer a autorisé la torture du directeur, certes corrompu, de la NSA – que ce qu'il a accompli. Il en va de même pour Taylor dont l'élection constitue en soi une forme de victoire puisqu'elle devient la première présidente des États-Unis. On se souvient peut-être davantage de son soutien sincère au Sangala qu'elle a souhaité libérer des griffes d'un général sanguinaire et de sa volonté implacable d'instaurer la paix à l'échelle mondiale que de ses exactions temporaires commises sous l'influence de Charles Logan.

Dans *Homeland*, l'omniprésence du chef de l'exécutif se remarque avant tout dans le générique ouvrant les trois premières saisons, lequel retrace l'histoire de la lutte américaine contre le terrorisme depuis 1986. Le générique montre ainsi Carrie, abreuvée depuis l'enfance d'images et de discours de terreur ayant certainement façonné son obsession – malade – pour la sécurité du territoire. Les mots confus qui résonnent aux oreilles de l'héroïne en même temps que les notes de trompette jouées par Louis Armstrong sont extraits de déclarations réelles des présidents américains de Ronald Reagan à Barack Obama. L'apparition chronologique des différents locataires de la Maison-Blanche vise à mettre en valeur un enchaînement historique des faits qui culmine avec le 11 Septembre dont les images créent

⁹⁶⁶ Justin S. Vaughn, « Character-in-chief: Barack Obama and his pop culture predecessors », in N. A. Yanes et D. Carter (dir.), *The Iconic Obama, 2007-2009: Essays on Media Representations of the Candidate and New President*, Jefferson : McFarland & Company, 60.

une rupture au sein du générique. *Homeland* affirme d'emblée au public que les attentats de New York étaient une fatalité, qu'il fallait s'attendre à une attaque de ce type.

Le générique de la série se focalise ainsi sur un événement particulier de chaque présidence qui s'inclut dans la chronologie de la lutte contre le terrorisme, donnant l'impression, à travers l'œil de l'héroïne, de reconstituer un puzzle et de résoudre l'énigme entourant l'attaque d'Al-Qaïda sur le sol américain (« *It was right before my eyes* », entend-on dire Carrie en voix off). Tous ces événements, apparemment déconnectés les uns des autres, forment en réalité un tout cohérent :

- 1) 14 avril 1986. Reagan annonce le bombardement de la Libye suite à l'attentat à la bombe ayant eu lieu dans une discothèque berlinoise fréquentée par des militaires américains : « (...) *air and naval forces of the United States launched a series of strikes against the headquarters, terrorist facilities (...).* »
- 2) 5 août 1990. George H. W. Bush condamne l'invasion du Koweït par l'Irak : « *This will not stand. This aggression against Kuwait (...).* »
- 3) 12 octobre 2000. Bill Clinton dénonce l'attaque d'Al-Qaïda à l'encontre de son navire, l'USS Cole, qui était amarré à Aden au Yémen : « *this was an act of terrorism, it was a despicable and cowardly act.* »
- 4) 5 février 2003. Dans son discours à l'ONU, Colin Powell affirme que l'Irak est en possession d'armes de destruction massive et exhorte la communauté internationale à renverser le régime de Saddam Hussein : « (...) *until something stops him.* »
- 5) 1^{er} mai 2011. Barack Obama annonce la mort de ben Laden, mais insiste sur la nécessité des États-Unis de rester vigilants face à la menace terroriste : « *we must and we will remain vigilant at home and abroad.* »

Cette liste chronologique met, par ailleurs, en évidence l'absence à l'écran de George W. Bush. Si la plupart des critiques ont ainsi remarqué et tenté d'expliquer cet

effacement⁹⁶⁷, il semble étonnant qu'aucun n'ait noté que Bush n'est pas totalement absent du générique. En effet, en prêtant une oreille attentive au flot de paroles qui se fondent les unes dans les autres, on parvient à distinguer la voix du 43^e président. Entre 0 min 17 et 0 min 26, les concepteurs du générique introduisent par fragments et de manière à peine audible l'une des déclarations les plus connues de George W. Bush qu'il prononça au soir des attentats du 11 septembre 2001 : « *We will make no distinction between the terrorists who committed these acts and those who harbour them.* » L'emplacement de la citation a de quoi rendre perplexe : elle ne s'agence pas dans la chronologie des présidents, mais survient avant et pendant l'allocution de Bill Clinton. Bush serait donc le doublon fantomatique de son père (sa voix apparaît après celle de George W. H. Bush et semble poursuivre le discours de ce dernier, mettant ainsi en exergue la continuité entre le père et le fils sur la question de l'Irak), un pantin agité par des conseillers de l'*establishment* ayant façonné un programme politique dans l'ombre des années Clinton⁹⁶⁸, ce qui expliquerait l'écho de la voix de George W. Bush durant le discours de Clinton. Ce sont ces mêmes conseillers auxquels renvoie en creux l'extrait du discours de Powell concernant l'engagement militaire en Irak qui constitue depuis longtemps leur but ultime. La présidence Bush aurait été détournée. Nous y reviendrons.

Quoi qu'il en soit, le générique de *Homeland* met l'accent sur la place centrale qu'occupe le président dans le domaine de la politique étrangère, notamment à travers son rôle de Commandant en chef : c'est lui qui avalise les interventions militaires (Libye, Irak), qui déplore les défaites (USS Cole, 11 Septembre) et célèbre les victoires (mort de ben Laden). Et c'est lui qui, par ses décisions, poursuit une guerre contre le terrorisme sans fin. Le générique ironise de manière grinçante sur ces « présidences de la terreur » (formule que nous empruntons à Jack Goldsmith), qui déroulent un même refrain sécuritaire depuis bientôt quarante ans, en insérant un plan court de Louis Armstrong annonçant à son public qu'il va jouer « les bons vieux tubes » (« *the good old favourites* »)⁹⁶⁹. La rhétorique de la terreur est

⁹⁶⁷ Gary R. Edgerton suggère que la ressemblance du vice-président William Walden avec le président Bush suffit à inclure ce dernier dans la série. De plus, Bush apparaît indissociable du 11 Septembre et de la guerre en Irak. D'un certain point de vue, son absence le rend peut-être encore plus présent aux yeux des spectateurs attentifs. Voir Gary R. Edgerton, « Brody Must Die », *CST Online*, 29 novembre 2012. Disponible à : <http://cstonline.tv/brody-must-die> (consulté le 27 mars 2017)

⁹⁶⁸ « *Rumsfeld and Cheney had padded the [Bush] administration with leading neoconservatives who had spent the Clinton era effectively operating a shadow cabinet* », in Jeremy Scahill, *op. cit.*, 7.

⁹⁶⁹ Dans *Bowling For Columbine* (Moore, 2002), la chanson de Louis Armstrong « What a Wonderful World » est ironiquement utilisée lors d'un montage retraçant l'historique de tous les « coups » fomentés par la CIA à l'étranger, montage qui s'achève sur les images des attentats 11 Septembre assorties du titre suivant : « *Sept. 11, 2001 : Osama bin Laden uses his expert CIA training to kill 3,000 people.* »

une ritournelle, une petite musique dont la partition se passe d'un président à l'autre alors que la menace persiste⁹⁷⁰.

En dépit d'un générique soulignant le rôle de l'exécutif dans la conduite de la politique étrangère, aucun président ne jalonne les cinq premières saisons de la série. Il faut attendre la sixième salve d'épisodes – produite durant les mois précédant l'élection présidentielle de 2016 – pour voir apparaître deux présidents : le président sortant Morse (Alan Dale), et la présidente élue Keane. L'intrigue nous plonge au moment de la transition, particulièrement tendue, entre les deux administrations et explore ainsi les difficultés que rencontre Keane dans l'expression claire de son *leadership* alors qu'elle n'a pas officiellement investi ses fonctions. Ainsi, bien que deux présidents cohabitent, aucun ne paraît véritablement diriger du fait de cette passation du pouvoir traînante qui s'accompagne de quelques passes d'armes. Quand un nouvel attentat se produit à Manhattan, le président Morse exhorte publiquement celle qui va lui succéder à soutenir sa proposition de renforcement le Patriot Act (6.6). Keane lui répond par déclaration interposée : « *We don't need a police state in this country to fight terrorism. We need a new strategy, one I plan to roll out right after my inauguration.* »

Durant les cinq premières saisons, le nom de l'occupant fictionnel de la Maison-Blanche n'est jamais mentionné même si les producteurs sèment des indices qui peuvent donner lieu à des raisonnements contradictoires. Ces indices portent ainsi à croire que le président n'est autre que Barack Obama lui-même. En effet, celui-ci apparaît vers la fin du générique où on l'entend dire : « *We must and we will remain vigilant at home and abroad* », phrase qui s'avère particulièrement signifiante à l'aune de la série. D'abord, elle s'inclut dans la litanie sécuritaire présidentielle déroulée durant le générique, mais surtout, elle est extraite de la déclaration télévisée faite par le président au soir de l'assassinat de ben Laden le 1^{er} mai 2011, événement aussi fondateur que l'attaque des tours jumelles qui la précède dans le générique). *Homeland* intègre cet événement dès les premiers épisodes et le rejoue dans la saison 2 lors de la mort d'Abu Nazir, avatar de ben Laden⁹⁷¹.

⁹⁷⁰ Notons à ce propos que la série fait directement écho à son propre générique au début de l'épisode 6.5 alors que l'on retrouve non pas Carrie mais sa fille debout dans le salon, le regard rivé aux journaux télévisés qui suivent en temps réel l'après-coup de l'attentat à la bombe de Manhattan. La réalisation de cette séquence est d'ailleurs par moments identique à celle du générique, ce qui amplifie le mimétisme entre la mère et la fille et donc l'idée d'une terreur en héritage génération après génération.

⁹⁷¹ Abu Nazir est capturé et tué dans l'épisode 2.11 qui est diffusé le 9 décembre 2012 sur Showtime, soit dix jours avant la sortie du film *Zero Dark Thirty* (Bingelow, 2012) qui retrace la traque de ben Laden jusqu'au raid d'Abbottabad ayant conduit à sa mort. *Zero Dark Thirty* et *Homeland* ont alors fait l'objet de nombreuses comparaisons reposant notamment sur la ressemblance entre leurs héroïnes respectives, à savoir Maya (Jessica Chastain) et Carrie, deux analystes de la CIA poursuivant un commandant d'Al-Qaïda. Les deux personnages auraient en fait été inspirés par une véritable agente de la CIA que l'ancien marine Matt Bissonnette (sous le

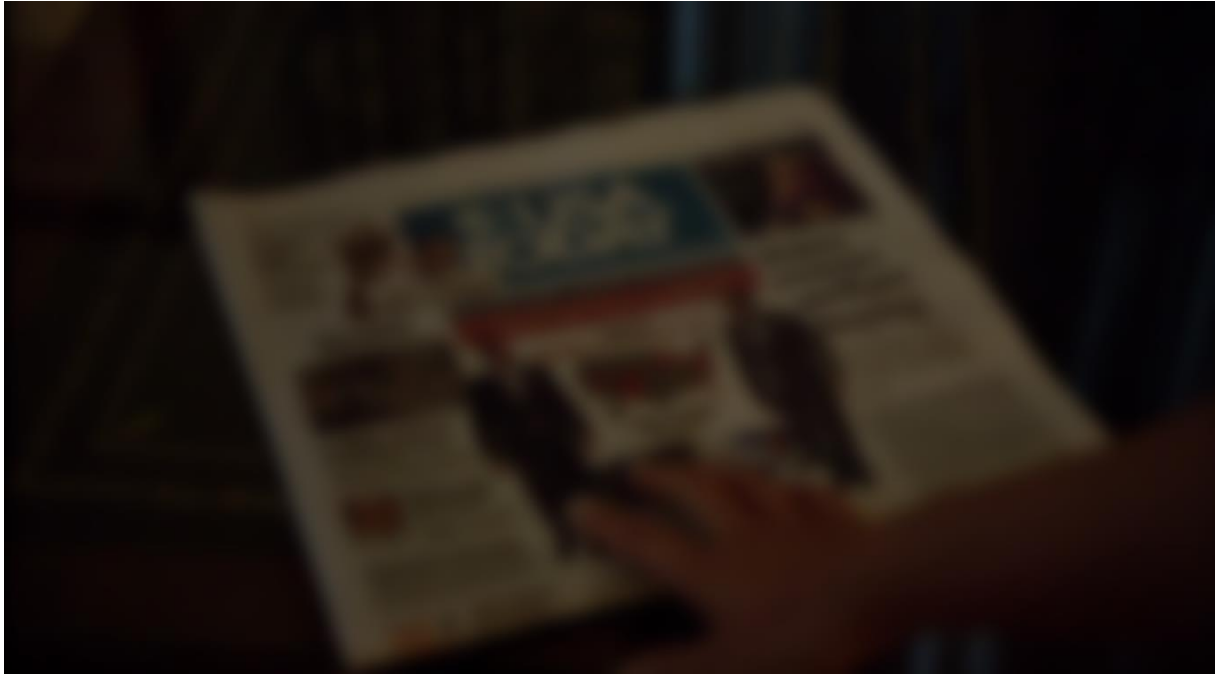


Figure 47 : *Homeland* sème le trouble quant à l'identité du président américain dans la fiction (2.6).

Les producteurs sèment un autre indice, plus troublant encore, au sein de l'épisode 2.6 : alors que Jessica est à la recherche de son mari Brody, elle finit par se rendre à l'hôtel où, lui a-t-on dit, il est alité pour cause d'épisode grippal. Cependant, une fois dans sa chambre, elle ne retrouve personne (en fait, Brody a été capturé par la CIA qui va tenter de le recruter pour contrecarrer les plans de Nazir), à l'exception d'un exemplaire du *USA Today* daté du 9 juillet 2012 posé sur une table⁹⁷² (figure 47). Le gros plan qui s'attarde sur le journal n'est pas anodin puisqu'il permet de discerner clairement ce qui est en une, à savoir la campagne présidentielle qui oppose Barack Obama et son concurrent républicain Mitt Romney que l'on voit en photo sous le bandeau « *In the presidential campaign there are two Americas* »⁹⁷³. Ce détail a pour effet d'arrimer la série d'une part à l'actualité réelle mais aussi à la situation politique réelle : Obama serait donc le président sortant dans la série. Pourtant la simple

pseudonyme de Mark Owen) évoque sous le nom de « Jen » dans son ouvrage *No Easy Day : The Firsthand Account of the Mission that Killed Osama bin Laden* paru en 2012.

⁹⁷² Notons que le numéro du *USA Today* en question a vraiment paru dans la réalité.

⁹⁷³ Pour James Poniewozik, la présence du journal est certainement une « erreur de la production » (« *I assume it's just a production error* ») qui pousse malgré tout à reconsidérer le temps de l'histoire de même que le rapport que la série entretient avec le réel : « *it does raise an issue that's gnawed at me ever since I've been watching: that the show apparently deals with a fictional Administration (Walden is not Joe Biden) but it also explicitly exists in a world where 9/11 happened (as well as the 2004 Madrid terror attack) and so forth.* » Voir James Poniewozik, « *Homeland Watch : Broken Boy Soldier* », *TIME*, 29 octobre 2012. Disponible à : <http://entertainment.time.com/2012/10/29/homeland-watch-broken-boy-soldier/> (consulté le 4 septembre 2017)

présence du journal génère nombre d'apories narratives dans la mesure où la saison 2 met en scène une tout autre campagne présidentielle, celle menée par le vice-président sortant William Walden et son colistier (*running mate*) Nicolas Brody. Nulle trace dans la série du président sortant réel et de son rival.

Ainsi, le monde que *Homeland* décrit est des plus troublants : c'est un autre monde, un monde alternatif, qui est parfois traversé par le réel comme si la série cherchait à nous signaler à intervalles réguliers qu'elle est toujours en prise avec l'actualité. Notons qu'il n'est pas rare de nous retrouver confrontés à ce type de récits vertigineux où la frontière entre le réel et la fiction s'avère particulièrement ténue. Par exemple, alors que Barack Obama est réélu en 2012, *House of Cards* montre en 2013 que c'est le démocrate Garrett Walker (Michael Gill) qui est devenu le 45^e président des États-Unis (l'ordre numérique des présidences correspond bien au réel, Obama étant le 44^e président). En janvier 2017, tandis que le républicain Donald Trump accède à la Maison-Blanche, la cinquième saison de *House of Cards* diffusée en mai de la même année s'achève sur la victoire – temporaire – du démocrate Frank Underwood (Kevin Spacey), qui occupait déjà la fonction depuis la démission de Walker. *House of Cards*, comme *Homeland*, suit le calendrier politique américain afin de réaffirmer que, sous le voile de la fiction, c'est bien le réel qu'elle décode et recode différemment⁹⁷⁴.

2. La présidence détournée ? : l'influence du vice-président

2.1. William Walden ou l'incarnation de la vice-présidence impériale

Si l'on tente de donner du sens à la hiérarchie politique décrite par *Homeland*, Obama serait le président et Walden, son vice-président. Or, même en extrapolant, Walden n'a quasiment rien en commun avec le vice-président réel Joe Biden, mise à part une vague paronomase au niveau de leur nom de famille. D'un point de vue politique, Walden est nettement plus à droite que son homologue dans la réalité et on a bien du mal à comprendre

⁹⁷⁴ Ne serait-ce d'ailleurs pas là ce que nous révèle une analyse du nom et du prénom du président fictif Frank Underwood ? Doit-on comprendre que sous les planches (Underwood) de la scène théâtrale (*House of Cards* regorge de références au théâtre shakespearien) se dissimule la franchise, la vérité (Frank) ? C'est cette notion du double révélateur qu'exploite d'ailleurs le dernier plan du générique de *House of Cards* qui dévoile le Capitole de nuit et son reflet dans l'eau. On note que le drapeau américain qui se dessine en même temps que le titre de la série est lui aussi inversé : *House of Cards* ne cesse d'établir son rapport poreux au réel.

comment un vice-président à ce point conservateur pourrait cohabiter avec un président démocrate progressiste. Cette ambiguïté, qui tient presque de l'aberration, est pourtant exploitée dans la saison 2, Walden parlant du président en des termes cinglants. Suite au refus de celui-ci d'intervenir militairement en Iran afin de détruire les complexes souterrains où le pays développerait son programme nucléaire militaire, Walden le qualifie – en privé – de « soi-disant Commandant en chef » (« *Our Commander in Chief so called* ») et déplore sa passivité dans la guerre préventive contre le terrorisme : « *The president is not protecting this country. He's just riding out his term. And if it means leaving a nuclear Iran for the next administration to deal with, what's he care? It falls on me.* » (2.2) Le vice-président entend ainsi intriguer dans le dos d'un président dont il vilipende la pondération – qu'il assimile à une forme de lâcheté – afin que des frappes militaires aient lieu rapidement. Pour ce faire il envisage de faire pression sur le secrétaire à la Défense qu'il juge sensible à son argumentaire. Walden tente ainsi de se substituer au président dans la conduite de la politique extérieure, convaincu qu'il est de son devoir de protéger la Nation : « *This is his purpose in life, to keep America safe, and he feels entitled in that. He doesn't understand why anybody thinks that what he does is not correct*⁹⁷⁵ », précise Alex Cary, scénariste de la série.

Homeland s'emploie néanmoins à lier Walden et Obama autour de certains événements et de certaines orientations stratégiques relatives à la guerre contre le terrorisme qui ont marqué le premier mandat de ce dernier. Après l'assassinat du vice-président fictif par l'entremise de Brody, la CIA organise une cérémonie en l'honneur de celui qui en fut jadis le directeur (2.1) et c'est à son protégé, David Estes, que revient l'honneur de prononcer l'oraison funèbre : « *It was Bill Walden who championed a fledging drone program which has since degraded Al-Qaeda to the point of irrelevance. And it was Bill Walden who aided the groundwork for the operations that took out Osama bin Laden and Abu Nazir.* » (2.12) Il est alors intéressant de voir que les principaux « accomplissements » de Walden coïncident avec ceux d'Obama dans la réalité. En effet, durant son premier mandat, le président démocrate a massivement développé le programme de drones devenu la colonne vertébrale de la guerre robotisée « secrète » menée par les États-Unis contre les terroristes en Afghanistan, au Pakistan et au Yemen. *Homeland* est d'ailleurs obsédée par la question de l'usage des drones et par les ratés qu'ils peuvent entraîner⁹⁷⁶. Cette crainte se retrouve au cœur des saisons 1 et 4 où l'on voit que chaque frappe au Moyen-Orient tend à augmenter considérablement le risque

⁹⁷⁵ Matt Hurwitz, *op. cit.*, 29.

⁹⁷⁶ Tricia Jenkins, *The CIA in Hollywood. How the Agency Shapes Film and Television*, Austin : University of Texas Press, 2016, 171-172.

d'actes commis en rétribution (théorie du « *blowback* ») aux États-Unis. Notons que la thématique des drones et de leurs effets pervers est également au cœur de la saison 9 de *24*, diffusée en 2014, dont l'intrigue ressemble d'ailleurs fortement à celle de la saison 1 de *Homeland* : que ce soit Abu Nazir ou Margot Al-Harazi, tous deux commettent des attentats pour se venger d'une attaque américaine secrète par drone ayant causé la mort d'un être cher (un fils pour l'un, un mari pour l'autre).

Le second rapprochement que la série opère entre Obama et Walden s'établit autour de la mort de ben Laden. Walden aurait ainsi été l'architecte de l'opération, Obama le décideur. Troublant encore davantage la frontière entre réalité et fiction, *Homeland* rejoue la mission d'Abbottābād en la replaçant dans le quartier d'Hamra à Beyrouth où la CIA a appris qu'une rencontre allait avoir lieu entre le chef du Hezbollah et son homologue d'Al-Qaïda, Abu Nazir (2.2). Cette rencontre entre hauts-gradés constituerait ainsi pour l'Agence une occasion unique d'abattre celui qui est considéré comme le principal ennemi de l'Amérique.



Figure 48 : *Homeland* rejoue la capture de ben Laden par un jeu de références visuelles (2.2).

La mise en scène de la salle des opérations où sont réunis les chefs d'état-major (*Joint Chiefs*) auxquels viennent s'ajouter Walden et Brody produit un étonnant écho visuel de la célèbre photographie qui fut prise dans la salle de commandement de la Maison-Blanche (*Situation Room*) lors de la capture de ben Laden (figure 48). Matt Hurwitz précise à ce sujet que : « *The Ops Room was purposely set up to resemble the famous shot of President Obama and his Joint Chiefs during the Osama bin Laden assassination*⁹⁷⁷. » La série chercherait-elle alors à dénoncer les travers sécuritaires et guerriers de l'administration Obama ? Tenterait-elle de montrer que le président démocrate n'est en rien différent de son

⁹⁷⁷ Matt Hurwitz, *op. cit.*, 90.

prédécesseur, le républicain George W. Bush, dès lors qu'il s'agit de la guerre contre le terrorisme ? Plus généralement, inviterait-elle son public à considérer que cette guerre décennale est sans fin et qu'elle n'accepte aucune réorientation et ce en dépit de changements de dirigeants ?

Ces questions sont posées en creux mais ne bénéficient d'aucune réponse définitive, témoignant du caractère profondément ambigu de *Homeland* qui ne cesse de voguer à la frontière du réel et de la fiction. Après tout, ne faut-il pas considérer la série comme un miroir – mais au sens où elle renvoie une image « inversée », donc non conforme – du réel ? À ce titre, il est remarquable que les séquences évoquant ou bien représentant Obama fonctionnent sur une forme d'énantiomorphisme. Dans le générique, l'image du président se renverse. Quant au journal visible dans l'épisode 2.6, le titre de la une et la mise en page (l'image d'Obama est placée en face de celle de Romney qui, d'ailleurs, ressemble à Walden) jouent également sur la même binarité inversée : en annonçant que « dans cette campagne présidentielle il y a deux Amériques », le journal construit une mise en abyme dans le contexte de la séquence. Il crée un dépassement (conscient) de la fiction et de la réalité car, effectivement, deux Amériques (celle d'Obama, réelle, et celle de Walden, fictive) se retrouvent au cœur de la saison 2. Enfin, la séquence figurant la capture de ben Laden vue depuis la Maison-Blanche joue aussi sur cette inversion puisque Walden s'assied précisément sur le fauteuil en face de celui d'Obama créant un effet de symétrie parfaite avec la photographie prise par Pete Souza. S'il faut attendre la saison 4 pour que la série se recentre sur la politique extérieure d'Obama et sur les nouveaux théâtres d'opération en Afghanistan et au Pakistan, la critique du programme de drones de combat dès la première saison opère déjà comme une référence obvie au 44^e locataire de la Maison-Blanche.

Pourtant, les trois premières saisons se focalisent sur la guerre contre le terrorisme telle qu'elle a été menée par son prédécesseur ; de ce fait, Walden apparaît comme un composite de George W. Bush et de son vice-président Dick Cheney. L'analyse onomastique fait ressortir le doublement du W (William Walden) qui convoque lui aussi le souvenir du 43^e président, surnommé « W » (ce surnom est d'ailleurs devenu le titre du *biopic* qu'Oliver Stone lui a consacré). De manière littérale, William Walden est donc le double et le doublon de « W ». La caractérisation du personnage reprend certaines représentations traditionnelles du président républicain dont on a mis en exergue la faiblesse intellectuelle, la naïveté et le ridicule, autant de défauts qui ont fini par l'ériger en figure comique. Si Walden n'a rien de comique, il partage cependant avec Bush un manichéisme qui témoigne d'une certaine

simplicité intellectuelle. Sa vision du monde et du terrorisme s'en voit considérablement affectée et ne souffre d'aucune nuance, rappelant le manichéisme aux accents bibliques établi par Bush entre « nous » (les Américains), les forces lumineuses du bien, et « eux » (les terroristes), les forces ténébreuses essaimant dans « l'axe du mal ». Walden se moque éperdument de savoir pourquoi les terroristes agissent et, lorsqu'il apprend que c'est une frappe de drone qu'il a ordonnée qui est à l'origine de la vengeance de Nazir, il coupe court à tout débat : « *It doesn't matter why terrorists do what they do.* » (1.12) Plus tard, Saul l'interpelle à ce sujet. Le vice-président désormais en campagne pour la fonction suprême tente de l'intimider en recyclant indirectement l'une des déclarations phares de George W. Bush prononcée le 6 novembre 2001 : « *Either you're with us or against us.* » Il dit ainsi à Saul : « *Are we on the same side? Because... Your tone suggests otherwise.* » Parce qu'il cherche à comprendre les motivations des terroristes, Saul se voit qualifier de « travailleur social » (« *social worker* ») et accuser de trahison envers la nation américaine. Pour Walden, les terroristes sont « des fêlés en liberté avec leurs putains d'explosifs » (« *lunatics on the loose with their goddamn explosives* » [2.7]) et, par conséquent, il s'avère absurde de chercher à les comprendre, discours qui le rapproche à nouveau de George W. Bush. Par ailleurs, le langage souvent peu châtié du vice-président qui multiplie les jurons (« *this whole fucking country* », s'exclame-t-il en parlant des États-Unis [2.10]) et les phrases à la grammaire approximative (« *What's he care?* » [2.2]) évoquent là encore le 43^e président américain bien connu pour ces « bushismes » (*bushisms*), nom donné à ses absurdités et maladroites linguistiques⁹⁷⁸. En relisant le personnage de Walden à l'aune de la présidence Trump, on remarque que le 45^e locataire de la Maison-Blanche fait montre des mêmes traits de personnalité : manichéisme agressif, connaissance du monde apparemment limitée (dans sa dimension multiculturelle surtout), et maniement approximatif de la langue anglaise⁹⁷⁹, notamment dans ses publications sur le réseau social *Twitter*⁹⁸⁰.

⁹⁷⁸ Pierre-Simon Gutman, « La présidence Bush sur scène et à l'écran », *RFEA*, n°127, Paris : Belin, 2011, 109.

⁹⁷⁹ Certains observateurs parlent d'ailleurs à présent de *trumpismes* pour qualifier les errances linguistiques de Donald Trump. Voir le débat autour du terme « *bigly* » prononcé par Trump lors du dernier débat télévisé pour la présidentielle de 2016 : <http://www.npr.org/2016/10/23/499073856/so-which-is-it-bigly-or-big-league-linguists-take-on-a-common-trumpism> (consulté le 23 mars 2017)

⁹⁸⁰ Dans la matinée du 24 août 2017, le président républicain devient la risée des réseaux sociaux après la publication de deux *tweets* comportant des fautes d'orthographe : il a ainsi confondu le pronom possessif *their* (leurs) avec l'opérateur existentiel (*there*) mais aussi l'adverbe *too* (aussi) et la particule infinitive *to*. Voir Christopher Rosen, « 'Well, their was...': Trump mocked for latest Twitter typo », *Entertainment Weekly*, 24 août 2017. Disponible à : <http://ew.com/tv/2017/08/24/trump-their-twitter-typo/> (consulté le 4 septembre 2017)

Il semble malgré tout que le personnage de Walden ait été principalement inspiré par Dick Cheney, avec lequel il partage nombre de points communs. L'omniprésence et l'omnipotence de la figure du vice-président dans *Homeland* font ainsi écho à celui au sujet duquel les observateurs ont souvent affirmé qu'il a détourné la présidence Bush pour imposer son propre agenda politique. Comme Cheney, Walden n'a pas fait la guerre mais il est un vétéran de la vie politique américaine⁹⁸¹. L'on apprend qu'il fut directeur de la CIA pendant plusieurs années avant de devenir vice-président⁹⁸². Il est donc rompu à l'exercice du pouvoir et possède une expérience certaine dans le domaine des affaires étrangères. Cheney, quant à lui, fut tour à tour chef de cabinet sous Ford, secrétaire à la Défense sous George W. H. Bush et finalement vice-président sous George W. Bush. La richesse de son expérience politique contraste avec celle, pour le moins limitée, du président qu'il a servi de 2001 à 2009, et qui n'avait à son actif qu'un seul mandat de gouverneur du Texas. La plupart des observateurs et politologues s'accordent à dire que le choix de Dick Cheney comme vice-président servit à rassurer l'électorat conservateur qui voyait en George W. Bush un candidat peu aguerri, notamment sur les questions de politique étrangère. Jake Bernstein et Lou Dubose écrivent ainsi : « *By selecting Cheney, Bush brought to the ticket the experience, gravitas, and wisdom he couldn't provide himself*⁹⁸³. » Et insistent sur la mainmise de Cheney sur les enjeux internationaux : « *[he] would ensure that public policy, in particular foreign policy, would not careen off track. (...) Cheney has the foreign policy portfolio*⁹⁸⁴. » Un constat corroboré par Sarah Anne Warshaw qui cite les propos du candidat Bush lui-même au sujet de son futur vice-président : « *I'm going to need somebody who's seen things before, who can give me advice to make good decisions.*⁹⁸⁵ » Warshaw confirme ainsi que : « *The selection of Dick Cheney delivered a clear message of a strong military, a reinvigorated strategic defense initiative*⁹⁸⁶. » Dans *Homeland*, Walden est clairement l'homme en charge de la politique étrangère et plus particulièrement de la guerre contre le terrorisme. Nous l'avons vu, il a initié le programme de drones et il souhaite contourner le refus présidentiel concernant le bombardement de l'Iran, convaincu que le pays, s'il détenait la bombe nucléaire, représenterait un véritable danger pour les États-Unis. Ce faisant, le vice-président détourne la

⁹⁸¹ Cheney a échappé à la mobilisation pour le Vietnam en enchaînant quatre reports parce qu'il était étudiant puis un autre lorsqu'il est devenu père.

⁹⁸² En cela, son parcours le rapprocherait aussi de George H. W. Bush.

⁹⁸³ Lou Dubose et Jake Bernstein, *Vice: Dick Cheney and the Hijacking of the American Presidency*, London : Pimlico, 2006, ix.

⁹⁸⁴ *Ibid.*

⁹⁸⁵ Sarah Anne Warshaw, *The Co-Presidency of Bush and Cheney*, Stanford : Stanford UP, 2009, 29.

⁹⁸⁶ *Ibid.*

présidence à son profit et est présenté comme le véritable décisionnaire de la Maison-Blanche. Il éclipse totalement le président, inexistant pendant les premières saisons de la série⁹⁸⁷.

Walden illustre donc une certaine réalité concernant Cheney, celle d'un vice-président exceptionnellement puissant dont l'autorité a pu sembler plus forte que celle de George W. Bush, considéré parfois comme un simple pantin⁹⁸⁸. Le rôle de Cheney ne s'est pas limité à ses prérogatives constitutionnelles : certains considèrent même qu'il fut une sorte de coprésident dans le domaine de la politique étrangère après le 11 Septembre. On a même pu décrire Cheney comme l'éminence grise de l'administration Bush, théorie rejetée par Peter Baker : « (...) *Cheney was hardly the puppeteer that critics imagined. To the extent that the vice president exerted outsize influence in the first term, he became more marginalized over the course of the second, as Bush sought new paths to right his troubled presidency*⁹⁸⁹. » *Homeland* donne un certain crédit à cette théorie, à travers le personnage de Walden – le journaliste Daniel D'Addario évoque d'ailleurs les « manipulations à la Dick Cheney » (« *Dick Cheney-like manipulations*⁹⁹⁰ ») auxquelles il procède.

Autre point commun remarquable, le vice-président réel et son avatar souffrent tous deux de problèmes cardiaques⁹⁹¹ et ont tous deux un pacemaker. Ce détail s'avèrerait insignifiant s'il ne constituait pas l'un des pans essentiels de l'intrigue de la saison 2. En effet, grâce aux codes fournis par Brody, Nazir et ses sbires parviennent à pirater à distance le stimulateur de Walden et à provoquer une crise cardiaque dont il ne se remettra pas (2.10). Il meurt ainsi dans les bras de Brody au cours d'une scène de reconnaissance tragique : « *You still don't get it, do you? I'm killing you* », lui murmure ce dernier en l'accompagnant dans sa lente agonie. En octobre 2013, soit un an après la diffusion de l'épisode en question, Dick Cheney confia à un journaliste de l'émission d'information *60 Minutes* avoir assisté en direct à la mort de Walden et affirma que le scénario était tout à fait crédible. En 2007, alors vice-président, il s'était fait poser un stimulateur cardiaque et connaissait donc les risques encourus par un tel dispositif : « *I found [the depiction] credible because I knew from the experience*

⁹⁸⁷ De manière notable, le président n'est pas présent lorsque la CIA est sur le point d'abattre Abu Nazir à Beyrouth (2.2). Il n'assiste pas non plus à la cérémonie organisée à Langley en la mémoire de Walden, assassiné par Al-Qaïda (2.12), preuve du désamour probable entre les deux hommes.

⁹⁸⁸ Lou Dubose et Jake Bernstein, *op. cit.*, x.

⁹⁸⁹ Peter Baker, « The Final Insult in the Bush-Cheney Marriage », *The New York Times*, 10 octobre 2013. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2013/10/13/magazine/the-final-insult-in-the-bush-cheney-marriage.html> (consulté le 23 mars 2017)

⁹⁹⁰ Daniel D'Addario, « The Veep Is More Popular Than the President », *New Republic*, 28 octobre 2013. Disponible à : <https://newrepublic.com/article/115221/television-vice-presidents-have-overtaken-president-popularity> (consulté le 27 mars 2017)

⁹⁹¹ Avant son entrée en fonction en 2001, Cheney avait déjà été victime de quatre crises cardiaques.

that we had assessing the need for my own device that it was an accurate portrayal of what was possible⁹⁹². » Pour contrer toute tentative de l'assassiner par piratage de son appareil, Cheney fit désactiver les fonctions sans fil du défibrillateur.

2.2. Président héroïque, vice-président maléfique : un paradigme représentationnel

Homeland n'est pas la seule série à avoir façonné la vice-présidence à partir des représentations plus ou moins fantasmées de celle de Cheney. Depuis les années Bush, la très grande majorité des vice-présidents – hommes et femmes – fictifs ont ainsi été dépeints comme des assoiffés de pouvoir, des comploteurs couards ayant à cœur leurs intérêts propres. La plupart du temps, ils incarnent le « négatif » – ou tout du moins une version désacralisée et plus ambivalente – des présidents qu'ils servent⁹⁹³. Selon Daniel D'Addario, ces représentations tiennent avant tout au fait que le public (américain) accepte encore difficilement que le président puisse être malfaisant, ce dernier devant ainsi répondre à une exigence de droiture : « *No wonder, then, that some of these shows, like Veep and Homeland, never show the president onscreen at all. Americans want their presidents to be heroic, but the vice-president is free to be the most valued sort of character on contemporary television: the anti-hero*⁹⁹⁴. » La figure du vice-président permet donc de subvertir partiellement les attentes spectatoriennes : il est l'incarnation du « vice » à la Maison-Blanche, permettant au président de conserver son prestige moral. C'est le cas avec Walden dans la mesure où il est décrit comme l'instigateur de toute la doctrine antiterroriste agressive (torture, drones, etc.), ce qui permet de préserver de fait l'éclat de pureté de la présidence.

Dans la saison 2 de *24*, le président Palmer doit faire face à la mutinerie gouvernementale organisée par son vice-président, James Prescott (Alan Dale). La décision de

⁹⁹² Andrea Peterson, « Yes, terrorists could have hacked Dick Cheney's heart », *The Washington Post*, 21 octobre 2013. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/news/the-switch/wp/2013/10/21/yes-terrorists-could-have-hacked-dick-cheney-s-heart/?utm_term=.d16725837af6 (consulté le 24 octobre 2017)

⁹⁹³ Dans *The Event*, le vice-président Jarvis (Bill Smitrovich) va jusqu'à empoisonner le président Martinez. Parmi les autres vice-présidents « maléfiques » figurent Caroline Reynold (Patricia Wettig) dans *Prison Break*, Sally Langson (Kate Burton) dans *Scandal* ou encore Frank Underwood et sa successeuse – et épouse – Claire Underwood dans *House of Cards*. On peut également citer, dans le champ de la comédie, la vice-présidente Selina Meyer de *Veep* (HBO, 2012-) qui n'est pas sans rappeler le personnage de bande-dessinée Iznogoud qui fait montre d'une obsession malade, à savoir « devenir calife à la place du calife ». Meyer partage cette obsession à l'égard de la présidence et comme le vizir, « *She's no good* ». Une exception notable : dans *Commander in Chief*, Mackenzie Allen (Geena Davis) accède à la fonction suprême après la mort du président et gouverne de manière exemplaire.

⁹⁹⁴ Daniel D'Addario, *op. cit.*

ne pas lancer de riposte militaire contre les pays prétendument responsables de l'attaque terroriste suscite le mécontentement d'une partie des ministres qui jugent l'inaction du président comme un aveu de faiblesse : « *Your enemies will exploit that as a failure of leadership, as a sign of personal weakness* » (2.19), lui confie Novick avant de le trahir en facilitant sa destitution, entreprise qui bafoue d'ailleurs les principes constitutionnels selon lesquels le Congrès doit être prévenu avant que le président soit destitué et non après. La fin de l'épisode 2.21 présente une scène où les masques tombent : Palmer est convié à sa propre mise à mort alors que Prescott annonce avoir invoqué le 25^e amendement – celui permettant de destituer un président selon certains critères, principalement en cas de maladie, de mort, ou de comportement criminel – afin de le remplacer dans ses fonctions⁹⁹⁵. Le vote qui suit au sein du gouvernement, réuni en visio-conférence, confirme ce qui ressemble à un coup d'État de la part d'un vice-président avide de pouvoir – celui-ci met néanmoins en avant l'intérêt du pays. Écarté un temps de la présidence, Palmer est finalement réinstallé à ses fonctions à l'issue du dénouement de la saison et prononce à cette occasion un discours magnanime au fil duquel il condamne l'action d'une partie de son gouvernement tout en refusant toute démission :

We came close to war today. That all of us reacted emotionally to the nuclear detonation is understandable. But leaders are required to have patience beyond human limits. The kind of action we nearly took should only be exercised after all other avenues have been exhausted. After the strictness standard of proof has been met. By casting me aside so quickly, you effectively lowered those standards. And that was a profound mistake. It was not, however, a mistake you are likely to make again. Therefore I do not accept your resignations. We have a nation to heal today. And all of you play a vital role in that healing process. (2.24)

Le seul départ qu'il accepte – qu'il force même – est celui de Novick, son conseiller et ami le plus proche présent à ses côtés durant toute sa carrière politique. Plus qu'une séparation professionnelle, c'est une rupture sentimentale.

Pour revenir au vice-président Prescott de 24, on ne manquera pas de noter que son interprète Alan Dale a récemment incarné le président sortant dans la saison 6 de *Homeland*, générant un effet d'écho et de continuité entre les deux personnages et, *a fortiori*, entre les deux séries. Ainsi, sur la poursuite de la guerre contre le terrorisme, Prescott et Morse

⁹⁹⁵ Pour une analyse minutieuse de la séquence, voir Monica Michlin, 2012, *op. cit.*, 122-123.

partagent des positions communes : tous deux sont partisans de mesures sécuritaires fortes au sein du pays et au Moyen-Orient (voir *Homeland*, 6.6).

3. Doctrines et styles présidentiels : influence des modèles réels sur la construction des avatars fictionnels

Dans son article très éclairant sur l'idéologie des doctrines présidentielles, Louis Balthazar élabore une typologie des grands courants de pensée qui ont orienté la politique étrangère américaine depuis Wilson⁹⁹⁶. Pour lui, il existe quatre grandes tendances idéologiques qui cohabitent, avec des différences plus ou moins notables, au sein des partis démocrate et républicain : l'isolationnisme, l'idéalisme, le réalisme et l'internationalisme⁹⁹⁷. L'exploration de ces quatre catégories et leur mise en regard par rapport à l'histoire contemporaine nous permettront d'appréhender l'idéologie des présidences décrites dans *24* et *Homeland* et de les confronter à celles de Bush, d'Obama et de Trump.

Mais comment appliquer cette taxinomie à des présidents fictionnels que nous ne voyons pour la plupart qu'une ou deux journées⁹⁹⁸ dans le cas de *24* ? Comment dégager des tendances fortes et définitives à partir d'échantillons de temps aussi réduits ? Du fait que les journées se déroulant dans le cadre de la série regorgent de situations de crise, elles ont valeur de « test » idéologique. À ce sujet, citons Martha Logan qui, durant la saison 5, confie à son mari : « *You have had to deal with more crises today than any president in an entire term.* » (5.17) Chaque journée, du fait d'une charge événementielle hyperbolique, pourrait donc être interprétée comme un mandat complet à l'issue duquel il serait possible de faire un bilan de l'action présidentielle et de l'idéologie sous-tendant cette action.

Dans *Homeland*, nous verrons que cela s'avère plus compliqué dans la mesure où la série n'intègre un président – en l'occurrence présidente – qu'à partir de la saison 6 et que

⁹⁹⁶ Louis Balthazar, « Le cadre idéologique : les grands courants de pensée politiques », in Charles-Philippe David (dir.), *La politique étrangère des États-Unis. Fondements, acteurs, formulation*, Paris : Sciencespo. Les Presses, 2015, 148-186.

⁹⁹⁷ Notons que l'absence d'une catégorie « interventionnisme » peut sembler surprenante de prime abord, mais elle se justifie par le fait que l'interventionnisme transcende les quatre courants – même chez les isolationnistes, on retrouve des interventionnistes unilatéralistes baptisés « isolationnistes jacksoniens » (en référence au président Andrew Jackson) prêts à recourir à la force pour protéger les intérêts américains.

⁹⁹⁸ Il paraît utile de rappeler ici que les présidents ne s'enferment pas dans un seul et unique courant de pensée car ils sont souvent amenés, au gré des événements, à procéder à de profondes réorientations, d'autant plus s'ils sont encore en exercice. Il est en effet préférable de juger son action *a posteriori*.

celle-ci n'est pas encore en exercice (*president-elect*). L'on pourra s'arrêter néanmoins sur le vice-président Walden que l'on voit évoluer durant les deux premières saisons.

3.1. L'isolationnisme

Balthazar définit l'isolationnisme comme un courant de pensée remontant aux origines des États-Unis alors que la jeune république tente de se libérer de l'ingérence des puissances coloniales anglaise et française, perçues comme décadentes. Dans son discours d'adieu du 17 septembre 1796, George Washington exhorte la nation américaine à se consacrer à son propre sort, à son propre développement, et à rester à l'écart des affres de la situation géopolitique européenne. Il concède malgré tout qu'un internationalisme économique mesuré reste possible : « *The great rule of conduct for us, in regard to foreign nations, is, in extending our commercial relations, to have with them as little political connection as possible*⁹⁹⁹. » Washington souhaite donc nouer des liens économiques avec les pays européens tout en restant politiquement neutre.

Cette tendance au repli sur soi, accentuée au XIX^e siècle par la conquête de l'Ouest à l'issue de laquelle la surface du pays est constituée, cède néanmoins la place à une affirmation croissante de la puissance américaine sur la scène internationale¹⁰⁰⁰. Sous la présidence de Theodore Roosevelt, la politique étrangère devient même impérialiste (en particulier en Amérique latine) et interventionniste (Roosevelt se place en arbitre de la guerre russo-japonaise de 1904-05)¹⁰⁰¹. La tendance s'inverse malgré tout avec l'arrivée au pouvoir de Woodrow Wilson en 1913, lequel manifeste très tôt des aspirations isolationnistes, notamment à l'occasion de la Première guerre mondiale dans laquelle il refuse d'engager l'armée américaine. Cette position en retrait vis-à-vis du conflit européen jouera beaucoup dans la réélection du président en 1916 mais sera difficilement tenable compte tenu de la tournure prise par les événements. Le 6 avril 1917, les États-Unis deviennent officiellement engagés. L'isolationnisme des origines est alors abandonné et le sera définitivement à l'issue de la Deuxième guerre mondiale alors que le pays assume désormais le *leadership* du monde

⁹⁹⁹ Discours disponible à : <https://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/gwfare.htm> (consulté le 27 février 2017)

¹⁰⁰⁰ Claire Delahaye, « Le cadre historique : 1776-1945, entre isolationnisme et interventionnisme », in Charles-Philippe David (dir.), *La politique étrangère des États-Unis. Fondements, acteurs, formulation*, Paris : Sciencespo. Les Presses, 2015, 37.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, 42.

libre occidental face au bloc soviétique de l'Est. L'effondrement de ce dernier dans les années 1990 confirmera la position hégémonique des États-Unis dans un monde désormais unipolaire.

Dans *24*, l'isolationnisme militaire n'est que peu représenté. On peut malgré tout mentionner le refus du président Daniels d'intervenir au Sangala malgré le coup d'État qui s'y profile, refus motivé par le manque d'intérêts financiers que le pays représente aux yeux des États-Unis (*24: Redemption*). Dans *Homeland*, le courant de pensée s'incarne durant la saison 6 sous les traits de la présidente élue Elizabeth Keane, qui revendique une volonté de changer de stratégie dans le cadre de la guerre contre le terrorisme au Moyen-Orient. Keane ne croit plus aux vertus d'un nouveau déploiement de soldats américains, ni au stationnement à long terme des troupes dans les zones instables, estimant que cela a produit plus d'échecs que de réussites par le passé. La présidente élue a en tête la guerre en Irak qu'elle mentionne à plusieurs reprises pour justifier ses réticences présentes. Notons que le rapport qu'elle entretient avec cette guerre est à la fois personnel et politique. En tant que sénatrice de New York, elle a voté pour l'invasion du pays en 2002, avant de se rendre compte de sa méprise quelques années plus tard lorsque ce qui devait être une opération militaire éclair s'avère être un bourbier duquel les États-Unis parvinrent difficilement à s'extraire. À cette décision politique regrettable s'ajoute le fait que son fils, soldat héroïque, a été par trois fois envoyé au front où il a fini par trouver la mort. Keane porte donc sur ses épaules la responsabilité d'avoir engagé son fils, et bien d'autres jeunes soldats, dans une guerre aux motifs fallacieux qui laissa nombre de familles endeuillées : « *I voted for the war. I voted to send my son and yours to a place they should never have gone, for reasons I came to understand were false and misguided.* » (6.6) Ce qu'elle déplore ainsi n'est pas tant la mort de son fils, que le fait qu'il est mort au cours d'une guerre reposant sur des mensonges d'État, qui n'aurait jamais dû être déclenchée, et qui paraît désormais sans fin. Interviewée, Keane se souvient de la dernière fois où elle a vu son fils : c'était à l'occasion d'un voyage à Bagdad en 2007, alors que le « sursaut » (« *surge* ») militaire ordonné par George W. Bush dans le but de mettre un terme à l'insurrection commençait à porter ses fruits et qu'un retrait des forces américaines était envisagé. Pourtant, dix ans plus tard, Keane constate amèrement que rien n'a changé : « *We are still there and American soldiers are still dying.* » (6.7) Pour la présidente élue, le déploiement et l'occupation militaires ne sont plus des solutions viables pour mettre en échec le terrorisme islamiste car ils exigent trop de sacrifices pour peu – ou pas – de résultats.

Le positionnement de Keane reflète assez bien l'évolution récente de la politique étrangère américaine vers un effacement (relatif) des États-Unis sur la scène nationale. Les deux mandats du successeur de George W. Bush ont ainsi été marqués par un repli militaire, et par un recours limité à la puissance dure au profit de la puissance douce. Cela s'est concrétisé par le retrait des troupes américaines d'Irak, puis d'Afghanistan, et par la volonté de maintenir le *leadership* du pays par le biais de la diplomatie et de l'économie plutôt que par l'exercice de la force. À cela s'est ajoutée l'ambition du président Obama d'internationaliser la fonction de « gendarme du monde », en invitant notamment les Européens à occuper une place plus importante dans les affaires internationales, et en se reposant davantage sur l'ONU. En outre, en conséquence du borbier irakien et du lourd traumatisme national qu'il a engendré, les États-Unis ont signifié leur réticence à intervenir militairement dans de nouvelles « guerres de choix » (« *wars of choice*¹⁰⁰² »). Malgré cette volonté affichée de réduire la présence militaire des États-Unis dans le monde et « diriger de l'arrière » (« *leading from behind*¹⁰⁰³ ») perçue par les conservateurs comme une hérésie ayant notamment mené à l'avènement de Daesh¹⁰⁰⁴, l'expansion rapide et sanglante de Daesh en Irak et en Syrie poussa le président à lancer une intervention militaire qu'il annonça au cours d'une allocution télévisuelle le 10 septembre 2014¹⁰⁰⁵.

Lors de la campagne de 2016, le candidat républicain Donald Trump n'a eu de cesse de réitérer son intention de réduire l'engagement de la nation américaine sur la scène mondiale et de prendre ses distances vis-à-vis des grandes organisations internationales pour agir de manière unilatérale. Il a notamment fait savoir qu'il pourrait se retirer du commandement de l'OTAN, qu'il reviendrait sur l'Accord universel de Paris sur le climat signé en novembre 2015 (engagement tenu en juin 2017 alors que la Maison-Blanche annonce l'enclenchement du processus de retrait des États-Unis), et démanteler l'Accord de Vienne sur le nucléaire

¹⁰⁰² Par cette appellation, Obama sous-entendit que la guerre en Irak avait été inutile et injustifiée et qu'elle avait détourné les États-Unis de la vraie menace émanant, selon lui, de l'Afghanistan. Voir Sheryl Gay Stolberg, « Obama Defends Strategy in Afghanistan », *The New York Times*, 17 août 2009. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2009/08/18/us/politics/18vets.html> (consulté le 27 février 2017)

¹⁰⁰³ Cette formule, apparue pour la première fois dans l'édition du *New Yorker* datée du 2 mai 2011, a servi à qualifier la posture de l'administration Obama dans l'intervention en Libye de 2012 : « C'est (...) la première fois que Washington se défausse volontairement du leadership plein et entier d'une opération de vive force de « changement de régime », entreprise avec ses vieux partenaires européens », note Philippe Gros dans « *Leading from behind* » : contour et importance de l'engagement américain en Libye », *Politique américaine*, n°19, Paris : L'Harmattan, 50. L'expression a fini par être utilisée pour définir la politique extérieure conduite par Obama.

¹⁰⁰⁴ Voir notamment les chroniques assassines du commentateur politique conservateur Herbert I. London recueillies par Bryan Griffin (*Leading From Behind. The Obama Doctrine and the US Retreat From International Affairs, op. cit.*).

¹⁰⁰⁵ Discours disponible à : <http://edition.cnn.com/2014/09/10/politics/transcript-obama-syria-isis-speech/> (consulté le 27 février 2017)

iranien conclu en juillet 2015 (menacé par de nouvelles sanctions imposées par Washington sur l'Iran et par la récurrence de déclarations polémiques de la part de l'exécutif)¹⁰⁰⁶. Pourtant, à l'instar de Barack Obama et, même de George W. Bush avant le 11 Septembre, celui qui s'est distingué par ses ambitions limitées sur la scène internationale est, à son tour, devenu du jour au lendemain un « président de guerre » (« *war president* »), épousant pleinement la fonction de Commandant en chef dans la lutte globale contre le terrorisme (bombardements des positions de Daesh en Syrie et en Irak). Les vellétés isolationnistes ont une nouvelle fois été terrassées par la multiplication des théâtres d'opérations moyen-orientaux.

La question de l'intervention militaire américaine se pose dès le prologue de la saison 6 de *Homeland* (la première à se situer post-élection de Trump) alors que l'extension de Daesh au Moyen-Orient s'affirme encore comme la principale source d'inquiétude. Selon le général McClendon (Robert Knepper), l'envoi de 70 000 militaires en Syrie permettrait de réduire le groupe terroriste à néant en six semaines, prévision que Keane partage avec Dar Adal et Saul Berenson, représentants de la CIA, lesquels lui signalent que le problème n'est pas tant de renverser Daesh mais de reconstruire ensuite un espace de paix durable :

SAUL BERENSON. The bigger problem is holding and securing the territory afterwards.

ELIZABETH KEANE. So now it's a ground invasion *and* an occupation.

SAUL BERENSON. Otherwise it's just another ISIS waiting in the wings.

Il faut lire ici une critique en creux de la gestion du conflit en Irak par l'administration Bush. Celle-ci a souvent été vilipendée pour avoir survolé la question de la reconstruction du pays et de ses infrastructures vitales (*nation building*) après la chute du régime baasiste, l'occupation n'ayant donc servi qu'à déstabiliser encore davantage le pays. Dans ce contexte, le retrait des troupes américaines d'Irak, enclenché à la fin de la présidence Bush et accéléré sous Obama, a été décrit comme l'un des éléments ayant favorisé le développement de Daesh.

Si Keane entend la nécessité d'un déploiement militaire dans le cadre d'une opération éclair, elle rejette tout engagement des États-Unis dans un nouveau conflit décennal exigeant un stationnement des troupes pour une durée indéterminée. La nouvelle présidente surprend alors ses deux interlocuteurs de l'Agence en leur soumettant une stratégie aux antipodes des

¹⁰⁰⁶ Max Fisher, « What Is Donald Trump's Foreign Policy ? », *The New York Times*, 11 novembre 2016. Disponible à : <https://www.nytimes.com/2016/11/12/world/what-is-donald-trumps-foreign-policy.html? r=0> (consulté le 27 février 2017)

propositions interventionnistes d'un général va-t-en-guerre : « *What about getting out? (...) Leaving. Telling the American people this isn't working and bringing our forces home. All of them. Why not? If the war is not winnable, what are we still doing there? (...) Maybe it's time to recognize that every problem in the Middle East deserves a military solution.* » Un tel discours laisse Adal et Berenson pantois, les deux échangeant des regards circonspects. Adal considère d'ailleurs cette volonté de rester à la marge des conflits au Moyen-Orient comme une menace directe pour la sécurité des États-Unis et d'Israël dont il défend ardemment les intérêts. Il pousse Keane à prendre des mesures fortes à l'encontre de l'Iran qu'il accuse de ne pas respecter l'accord sur le nucléaire civil. Collaborant avec le Mossad, il échafaude une vaste machination pour la rallier à sa cause. Lorsqu'elle s'aperçoit de la supercherie, il décide d'ébranler et de salir sa présidence par tous les moyens.

Notons malgré tout que l'isolationnisme prôné par Keane n'est pas total car si elle s'avère farouchement opposée aux déploiements humains et plus généralement à toute forme d'interventionnisme militaire « officiel », elle manifeste un intérêt certain pour les opérations militaires en dehors du cadre légal (drones, actions paramilitaires, etc.).

Au vu du contexte de production de la saison 6, la genèse du personnage d'Elizabeth Keane, de même que sa caractérisation, s'avèrent particulièrement intéressantes. Keane doit être d'emblée mise en regard avec la présidente Allison Taylor (24, saisons 7 et 8) dans la mesure où toutes deux ont prophétisé – malgré une diffusion postérieure aux élections – l'arrivée d'Hillary Clinton à la Maison-Blanche. Taylor est apparue comme l'avatar de la candidate à la primaire démocrate de 2008 tandis que Keane semble avoir anticipé la victoire de la candidate démocrate à la présidentielle de 2016. Dans les deux cas, les prédictions des scénaristes – dont certains ont écrit pour *Homeland* et 24 – ont été invalidées par la réalité. Obama battit Clinton lors de la primaire de 2008 et remporta l'élection ; Clinton dut s'incliner face à Trump lors de la présidentielle de 2016. Un *bis repetita* qui se révéla problématique pour les concepteurs de *Homeland*, lesquels craignirent que leur série ne perdît en pertinence du fait d'un écart conséquent avec la réalité¹⁰⁰⁷. Pourtant, comme l'a prouvé l'exemple de Taylor dans 24, la pertinence d'une série par rapport à son époque ne tient pas seulement au genre ou à l'ethnicité du président mis en scène, mais aussi et surtout à l'idéologie mise en œuvre dans la gestion d'événements qui résonnent avec l'actualité réelle.

¹⁰⁰⁷ Cynthia Liddleton, « *Homeland's Season 6 Comes Home to Eye of Political Storm* », *Variety*, 14 janvier 2017. Disponible à : <http://variety.com/2017/tv/news/homeland-season-6-creator-trump-alex-gansa-1201960627/> (consulté le 29 mars 2017)

À l'instar d'Hillary Clinton, Keane est ancienne sénatrice de New York (que l'on devine démocrate) et a voté en faveur de la guerre en Irak : elle fait partie du système politique américain depuis de nombreuses années. Elle partage avec Clinton un certain pragmatisme froid dans la gestion des conflits à l'étranger bien qu'elle soit nettement moins va-t-en-guerre et encline aux déploiements humains que l'ex-candidate à la présidentielle, qui s'ancre dans la tradition de l'exceptionnalisme américain, selon laquelle les États-Unis sont la « nation indispensable » qui se doit d'assumer un *leadership* ferme, quitte à être, selon la formule de G. H. Bush, le « gendarme du monde ».

Dans un portrait consacré à la candidate démocrate, Mark Landler affirmait ainsi que Clinton était « le dernier véritable faucon de la campagne » (« *the last true hawk left in the race* ») face à des opposants républicains (à l'époque Ted Cruz et Donald Trump) désireux d'éviter tout déploiement des forces américaines : « *For all their bluster about bombing the Islamic State into oblivion, neither Donald J. Trump nor Senator Ted Cruz of Texas has demonstrated anywhere near the appetite for military engagement abroad that Clinton has*¹⁰⁰⁸. » Ici se dessine la fracture idéologique entre Clinton et Keane, tant cette dernière ne cesse d'exprimer ses réticences dès lors qu'une intervention militaire apparaît nécessaire. Alors que, dans la réalité, Clinton a affiché sa volonté d'intensifier l'action américaine en Syrie, se positionnant ainsi de manière plus radicale que le président Obama, dans la fiction, Keane s'interroge sur la pertinence d'une présence militaire américaine au Moyen-Orient dans une guerre contre le terrorisme qui lui semble « sans victoire possible » (« *unwinnable* », 6.1).

Néanmoins, il faut préciser que, pour s'assurer le plus de voix possibles dans une Amérique encore marquée par la débâcle irakienne, Clinton s'est efforcée durant la campagne de gommer son image de « faucon » désireuse d'intervenir activement au Moyen-Orient. Dès 2009, alors qu'elle venait de prendre ses fonctions en tant que secrétaire aux Affaires étrangères, Clinton a souhaité substituer à la force militaire une puissance « intelligente » (*smart power*), autrement dit une utilisation réfléchie des instruments d'influence américaine – diplomatiques, économiques, mais aussi militaires (drones, opérations spéciales, etc.) – qui prenne en compte la complexité de chaque situation. Cette stratégie que l'on peut qualifier de « réaliste », dans la mesure où elle entend adapter les moyens aux fins, peut rapprocher Clinton de Keane, cette dernière valorisant également la puissance « intelligente ».

¹⁰⁰⁸ Mark Landler, « How Hillary Clinton Became a Hawk », *The New York Times*, 21 avril 2016. Disponible à : <https://www.nytimes.com/2016/04/24/magazine/how-hillary-clinton-became-a-hawk.html? r=0> (consulté le 30 mars 2017)

De l'aveu des producteurs, le personnage d'Elizabeth Keane n'est pas exclusivement inspiré de Clinton, *Homeland* prenant soin depuis ces débuts de ne pas être étiquetée de droite ou de gauche. C'est pourquoi Keane apparaît comme l'hybride des deux candidats à la présidentielle de 2016, partageant également un peu de l'ADN politique de Donald Trump¹⁰⁰⁹. Le rapprochement avec ce dernier s'effectue justement sur la question de l'interventionnisme militaire des États-Unis dans le monde. Au début de sa campagne, Trump proclamait sa réticence à l'idée d'envoyer des troupes américaines supplémentaires au Moyen-Orient, préférant bombarder les positions des djihadistes de Daesh (« *bomb the shit out of 'em*¹⁰¹⁰ »). Pour le candidat républicain, un nouveau déploiement présentait un risque d'enlèvement de l'armée sur un territoire étranger générant des dépenses inconsidérées : « *I don't want to see the United States get bogged down. We've spent now \$2 trillion in Iraq, probably a trillion in Afghanistan. We're destroying our country*¹⁰¹¹. » Pourtant, il a opéré une volte-face en mars 2016 en affirmant que 20 000 à 30 000 soldats supplémentaires devraient être envoyés en Irak pour combattre efficacement Daesh.

Depuis son élection, le 45^e président a formulé une politique étrangère plus limitée encore que celle de son prédécesseur en faisant valoir son programme nationaliste, rompant ainsi avec la tradition de l'exceptionnalisme américain : « *What made America exceptional, unique in the world, was defining its own national interest beyond its narrow economic and security needs to encompass the safety and prosperity of a vast array of allies*¹⁰¹². » Cela ne l'a pas empêché d'intensifier considérablement les frappes au Yémen, en Afghanistan (où la plus puissante bombe non nucléaire nommée 'MOAB' a été larguée), en Irak et en Syrie dès les premiers mois de sa présidence, frappes qui ont d'ailleurs causé la mort de plusieurs centaines de civils¹⁰¹³. Au regard des précédentes présidences, Michael Brendan Dougherty

¹⁰⁰⁹ « *Homeland* hints at 'part Trump, part Clinton' President », *RTE*, 12 août 2016. Disponible à : <https://www.rte.ie/entertainment/2016/0812/808804-homeland-promises/> (consulté le 29 mars 2017)

¹⁰¹⁰ Tim Lister, « Is bombing the s*** out of ISIS a strategy ? », *CNN*, 16 novembre 2016. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2016/11/15/middleeast/donald-trump-isis-strategy/index.html> (consulté le 5 septembre 2017)

¹⁰¹¹ Nicole Gaouette et Barbara Starr, « Trump is calling for 30,000 troops. Would that defeat ISIS? », *CNN*, 11 mars 2016. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2016/03/11/politics/donald-trump-30000-troops-isis/> (consulté le 29 mars 2017)

¹⁰¹² Charles Krauthammer, « Trump's foreign policy revolution », *The Washington Post*, 26 janvier 2017. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/opinions/global-opinions/trumps-foreign-policy-revolution/2017/01/26/c69268a6-e402-11e6-ba11-63c4b4fb5a63_story.html?utm_term=.510d859b20e6 (consulté le 30 mars 2017)

¹⁰¹³ Tim Arango et Helene Cooper, « US Investigating Mosul Strikes Said to Have Killed Up To 200 Civilians », *The New York Times*, 24 mars 2017. Disponible à : https://www.nytimes.com/2017/03/24/world/middleeast/us-iraq-mosul-investigation-airstrike-civilian-deaths.html?_r=0 (consulté le 30 mars 2017)

prédit que la posture isolationniste promue par Trump durant sa campagne sera de moins en moins tenable au fil du temps : « (...) *the nature of the presidency seems to militate against that. Trump's two predecessors each campaigned on having a humbler, more peaceful foreign policy and became more hawkish in office*¹⁰¹⁴. » Il existerait donc une tendance chez tout président américain à se tourner vers une forme d'interventionnisme qui s'accroîtrait dès lors que les intérêts américains sont menacés. Dougherty souligne que certains présidents adoptent également une posture plus belliqueuse et agressive dans les affaires étrangères afin de compenser leurs échecs à l'échelle nationale. Pour le journaliste, l'incapacité du président Trump à défaire le programme d'assurance maladie surnommé « Obamacare » pourrait expliquer l'intensification des bombardements contre les territoires de Daesh : « *It only took Trump two months to discover that it was easier to effect change on foreign policy than on American health care. Expect Trump's continuing frustrations at home to be reflected in expansion of America's military operations abroad*¹⁰¹⁵. » La politique étrangère serait alors une forme d'exutoire.

Trump et Keane ont également en commun d'entretenir des relations conflictuelles avec la CIA. Tous deux sont considérés par l'Agence comme inaptes à assurer les fonctions de Commandant en chef mais pour des raisons différentes. Dans *Homeland*, Dar Adal estime que la présidente élue est hostile à la CIA à qui elle reprocherait la mort de son fils : « *I think she despises us, Saul. I think she blames us for her boy. I think she intends to hold us all accountable.* » (6.1) Et déplore ses positions trop prudentes concernant l'Iran. Ainsi, il va tout mettre en œuvre pour contraindre la présidente élue à adopter un positionnement plus autoritaire et agressif en intriguant aux côtés d'Israël pour construire de fausses preuves laissant croire que Téhéran poursuivrait son programme nucléaire militaire en collaboration avec la Corée du Nord. Adal cherche à imposer sa vision du monde à une présidente qu'il juge inexpérimentée et naïve. Cette dernière fulmine face à ce qui ressemble à une tentative de la CIA de s'emparer de sa présidence et n'hésite pas à interpellier Adal à ce sujet lors d'un échange particulièrement âpre qui survient dans l'épisode 6.10 :

KEANE. What is it you think you have been at exactly? (...)

ADAL. Keeping America safe.

¹⁰¹⁴ Michael Brendan Dougherty, « Obama's foreign policy was a mess. Trump's even worse », *The Week*, 28 mars 2017. Disponible à : <http://theweek.com/articles/688541/obamas-foreign-policy-mess-trumps-even-worse> (consulté le 30 mars 2017)

¹⁰¹⁵ *Ibid.*

KEANE. I see. And this qualifies, in your opinion?

ADAL. What does?

KEANE. Feeding me bad intelligence, leaking false reports to the press, coercing me into cabinet choices antithetical to the policy goals that got me elected. Seriously, where do you see this going? Do I come around in your point of view? Do I give up, roll over? Do you see me resigning? *I am the next president of the United States, 60 million people voted for me. Who the hell voted for you ?*

ADAL. Nobody.

KEANE. That's right.

ADAL. But I have a constituency too, [which means] don't go to war with your own national security establishment.

Keane rejette l'ascendance d'Adal – et de la CIA – sur la politique étrangère : pour elle, faire partie du « système » (*establishment*) depuis des décennies n'est pas un gage de compétence, et encore moins de légitimité. Elle lui rappelle que dans une démocratie, cette légitimité provient de l'élection au suffrage universel. « *Who the hell voted for you?* », demande-t-elle à Adal pour lui signifier qu'il va à l'encontre de la volonté du peuple souverain : elle a fait campagne sur une politique extérieure marquée par la prudence et l'isolationnisme, thème qui lui a permis de décrocher la victoire. Elle ne tolère donc pas que la CIA s'ingère dans sa présidence et lui impose une vision du monde l'obligeant à mener de nouvelles guerres.

Le conflit réel entre Trump et la CIA – explosif durant la campagne et la période de transition – ne repose pas sur les mêmes dissensions. Si la CIA fit part, pendant la campagne de 2016, de ses doutes quant à la capacité du candidat républicain à assumer la fonction présidentielle, c'est surtout qu'elle redoutait son caractère imprévisible, sa gestion peu avisée des informations confidentielles, ses propositions (le retour à la torture, la réouverture des sites clandestins à travers le monde, etc.) et qu'elle voyait d'un mauvais œil sa proximité avec le Kremlin¹⁰¹⁶. Pour ces raisons, l'Agence refusa de l'informer sur les sujets sensibles lors de la campagne présidentielle. Durant la période de transition, les relations entre John Brennan (directeur de la CIA jusqu'en janvier 2017) et Trump ne cessèrent de se détériorer, notamment en décembre 2016 après que la CIA publia un rapport faisant état de l'ingérence de la Russie dans l'élection présidentielle. Trump rappela alors que les auteurs du rapport étaient les

¹⁰¹⁶ Zack Beauchamp, « CIA Director John Brennan tells the BBC that Trump's ideas are horrible », *Vox*, 1^{er} décembre 2016. Disponible à : <http://www.vox.com/world/2016/12/1/13793608/cia-brennan-trump-bbc-interview> (consulté le 30 mars 2017)

mêmes que ceux qui avaient affirmé, quinze ans plus tôt, que l'Irak possédait des armes de destruction massive, exploitant un épisode traumatique de l'histoire récente de l'Agence dans le but de décrédibiliser ses allégations. Dans la foulée, il annonça vouloir rompre avec la tradition des *President's daily briefs*¹⁰¹⁷, estimant être suffisamment intelligent pour se passer de ces notifications quotidiennes¹⁰¹⁸.

3.2. L'idéalisme

La doctrine idéaliste peut être associée à l'exceptionnalisme¹⁰¹⁹ puisqu'elle considère l'Amérique comme un parangon démocratique et moral investi d'une mission « civilisatrice » à l'échelle du monde. James M. McCornick précise : « *For the idealist, human nature can be changed, improving humankind is a laudable goal, and universal values should be the basis of action*¹⁰²⁰. » Pour Balthazar, l'idéalisme diffère néanmoins selon qu'il est pensé et appliqué par les libéraux (*liberal* en anglais) ou par les conservateurs.

L'idéalisme libéral

L'idéalisme libéral « vise essentiellement à rendre le système international plus harmonieux, moins propice aux affrontements¹⁰²¹ ». Woodrow Wilson apparaît comme la meilleure incarnation de ce courant de pensée. Celui-ci est en effet convaincu que la démocratie et la souveraineté des peuples sont les fondements de la paix universelle et que les États-Unis doivent jouer un rôle prépondérant dans la propagation de ces valeurs et de ce

¹⁰¹⁷ Document rédigé par CIA et présenté quotidiennement au président. Il y inclut des informations confidentielles relatives à la sécurité nationale.

¹⁰¹⁸ Don Gonyea, « What exactly is the president's daily brief and why is it important? », *NPR*, 13 décembre 2016. Disponible à : <http://www.npr.org/2016/12/13/505348507/what-exactly-is-the-presidents-daily-brief-and-why-is-it-important> (consulté le 30 mars 2017)

¹⁰¹⁹ L'exceptionnalisme est une idée profondément ancrée dans la mythologie américaine depuis la fondation des colonies de Nouvelle-Angleterre. Le caractère « exceptionnel » de l'Amérique viendrait de son modèle religieux régénérateur. Le Nouveau Monde est à la base décrite comme une Terre promise, « une Cité sur la Colline » (« *City upon the Hill* ») pour citer John Winthrop, et la bénédiction divine dont elle bénéficierait. L'exceptionnalisme va de pair avec le concept de « Destinée manifeste » (développé au XIX^e siècle lors de la conquête de l'Ouest), autrement dit l'aspiration messianique de la nation américaine : l'Amérique se conçoit en modèle démocratique qu'elle souhaite diffuser au monde entier.

¹⁰²⁰ James M. McCornick, *American Foreign Policy and Process*, Boston : Wadsworth, 5^e édition, 2010, 102.

¹⁰²¹ Louis Balthazar, *op. cit.*, 165.

modèle politique¹⁰²². L'engagement – certes tardif et hésitant – des États-Unis dans la Première guerre mondiale répond d'ailleurs à cette ambition : Wilson présente l'entrée en guerre comme une nécessité morale exceptionnelle et confère à la nation américaine une dimension messianique. Il défend l'impératif d'une intervention militaire en Europe en arguant qu'elle contribuera à « faire du monde un lieu propice pour à la démocratie » (« *make a world safe for democracy* ») ou encore que « cette guerre mettra fin à toutes les guerres » (« *the war to end all wars* »).

L'idéalisme libéral se retrouve à des degrés différents chez les présidents démocrates qui succèdent à Wilson, de Roosevelt à Kennedy en passant par Truman avant d'effectuer un retour en force lors de présidence de Jimmy Carter qui fonde sa politique extérieure sur le respect des droits de l'homme¹⁰²³. Son ambition de restaurer l'image humaniste des États-Unis dans un contexte post-Vietnam se heurtera néanmoins à des crises internationales graves – révolution iranienne, prise des otages à Téhéran, invasion de l'Afghanistan – qui pousseront le président démocrate à « revoir certains de ses principes et [à] redéfinir ses positions initiales¹⁰²⁴ » et contribueront à la débâcle de sa présidence. L'idéalisme réapparaît ensuite par épisodes durant les années Clinton avant de venir marquer les débuts de la présidence de Barack Obama.

En fait, la tendance idéaliste est déjà fortement constitutive de la politique d'Obama bien avant son élection. En 2007, quelques mois après s'être déclaré candidat à l'investiture démocrate en vue de la présidentielle de 2008, il signe un article programmatique intitulé « *Renewing American Leadership* » dans lequel il esquisse les contours de sa « future » politique étrangère¹⁰²⁵. Pour repenser le *leadership* américain, dont l'image a été considérablement écornée durant l'administration Bush, Obama propose notamment de rapatrier les troupes américaines d'Irak à l'issue de cinq années d'une guerre injustifiée (« *Iraq was a diversion from the fight against the terrorists who struck us on 9/11*¹⁰²⁶ »), de remettre les prérogatives décisionnelles entre les mains des dirigeants irakiens (« *only Iraqi leaders can bring real peace and stability to their country* ») et de se concentrer à nouveau sur le conflit israélo-palestinien. Il invite également à redonner à la diplomatie une place de choix au détriment de la puissance « dure » afin de régler certains conflits au Moyen-Orient : il

¹⁰²² Claire Delahaye, *op. cit.*, 46-47.

¹⁰²³ James M. McCormick, *op. cit.*, 114-115.

¹⁰²⁴ Charles-Philippe David, 2015a, *op. cit.*, 503.

¹⁰²⁵ Barack Obama, « *Renewing American Leadership* », *Foreign Affairs*, vol. 86, n°4, juillet/août 2007.

¹⁰²⁶ Toutes les citations suivantes, sauf mention contraire, sont extraites de l'article cité dans la note précédente.

suggère ainsi que la diplomatie serait sans doute plus efficace dans le cas de l'Iran qu'une intervention militaire (« *we should not hesitate to talk directly to Iran* »). Obama épouse en particulier l'idéalisme wilsonien lorsqu'il fait part de son intention de « rétablir les alliances, les partenariats, et les institutions nécessaires pour affronter les menaces communes et améliorer la sécurité mondiale » (« *rebuild the alliances, partnerships, and institutions necessary to confront common threats and enhance common security* »), une forme d'internationalisme pacifique proche de l'idéal de son prédécesseur démocrate, et son ambition de propager la démocratie et les droits de l'homme à travers le monde. Pour ce faire, Obama soutient qu'il est nécessaire pour le pays d'adopter un comportement moralement exemplaire, tournant notamment la page des abus commis sous la présidence Bush au nom de la lutte contre le terrorisme :

To build a better, freer world, we must first behave in ways that reflect the decency and aspirations of the American people. This means ending the practices of shipping away prisoners in the dead of night to be tortured in far-off countries, of detaining thousands without charge or trial, of maintaining a network of secret prisons to jail people beyond the reach of the law.

Enfin, la redéfinition du *leadership* américain passe par la restauration d'un certain prestige de la Nation aux yeux des Américains eux-mêmes mais aussi aux yeux du monde. Alors que l'anti-américanisme s'est largement propagé dans les pays du Moyen-Orient et dans les pays occidentaux¹⁰²⁷ suite à l'intervention militaire unilatéraliste et entachée par les scandales en Irak, Obama envisage de « rétablir la stature morale des États-Unis » (« *regain America's moral stature in the world* », expression qu'il utilisera en novembre 2008 après son élection¹⁰²⁸) afin que l'Amérique soit à nouveau perçue comme *leader* bienveillant du monde : « *This is our moment to renew the trust and faith of our people – and all people – in an America that battles immediate evils, promotes an ultimate good, and leads the world once more.* » La dimension messianique, très présente chez Wilson du fait de ses convictions

¹⁰²⁷ « *As a result of our Iraq intervention, the resentment against the US around the world reached an all-time high and the image of the US an all-time low. A poll by Stern magazine in early 2007 showed that a majority of Germans considered the US a greater threat to world peace than Iran* », in John Rielly, *op. cit.*, 81.

¹⁰²⁸ « *Barack Obama vows to 'regain moral stature of US'* », *The Telegraph*, 17 novembre 2008. Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/barackobama/3470299/Barack-Obama-vows-to-regain-moral-stature-of-US.html> (consulté le 6 mars 2017).

religieuses, imprègne fortement la rhétorique d'Obama qui lui-même s'avoue « mu par une foi (chrétienne) profonde¹⁰²⁹ » (« *I have a deep faith* »).

Cet idéalisme parcourt les premiers discours prononcés par le président dans l'année suivant son élection. Le 4 juin 2009, lors d'une visite au Caire, il ouvre la voie à une redéfinition des relations entre le monde arabe et les États-Unis reposant sur la paix et le respect mutuel : « *There must be a sustained effort to listen to each other; to learn from each other; to respect one another; and to seek common ground*¹⁰³⁰. » Étape importante dans ce plaidoyer, Obama reconnaît l'échec de la guerre en Irak qu'il décrit comme une « guerre de choix » polémique (« *Iraq was a war of choice that provoked strong differences in my country and around the world* ») tout en justifiant la présence militaire en Afghanistan qui s'avère, elle, nécessaire. Il confie à ce sujet que les États-Unis ne souhaitent pas rester déployés dans la région, que cela représente un lourd sacrifice (« *It is agonizing for America* ») auquel ils consentent afin de rétablir la paix dans une région du monde particulièrement instable. Obama ne manque pas de rappeler que l'Amérique contribue financièrement au développement des infrastructures de l'Afghanistan (« *build schools and hospitals, roads and businesses* »), présentant un visage humaniste et humanitaire du *leadership* américain. En cela, il s'éloigne encore de son prédécesseur, lequel fut accusé de ne pas avoir fait preuve d'une vision au long terme dans le cas de l'Irak, de ne pas avoir anticipé les conséquences humanitaires de l'après-Saddam. Pour James M. Lindsay, cela est à mettre en lien avec l'aversion du président envers toute intervention humanitaire américaine à l'étranger : « *Planning for the postwar occupation has assumed that US forces would hand over power to the Iraqis after a few months. This reflected Bush's ideological distaste for nation-building, which dated back to the campaign*¹⁰³¹. »

L'esprit du wilsonisme transparaît ainsi dans le discours du Caire. Robert Kagan affirme ainsi le 7 juin 2009 : « *in foreign policy [Obama] is proving to be a supreme idealist of the Woodrow Wilson variety*¹⁰³². » Le journaliste met en regard la forte popularité rencontrée par les deux présidents à l'international (« *Wilson was as beloved around the globe*

¹⁰²⁹ Cité dans Gilles Vandal, *op. cit.*, 71.

¹⁰³⁰ Discours disponible à : <http://www.nytimes.com/2009/06/04/us/politics/04obama.text.html> (consulté le 6 mars 2017). Les citations suivantes, sauf mention contraire, proviennent de ce discours.

¹⁰³¹ James M. Lindsay, « George W. Bush, Barack Obama and the future of US global leadership », *International Affairs*, vol. 87, n°4, 2011, 769.

¹⁰³² Robert Kagan, « Barack Obama as Woodrow Wilson's Foreign Policy Heir », *The Washington Post*, 7 juin 2009. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/06/05/AR2009060502615.html> (consulté le 6 mars 2017)

*as Obama is today, possibly more beloved*¹⁰³³ ») comme autre point commun, tout en ne manquant pas de préciser que cela n'empêcha pas Wilson d'échouer dans sa quête d'une coopération des pays pour la paix. Cette forme d'idéalisme wilsonien se lit aussi à travers les autres discours prononcés la même année, que ce soit celui d'Accra, celui de Prague, celui de New York (devant les Nations Unies) ou encore celui d'Oslo après qu'Obama a reçu le Prix Nobel pour la Paix.

Dans la pratique, le 44^e président fait preuve d'un idéalisme tout relatif à mesure que les revers s'accumulent. Sa main tendue à l'Iran obtient d'abord une fin de non-recevoir avant que Washington et Téhéran finissent par renouer contact sur la question des sanctions et du programme nucléaire militaire iranien. Sa demande ferme à Israël de cesser la colonisation des terres palestiniennes rencontre l'implacable opposition du premier ministre Netanyahu. Enfin, le désir d'exemplarité morale se heurte à la poursuite de la guerre en Afghanistan et au recours exponentiel – mais discret – aux drones dans le cadre d'assassinats ciblés d'islamistes.

Dans les dix mois qui suivent son élection, Obama ordonne davantage de frappes que son prédécesseur en deux mandats¹⁰³⁴, frappes qui causent d'ailleurs officiellement la mort d'une centaine de civils¹⁰³⁵ et polarisent l'opinion des populations locales désormais déchirées entre la crainte des mouvements djihadistes et celle de mourir sous le feu des drones américains. Jeremy Scahill affirme même que les dommages collatéraux de l'action militaire américaine contribuent à renouveler les viviers des terroristes au sein du monde musulman : « (...) *The United States is helping to breed a new generation of enemies in Somalia, Yemen, Pakistan, Afghanistan and throughout the Muslim world. Those whose loved ones were killed in drone strikes or cruise missile attacks or night raids will have a legitimate score to settle*¹⁰³⁶. » Entre 2009 et 2016, on estime à 526 le nombre de ces actions (contre 49 entre 2004 et 2009) et à environ 3000 le nombre de victimes djihadistes¹⁰³⁷. Par ailleurs, l'administration Obama perpétue d'autres politiques antiterroristes particulièrement agressives héritées de l'ère Bush :

(...) targeted killings, warrantless wiretapping, the use of secret prisons, a crackdown on habeas corpus rights for prisoners, indefinite detention, CIA rendition flights, (...), the

¹⁰³³ *Ibid.*

¹⁰³⁴ Jeremy Scahill, *op. cit.*, 251.

¹⁰³⁵ Jack Moore, « Drone Strikes Under Obama Killed Up To 117 Civilians Worldwide, Intelligence Report Claims », *Newsweek*, 20 janvier 2017. Disponible à : <http://europe.newsweek.com/strikes-during-obamas-presidency-killed-many-117-civilians-545080?rm=eu> (consulté le 8 mars 2017)

¹⁰³⁶ Jeremy Scahill, *op. cit.*, 518.

¹⁰³⁷ Jack Moore, *op. cit.*

deployment of mercenaries in US wars and reliance on the ‘State Secrets Privilege.’ In some cases, Obama would expand Bush-era programs he had once blasted as hallmarks of an accountable executive branch¹⁰³⁸.

À cela vient s’ajouter la défaite du président démocrate dans son bras de fer avec les parlementaires sur la question brûlante de la fermeture de Guantanamo. Au terme de ses deux mandats, Obama n’aura ainsi pas réussi à concrétiser ce qui constituait l’une de ses promesses de campagne les plus symboliques dans son désir de rupture avec les années Bush¹⁰³⁹.

Dans l’exercice de la fonction suprême, Obama s’avère donc nettement moins idéaliste qu’il n’y paraît et le rapprochement avec Wilson devient plus rare au fil des années. Pour de nombreux observateurs, sa politique étrangère serait bien plus ancrée dans une tradition réaliste et pragmatique que nous explorons plus bas. Charles-Philippe David va jusqu’à parler de « politique étrangère calculatrice », soulignant que toutes les décisions du président Obama résultent d’un calcul méticuleux des conséquences, des « chances et [d]es risques¹⁰⁴⁰ ». On s’éloigne alors de l’impulsivité instinctive qui caractérisait les choix de son prédécesseur¹⁰⁴¹. Pour Gilles Vandal, la « doctrine Obama » repose en grande partie sur la pensée du théologien Reinhold Niebuhr. Elle lui emprunte l’idée que le mal est une réalité incontournable qu’il faut affronter avec une certaine humilité et avec prudence. Il ne faut pas s’y résoudre, mais il ne faut pas chercher à le combattre seul par l’exercice d’une puissance « dure » : « Obama rejette donc le but ultime de l’administration Bush, soit de répandre la démocratie par tous les moyens possibles et de mettre ainsi fin à la tyrannie dans le monde. (...) Les États-Unis ne peuvent pas être responsables à eux seuls du sort de l’humanité¹⁰⁴². » L’idéologie qui anime la politique étrangère d’Obama oscille ainsi « entre l’idéalisme naïf et le cynisme amer¹⁰⁴³ ». Cette logique prévient de fait l’engagement du pays dans des « guerres de choix » où les intérêts américains ne sont pas directement menacés, et explique aussi la réticence du 44^e président à s’engager sur les fronts libyen et syrien malgré les crises humanitaires. James M. Lindsay évoque le détachement presque cynique dont il a fait preuve lors du retrait des

¹⁰³⁸ Jeremy Scahill, *op. cit.*, 246.

¹⁰³⁹ Cependant, au terme de la présidence Obama, la plupart des prisonniers ont quitté Guantanamo. Voir Priscilla Alvares, « Will Guantanamo Bay’s Prison Ever Close? », *The Atlantic*, 21 décembre 2016. Disponible à : <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2016/12/obama-guantanamo-bay/511349/> (consulté le 5 septembre 2017)

¹⁰⁴⁰ Charles-Philippe David, 2015a, *op. cit.*, 948.

¹⁰⁴¹ « *Instincts are his second religion* », in Bob Woodward, *Bush At War*, New York : Simon and Schuster, 2002, 342.

¹⁰⁴² Gilles Vandal, *op. cit.*, 82-83.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, 81.

troupes américaines d'Irak : « *He favoured withdrawing US troops from Iraq even if a genocide was occurring [there]*¹⁰⁴⁴. » En 2006, celui qui était alors sénateur déclarait déjà à propos de la guerre en Irak qu'il fallait élaborer « une stratégie qui ne soit plus dirigée par une idéologie ou par la politique mais qui repose sur une évaluation réaliste et réfléchie de la situation sur le terrain et de nos intérêts dans la région¹⁰⁴⁵ ».

Rares sont les présidents, aussi bien dans *24* que dans *Homeland*, à embrasser une politique extérieure idéaliste libérale. Les deux séries sont à ce point obnubilées par la guerre contre le terrorisme et la protection des intérêts américains que l'Amérique n'est quasiment jamais décrite dans une autre posture que celle de la défense ou de la riposte armée à la suite d'attentats. Dans la saison 2 de *24*, Palmer ordonne des frappes stratégiques au Moyen-Orient en réponse au déclenchement d'une bombe nucléaire sur le sol américain. Dans la saison 6, le vice-président Daniels – alors président par intérim suite à un attentat ayant gravement blessé Wayne Palmer – autorise l'envoi d'un missile nucléaire sur le pays accusé d'abriter et de soutenir Abu Fayed. *Homeland* montre, quant à elle, le recours massif aux drones de combat dans la région de l'AfPak (néologisme apparu sous l'administration Obama pour désigner le recentrage de l'effort de guerre sur l'Afghanistan et le Pakistan) pour assassiner des hauts gradés d'Al-Qaïda. Dans ce cas, c'est la dimension préventive de la guerre contre le terrorisme qui est mise en avant : l'Amérique délocalise la guerre à l'autre bout du monde et abat les ennemis qui tôt ou tard s'en prendront à elle.

La saison 7 de *24* est en cela hapaxique : pour la première fois dans l'histoire de la série, l'Amérique est victime de terrorisme du fait de son engagement militaire à but humanitaire. Cette originalité fait partie d'une stratégie plus globale de refonte de la série, accusée de lourdes redites lors de la saison précédente et de faire preuve d'une obsession malade pour le terrorisme islamiste. À cet égard, il est notable que le pays hostile dans la saison 7 soit un pays d'Afrique et non un pays du Moyen-Orient, ce qui évite aux producteurs de s'attirer les foudres des critiques envers ce qui aurait pu passer pour une forme de moralisme facile vis-à-vis de pays souffrant déjà de représentations médiatiques accablantes. La saison 8, qui revient sur le conflit entre le Moyen-Orient et les États-Unis, sera d'ailleurs l'occasion pour *24* de ne pas tomber dans la traditionnelle stéréotypie orientaliste en présentant le Kamistan comme un pays respectable et son président comme un homme intègre prêt à se sacrifier pour le bien de

¹⁰⁴⁴ James M. Lindsay, *op. cit.*, 773.

¹⁰⁴⁵ « *A strategy no longer driven by ideology and politics, but one that is based on a realistic assessment of the sobering facts on the ground and our interests in the region.* » Discours disponible à : <http://obamaspeeches.com/094-A-Way-Forward-in-Iraq-Obama-Speech.htm> (consulté le 8 mars 2017)

son peuple et celui du peuple américain. En effet, Hassan choisit de se livrer aux terroristes plutôt que de voir New York dévasté par une attaque nucléaire : « *My life for tens of thousands? I couldn't live with that* », confie-t-il à sa femme (8.15).

Pour revenir à la saison 7, les scénaristes créent un pays africain nommé Sangala, dont le gouvernement est renversé par la force militaire du général Juma avec le soutien discret de la société militaire privée américaine Starkwood (évidente figuration de Blackwater). Juma est ainsi responsable d'un véritable génocide de la population sangalaise, ayant déjà exécuté plusieurs centaines de milliers de personnes en toute impunité. L'on apprend dans l'épisode 7.1 que l'ONU a bien condamné le coup d'État sanglant du dictateur et a imposé des sanctions économiques à l'encontre du pays, mais que ces dispositions n'ont en rien freiné les exécutions massives. « *The UN's paralyzed* », déplore Taylor face aux images d'un journal d'information faisant état de 20 000 morts civils supplémentaires. La présidente veut agir rapidement malgré une opinion publique partagée, des médias hostiles à un nouvel engagement militaire du pays, et malgré les réticences de son secrétaire aux Affaires étrangères, Joe Stevens (Mark Derwin).

Cette volonté d'intervenir au Sangala pour renverser le général Juma et faire cesser le génocide de la population n'est pas nouvelle puisque Taylor évoque déjà son intention de mobiliser les forces armées dans *Redemption*, prélude à la saison 7, alors que le coup d'État est sur le point de survenir. La situation alarmante du pays africain fait d'ailleurs l'objet d'un échange particulièrement tendu entre le président sortant Daniels et elle. Le rapport de force s'établit dès la poignée de main entre les deux anciens candidats à la présidentielle. L'on devine qu'il se joue bien plus qu'un désaccord de fond sur la politique extérieure à adopter tant le discours de Daniels trahit son amertume face à celle qui le contraint à quitter le Bureau ovale et qu'il semble cordialement mépriser. Pour preuve, la manière dont il s'adresse à elle : plutôt que de l'appeler par son titre de « *president-elect* », il la salue en tant que sénatrice. Une fois dans le Bureau ovale, sa posture est également révélatrice de sa volonté de garder l'ascendant sur son interlocutrice. Alors qu'elle s'assied sur une chaise devant le bureau présidentiel, lui reste debout et s'y accroche (figure 49a). De manière littérale, le président sortant s'accroche au pouvoir et domine celle qui s'apprête à lui succéder. Il est ainsi filmé en contre-plongée, elle en plongée, choix esthétique qui réduit encore davantage la stature de Taylor et sa crédibilité en tant que femme président. Visuellement, elle n'est pas son égale, elle ne lui arrive pas à la taille. Néanmoins, l'échange avec Daniels va progressivement lui donner l'avantage.

Le président sortant, qui a hérité de la fonction suite à l'incapacité de Wayne Palmer à diriger, se montre réticent à l'idée d'envoyer des troupes américaines au Sangala et révèle un visage particulièrement cynique et réaliste de la politique étrangère américaine. Face à la volonté interventionniste de Taylor, il justifie son positionnement isolationniste du fait de l'insuccès des précédentes interventions militaires :

TAYLOR. We have troops in the region. A show of force might make Juma blink.

DANIELS. And if it doesn't, we get caught up in another civil quagmire halfway around the world and that is a hard sell especially since there's nothing in Sangala worth protecting, no natural resources, no substantial economic ties, nothing that threatens our national security.

Bien que l'Irak ne soit pas mentionnée¹⁰⁴⁶, le « borbier à des milliers de kilomètres » dont parle Daniels semble y faire allusion (on devine qu'il parle de la situation de guerre civile ayant gagné l'Irak jusqu'au « sursaut » de 2007). De même, la mention des « ressources naturelles » à protéger (i.e. le pétrole irakien) et de la menace pour la sécurité du territoire américain (i.e. les armes de destruction massive, le régime baasiste et Al-Qaïda) continuent d'orienter la compréhension des téléspectateurs tout en présentant Daniels, pourtant président *a priori* démocrate, sous les traits d'un dirigeant cynique dénué d'idéalisme, voire d'humanisme. Pour lui, cette guerre ne concerne pas les États-Unis, ce n'est pas une « guerre de nécessité », pour reprendre l'expression de Barack Obama, car elle ne touche pas de près ou de loin aux intérêts de la Nation. Taylor est quelque peu abasourdie par l'absence de compassion chez son interlocuteur, qui n'est même pas sensible à l'argument humain : « *Our involvement could avert a genocide* », insiste-t-elle. La présidente élue s'agace alors et se lève de sa chaise pour interpeler Daniels. Elle condamne notamment la décision de ce dernier d'avoir ordonné l'évacuation de l'ambassade américaine, ce qui, argue-t-elle, transmet un message négatif aux autres pays du monde, et ne se résout pas à sacrifier le Sangala, un « allié démocratique » (« *democratic ally* »).

S'ensuit l'échange le plus marquant de la scène. Filmés en plan rapproché épaule (figure 49b), les deux présidents se font face, comme deux gladiateurs dans l'arène (ici la circularité est rendue par le bureau ovale). Daniels assène un premier coup (verbal) à sa successeuse : « *I appreciate your idealism* », lui dit-il sur un ton presque narquois visant à infantiliser les

¹⁰⁴⁶ Il faut attendre la saison 9 pour qu'une référence explicite au conflit surgisse. Voir le discours du président Heller à l'intention des parlementaires anglais dans l'épisode 9.4.

positions de Taylor, qui serait déconnectée de la réalité. Il tourne ensuite les talons, fait le tour du bureau présidentiel pour retrouver son siège.

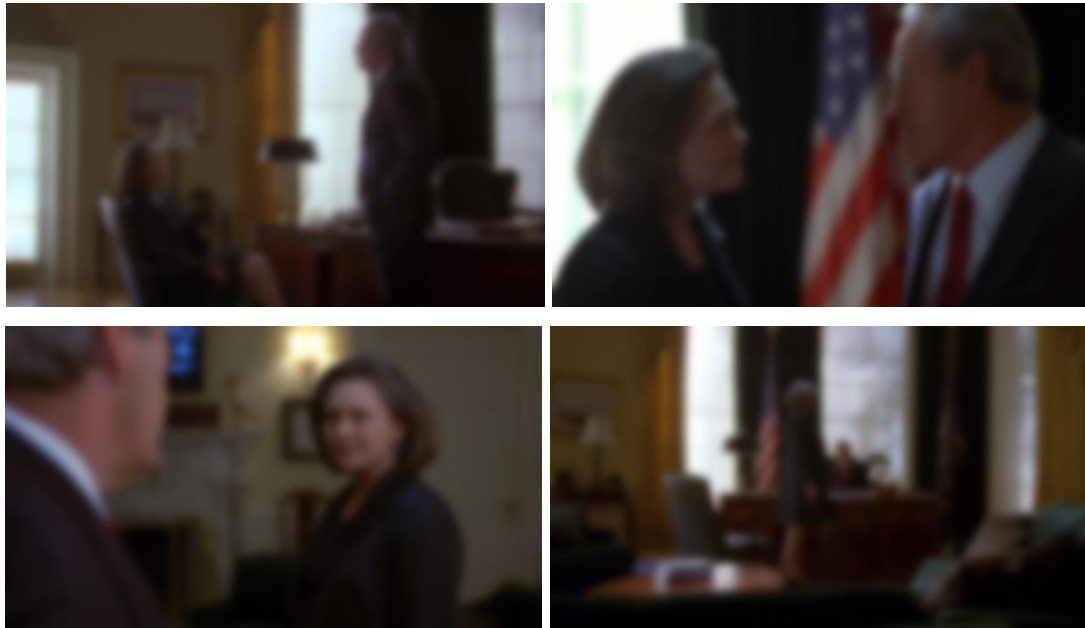


Figure 49 : Les dissensions politiques se muent en affrontement cordial entre les deux présidents (24: *Redemption*).

La caméra change d'angle : Daniels est à présent de profil, flou, tandis que Taylor se tient dans la lumière de la fenêtre en face d'elle mais aussi sous le nimbe du luminaire fixé au mur derrière elle (figure 49c). Les contours indistincts de ce luminaire lui confèrent l'allure d'une torche, évoquant ainsi la torche de la Statue de la Liberté, symbole de la grandeur morale des États-Unis qu'ils aspirent à propager dans le monde. Taylor est bien animée par l'idéalisme politique, idéalisme qui la rapproche des fondements de la nation américaine. Elle gagne ici sa stature de présidente tout en répondant à Daniels : « *I can't say the same of your cynicism.* » Ce à quoi Daniels, qui accuse le coup, rétorque avec un sourire désabusé : « *Let's talk after you've been sitting in my chair* ». Bien qu'il conclue le dialogue en rappelant que le fauteuil présidentiel est encore le sien (« *my chair* »), Taylor a visuellement pris l'avantage : elle est à présent debout, lui est assis. Les rôles se sont inversés (comparer la figure 49d à la figure 49a). Il faudra néanmoins attendre la fin de la séquence trente minutes plus tard pour que Daniels accepte de s'adresser à Taylor en utilisant son titre de « *Madam President* », après lui avoir fait une description tout à fait tragique – mais qui s'avèrera en partie prophétique la concernant – de la fonction présidentielle.

L'intrigue autour du Sangala n'est pas sans faire écho au réel, en particulier au génocide ayant eu lieu au Rwanda en 1994 durant lequel Bill Clinton renonça à intervenir en soutien aux forces de l'ONU. La décision fut en grande partie motivée par la révolte populaire qui éclata aux États-Unis un an auparavant après la mort de 18 soldats américains en Somalie dans le cadre d'une action humanitaire. Désireux de ne pas s'aliéner l'opinion publique et le Congrès, Clinton préféra rapatrier les troupes américaines de Somalie et refusa de s'engager au Rwanda où 500 000 Tutsis perdirent la vie entre avril et juillet 1994. L'absence d'action de la part des États-Unis dans cet épisode tragique de l'histoire rwandaise récente entacha durablement la présidence de Bill Clinton, bien que celui-ci reconnût plus tard sa part de responsabilité dans un discours prononcé lors d'un voyage au Rwanda en mars 1998¹⁰⁴⁷. Le spectre du génocide rwandais n'a pourtant pas été effacé de la mémoire collective tant il a été maintes fois rejoué par la fiction durant les années 2000 (voir notamment *Hotel Rwanda* [Rusabagina, 2004] auquel *24: Redemption* fait penser par moments). À la télévision notamment, la série *The West Wing* s'en empare en 2003 – soit près de dix ans plus tard – au milieu de la quatrième saison (4.14 et suivants). À l'approche de sa seconde investiture, le président Bartlet, fraîchement réélu, doit faire face à l'éclatement d'une guerre civile génocidaire dans un pays africain fictif (le Kundu). La série d'Aaron Sorkin, qui a souvent été décrite comme une version idéalisée – et par conséquent critique – de la présidence Clinton, rejoue le réel pour mieux le réécrire : « *Whereas Clinton refused to intervene and stop the ethnic cleansing, Bartlet's messianic vision culminates in military intervention as well as a new humanitarian foreign policy doctrine, giving the impression of morality lying deep within the heart of the world's superpower*¹⁰⁴⁸. » La fiction dénonce ainsi en creux ce qu'elle considère comme un profond manquement aux principes moraux guidant la politique extérieure des États-Unis.

C'est une critique semblable que l'on retrouve au cœur de *24: Redemption*, produit cinq ans plus tard sur fond de guerre au Darfour, au travers de la situation catastrophique se déroulant au Sangala. De l'aveu de Kiefer Sutherland, *Redemption* s'est pleinement inspiré du génocide rwandais afin de questionner plus largement l'idéologie sous-tendant l'interventionnisme américain :

¹⁰⁴⁷ Discours du 25 mars 1998, disponible à : <http://www.cbsnews.com/news/text-of-clintons-rwanda-speech/> (consulté le 20 mars 2017)

¹⁰⁴⁸ Bharat Azad, « *The West Wing: salutary or sinister?* », *The Guardian*, 29 février 2009. Disponible à : <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2008/feb/29/thewestwingsalutaryorsini> (consulté le 20 mars 2017)

The truth is, one of the things that was said in the prequel, which I think has been a massive problem with how the Western World has dealt with Africa, no one can justify going there, because they have no viable reason – meaning oil or money. Here [the president's] response is a human one. We can stop a genocide. I think that that's something that Bill Clinton apologized for not doing with Rwanda and we centered a show around that¹⁰⁴⁹.

Le Rwanda est d'ailleurs une référence revendiquée par la série puisqu'Ethan Kanin, directeur de cabinet de Taylor, établit rapidement une comparaison avec la situation au Sangala en affirmant qu'il s'agit du meurtre de masse le plus important que l'Afrique ait connu depuis le génocide des Tutsis (7.1). Dans la lignée de Bartlet, Taylor ne se résout pas à fermer les yeux sur les malheurs du monde et insiste sur le rôle prestigieux de gardien de la paix mondiale que doivent jouer les États-Unis, non pas par appât du gain ou pour leurs propres intérêts, mais parce que le pays a été fondé sur des droits humains inaliénables – dont la vie, la liberté et la quête du bonheur. La présidente rappelle la Nation à l'héritage des Pères fondateurs dans son discours d'investiture au fil duquel elle promet de consacrer à nouveau son énergie à la défense de ces droits et de raviver le flambeau de l'Histoire¹⁰⁵⁰ dont « l'éclat vacille et faiblit à cause de la cupidité, de l'apathie et de la peur » (« *it flickers and grows dim because of apathy, greed and fear* »)¹⁰⁵¹.

Bien que le discours de la présidente paraisse exclusivement centré sur des enjeux américains, le montage de la séquence nous permet de le comprendre dans un contexte plus large. Parallèlement aux paroles d'espoir prononcées par Taylor, apparaissent les images d'enfants soldats au Sangala, de même que la fermeture de l'ambassade américaine prise d'assaut par la population locale abandonnée à son propre sort (figure 50). Cette sélection sert à illustrer le propos de la présidente et fonctionne de pair avec quelques gros plans sur les

¹⁰⁴⁹ « Kiefer Sutherland : 24: *Redemption* », *Suicide Girls*, 17 novembre 2008. Disponible à : https://www.suicidegirls.com/girls/nicole_powers/blog/2680064/kiefer-sutherland-24-redemption/ (consulté le 20 mars 2017)

¹⁰⁵⁰ Dans l'épisode 6.10 de *Homeland*, la présidente Keane récupère elle aussi l'image du « flambeau de l'Histoire » lorsqu'elle confronte Dar Adal qui lui mène une guerre larvée : « *250 years of movement towards the light in this country, towards justice... Say what you want, call me naive, but I believe in this light. And I will not be held hostage by you or by anybody else.* » En dépit de son pragmatisme, Keane est mue par une forme d'idéalisme politique hérité des Pères fondateurs.

¹⁰⁵¹ En renvoyant aux origines de la nation américaine (Taylor cite les Pères fondateurs et De Tocqueville), en déroulant une rhétorique entre continuité et nécessaire réinvention (« *re-dedicate* »), et en associant les citoyens à son action (« *Today, I am asking each of you to help me give you the government you deserve* »), le discours d'investiture de Taylor recycle les trois principaux *topoi* du cérémonial et se situe ainsi dans la droite lignée de ceux de ses prédécesseurs réels. Voir notamment l'analyse du discours d'investiture de Bill Clinton par Luc Benoit dans L. Benoit, « Les discours d'investiture ou les paradoxes de l'éloge », *RFEA*, n°83, janvier 2000, 109.

personnages importants : le président sortant Daniels, figure du dirigeant cynique et réaliste qui a avalisé la fermeture de l'ambassade américaine au Sangala, et l'entrepreneur Jonas Hodges, dont l'implication dans le coup d'État conduit par Juma menace d'être révélée au grand jour.

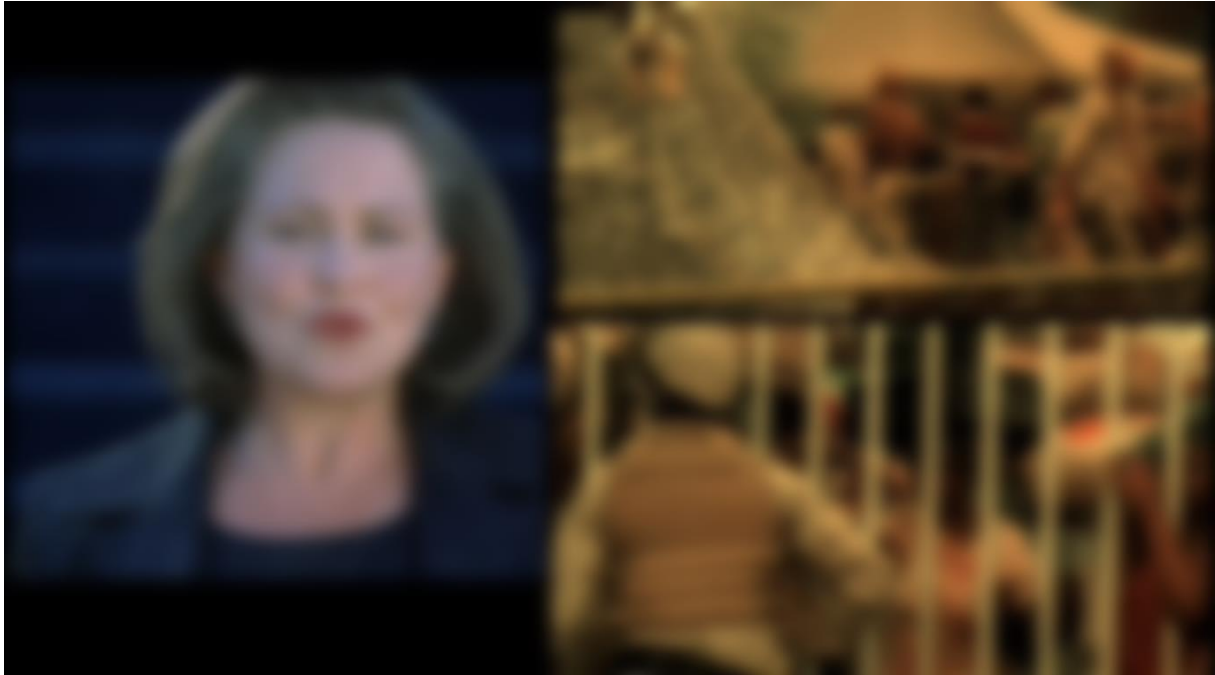


Figure 50 : Dans son discours d'investiture, Taylor universalise la défense des grandes valeurs morales américaines (24: *Redemption*).

Ainsi, lorsque la présidente affirme que « nous partageons tous la responsabilité que l'histoire a placée entre nos mains » (« *We all share the responsibility History has placed in our hands* »), il devient impossible de circonscrire son message à la seule politique intérieure : la responsabilité qu'elle évoque, c'est celle de l'Amérique vis-à-vis du monde. En universalisant les droits humains inaliénables hérités de l'Indépendance aux populations de l'ensemble des autres pays, Taylor entend les préserver sur son territoire mais aussi à travers le monde et se fait donc à nouveau la fervente défenseuse de l'interventionnisme progressiste. Réaffirmant l'héritage idéologique wilsonien, l'Amérique de Taylor est une Amérique messianique qui doit agir pour garantir la paix mondiale, quitte à le faire seule. Lorsqu'elle désespère de la tournure tragique des événements au Sangala auxquels elle assiste en direct depuis son bureau par le biais de son téléviseur, Ethan Kanin lui rappelle qu'ils peuvent toujours tenter de faire appel de la décision de l'ONU. Ce à quoi elle répond : « *The UN's*

paralyzed, Ethan. While people are being butchered by that madman. We have to lead even if it means going it alone. » (7.1) Ce faisant, Taylor semble rejeter l'action multilatéraliste onusienne qu'elle juge inadaptée et lente pour une intervention unilatéraliste immédiate. Nous verrons néanmoins que cela ne l'empêche pas d'épouser une politique internationaliste dans d'autres circonstances.

Cette dernière remarque nous invite à nous interroger sur l'obédience politique de la présidente Taylor sur laquelle 24 ne s'attarde jamais. Par un jeu de déduction logique, on peut inférer que l'administration qui l'a précédée était démocrate, ce qui ferait donc d'elle, au regard de l'alternance traditionnelle des deux grands partis dans la réalité, une dirigeante républicaine. Pourtant, du fait d'une politique étrangère profondément progressiste, d'un rapport à la fonction présidentielle évoquant plutôt des figures démocrates (de Carter à Obama, en passant par son prédécesseur fictionnel David Palmer), et de nominations troublantes (l'ancien secrétaire à la Défense sous Wayne Palmer devient directeur de cabinet puis secrétaire aux Affaires étrangères sous Taylor), Taylor échappe à des rapprochements trop hâtifs avec le Grand Old Party (GOP). Interrogée à ce sujet, l'actrice Cherry Jones (qui joue la présidente) confie que « seuls mes cheveux sont républicains » (« *I think my hair is republican*¹⁰⁵² »), ironisant sur le brushing figé de son personnage. Jones ne pense pas pour autant que Taylor soit démocrate, et encore moins qu'elle s'inspire d'Hillary Clinton, candidate à l'investiture démocrate au moment du tournage de la saison 7 :

She's not at all like Hillary Clinton. In the first place, I think she's battling depression. I think of Hillary Clinton as a very gregarious and pragmatic person. I don't see Hillary Clinton invading Darfur. It's a very bold move that these writers have made -- of this woman planning an invasion of an African country -- an *intervention*¹⁰⁵³.

Peut-être faut-il voir dans le personnage d'Allison Taylor l'expression des aspirations apolitiques que les scénaristes ont souvent mises en avant en évoquant 24. Par ce flou sur l'orientation de la présidente, ceux-ci ont certainement cherché à éviter d'être accusés de soutenir Hillary Clinton qui, au moment de l'écriture et du tournage du début de la saison 7, était en campagne pour les primaires démocrates¹⁰⁵⁴. Les scénaristes avaient sans doute en

¹⁰⁵² Ann Oldenburg, « 24 president is no Hillary Clinton », *USA Today*, 12 février 2009. Disponible à : <http://content.usatoday.com/communities/entertainment/post/2009/02/62759009/1> (consulté le 20 mars 2017)

¹⁰⁵³ *Ibid.*

¹⁰⁵⁴ La saison 7 devait être diffusée dès janvier 2008 alors que la campagne des primaires démocrates battait son plein entre Hillary Clinton et son opposant Barack Obama.

tête le procès que les républicains avaient organisé à l'encontre de *Commander in Chief*, série dans laquelle Geena Davis incarnait une présidente étiquetée indépendante mais que beaucoup jugèrent (à tort) trop proche de Clinton. Quoi qu'il en soit, si l'on s'en tient à la seule caractérisation de Taylor dans les saisons 7 et 8, celle-ci se rapprocherait plutôt d'une idéologie portée par le Parti démocrate.

L'idéalisme conservateur

L'idéalisme conservateur se distingue de son pendant libéral par une politique étrangère hégémoniste enveloppée de grandes déclarations idéalistes. Il s'agit d'un idéalisme trompe-l'œil, de surface, occultant la volonté d'étendre l'empire américain. Ce courant de pensée épouse de manière claire l'exceptionnalisme national en cherchant à imposer le modèle américain aux autres pays afin de façonner un monde unipolaire gouverné par les États-Unis. En outre, les conservateurs poursuivent cette mission « civilisatrice » d'expansion des valeurs américaines dans un respect tout relatif des différences culturelles et des souverainetés étatiques. Dans bien des cas, l'objectif final semble être davantage de protéger l'hégémonie américaine que de propager la liberté des peuples et la démocratie.

La présidence Bush peut être perçue comme l'une des plus idéalistes (au sens conservateur) de l'histoire américaine contemporaine. Sous l'impulsion des néoconservateurs, le 43^e locataire de la Maison-Blanche se laisse convaincre de la nécessité de renverser le régime de Saddam Hussein, ce que son père n'a pas fait dix ans plus tôt. Les néoconservateurs constituent un groupe de pensée particulièrement influent durant le premier mandat de George W. Bush. À l'origine affiliés aux démocrates, ils vilipendent les évolutions du parti dans les années 1960. D'une part, ils expriment un profond désaccord avec la politique de détente avec l'URSS prêchée par l'aile gauche du parti. D'autre part, ils rejettent l'orientation identitaire de la politique sociale portée par la « nouvelle gauche », de même que les programmes fédéraux visant à réduire la pauvreté et les inégalités. Dans les années 1980, les néoconservateurs basculent vers le Parti républicain en rejoignant Ronald Reagan. Leur idéologie politique se focalise alors sur la croyance en une mission universelle, celle de répandre et de défendre la démocratie et les valeurs attenantes face au totalitarisme soviétique.

La fin de la guerre froide contraint les néoconservateurs à se réinventer : ils continuent à porter l'idée que l'Amérique est mue par une mission « civilisatrice » et prônent un interventionnisme unilatéral et musclé afin de parvenir à leurs fins en opposition à la politique

menée par l'administration Clinton¹⁰⁵⁵. Le monde arabe devient le nouveau théâtre des opérations, en particulier l'Irak qui constitue une obsession chez les néoconservateurs depuis la première guerre du Golfe. Parmi les instigateurs de cette refonte du courant se trouve Paul Wolfowitz qui deviendra secrétaire adjoint à la Défense après l'élection de Bush et qui sera considéré comme le « théoricien¹⁰⁵⁶ » de la guerre en Irak et l'un des conseillers les plus influents de la Maison-Blanche. Wolfowitz n'est pas le seul néoconservateur de l'Administration : ils sont en fait près d'une demi-douzaine à occuper des postes importants à l'instar de Richard Perle qui est nommé à la tête de la commission de la politique de défense en 2001 ou de David Wurmser qui devient le conseiller de Cheney sur le Moyen-Orient. Les néoconservateurs bénéficient en outre du soutien de Cheney et de Rumsfeld, deux « nationalistes déterminés » (« *assertive nationalists*¹⁰⁵⁷ ») également désireux de se débarrasser du leader irakien pour des raisons variées¹⁰⁵⁸, qui vont porter leurs idées à l'oreille du président. Daalder et Lindsay parlent ainsi d'un « mariage de convenance » entre les néoconservateurs et les hégémonistes va-t-en-guerre : « (...) *to form a marriage of convenience... even as they disagree about what kind of commitment the United States should make to rebuilding Iraq and remaking the rest of the world*¹⁰⁵⁹. »

Après le 11 Septembre, le manque d'expérience de George W. Bush dans le domaine des affaires étrangères et de la guerre¹⁰⁶⁰ pousse ce dernier à embrasser l'idéalisme néoconservateur prêché par ses conseillers, un « wilsonisme botté » (selon la formule de Pierre Hassner¹⁰⁶¹) teinté de messianisme qui trouve un écho naturel chez celui qui reste convaincu d'être devenu président par la volonté de Dieu¹⁰⁶². La guerre en Irak est ainsi

¹⁰⁵⁵ « *They viewed the Clinton administration as an almost pacifist force that had weakened the hand of US dominance and left the country vulnerable* », in Jeremy Scahill, *op. cit.*, 7.

¹⁰⁵⁶ Éric Laurent, *La guerre des Bush*, Paris : Plon, 2003, 140.

¹⁰⁵⁷ Schlesinger distingue de façon très claire les néoconservateurs des « nationalistes déterminés » : « *The neocons are visionaries who want to remake the world in the American image; the assertive nationalists are hard-boiled politicians who want to use American power to intimidate rival nations and to crush potential threats to American security and to incorporate enterprise.* » (in A. Schlesinger, 2004, *op. cit.*, 26-27)

¹⁰⁵⁸ Cheney entretient une obsession à l'endroit de Saddam Hussein depuis la première guerre du Golfe qu'il a supervisée en tant que secrétaire à la Défense. De plus, l'Irak représente une manne pétrolière non négligeable pour celui qui a justement fait fortune dans ce domaine au cours des années 1990.

¹⁰⁵⁹ I. H. Daalder et J. M. Lindsay, « Bush's Revolution », *Current History: A Journal of Contemporary World Affairs*, novembre 2003, 369.

¹⁰⁶⁰ Ironiquement, tous les défenseurs d'un affrontement armé avec l'Irak n'ont aucune expérience de la guerre : « Cheney, Wolfowitz (...), Andrew Card (...), Karl Rove, ont évité toute incorporation militaire. George W. Bush, lui, a effectué sa période militaire loin des rizières, dans la garde nationale du Texas (...). » (in Samuel Laurent, *op. cit.*, 138)

¹⁰⁶¹ Pierre Hassner, « Les États-Unis : l'empire de la force ou force de l'empire ? », *Cahiers de Chaillot*, n°54, 2002, 43.

¹⁰⁶² Paul Harris, « Bush says God chose him to lead his nation », *The Guardian*, 2 novembre 2003. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2003/nov/02/usa.religion> (consulté le 9 mars 2017)

lancée au nom de la sécurité du peuple américain et de la liberté du peuple irakien (le nom de la campagne militaire Liberté irakienne est d'ailleurs éloquent). Le renversement du gouvernement baasiste n'est pourtant pas une fin en soi puisque les néoconservateurs de l'administration Bush envisagent une conquête du monde arabe par la démocratie dont les bienfaits pour l'Amérique seraient nombreux : nouveaux marchés, influence diplomatique, manne pétrolière, sécurité¹⁰⁶³. L'Irak ne serait donc qu'un point de départ, « une nation qui, devenant un modèle démocratique, pourra créer une sorte d'effet domino et inspirer d'autres changements parmi les régimes sclérosés de la région¹⁰⁶⁴ ».

Selon James M. Lindsay, la litanie idéaliste prend une place de plus en plus importante dans la justification de la guerre en Irak alors qu'aucune arme de destruction massive n'est découverte¹⁰⁶⁵. Ce tournant wilsonien de propagation de la démocratie rencontre néanmoins trois problèmes majeurs : d'abord, il ne bénéficie d'aucune stratégie claire ; ensuite, répandre la démocratie dans le monde arabe serait contre-productif dans la mesure où certains alliés des États-Unis dans la guerre contre le terrorisme sont des autocraties ; enfin, la démocratie pourrait faire émerger des gouvernements hostiles aux intérêts américains¹⁰⁶⁶. Nous pouvons également ajouter le problème éthique qui consiste à chercher à imposer par la force et dans l'urgence la démocratie telle qu'elle existe dans le monde occidental à des pays aux religions et aux cultures bien différentes. Cela est particulièrement bien illustré par l'épisode 1.8 de la série *Over There* dans lequel un entrepreneur américain propose (ou plutôt impose) aux habitants d'un village irakien de voter démocratiquement entre la construction d'une école ou celle d'une mosquée, en contrepartie de la mise en place d'un oléoduc. La situation dégénère quand la femme de l'imam se déclare en faveur de l'école, contre l'avis de ce dernier. Elle est alors traitée d'infidèle, lapidée et promise à un sort funeste tandis que les troupes américaines chargées de la protection de l'entrepreneur sont contraintes de se replier. Le projet d'oléoduc est finalement abandonné. L'épisode montre ainsi l'incompréhension entre les deux civilisations, et l'impossibilité pour les Américains d'imposer le modèle démocratique (avec ici, en sus, l'égalité des sexes) à des populations traditionalistes.

Cette croisade pour la démocratie a ainsi été perçue comme une forme d'impérialisme universaliste par les populations locales, attisant la colère des religieux les plus traditionalistes et le désir de combattre l'occupation américaine. Une croisade d'ailleurs

¹⁰⁶³ Samuel Laurent, *op. cit.*, 160.

¹⁰⁶⁴ *Ibid*, 160-161.

¹⁰⁶⁵ James M. Lindsay, *op. cit.*, 769.

¹⁰⁶⁶ *Ibid*, 770.

indissociable de l'enjeu énergétique qui trahit les intentions hégémoniques des néoconservateurs. Du fait de l'enlèvement en Irak et de la débâcle bureaucratique autour de la stratégie à adopter pour éviter la guerre civile, Bush procède à des remaniements au sein de son administration et s'engage personnellement dans la gestion du borborygme irakien. Son second mandat voit la disparition des artisans de l'entrée en guerre : Wolfowitz est nommé à la tête de la Banque Mondiale début 2005 ; Rumsfeld démissionne de ses fonctions après les élections législatives catastrophiques de 2006 ; Cheney est nettement marginalisé au profit de Condoleezza Rice, devenue entre-temps secrétaire aux Affaires étrangères¹⁰⁶⁷. L'idéalisme conservateur laisse ainsi la place au réalisme d'une situation de guerre civile que le président Bush entend faire cesser. Fin 2006, il décide d'un « sursaut » en envoyant 20 000 soldats supplémentaires pour combattre en Irak. Cette décision portera ses fruits et apaisera le pays au point que le premier ministre irakien Al-Maliki proposera un calendrier pour le retrait progressif des troupes américaines¹⁰⁶⁸.

Fait remarquable, aucun idéaliste conservateur n'apparaît dans *24* et dans *Homeland*, même dans les représentations les plus proches de George W. Bush et de son administration. La politique étrangère du président républicain Charles Logan, personnage perçu comme un mélange de Nixon et de Bush, repose sur un hégémonisme qui ne voile aucunement ses ambitions : occuper certaines parties du Moyen-Orient afin de se saisir de leurs réserves pétrolières. Nulle déclaration humanitaire n'entoure ce projet bien que Logan opère dans le secret. Le bien des autres nations du monde importe peu, par rapport à celui des États-Unis dont il entend protéger les intérêts : « *This country needs energy, more than you or anybody else in this government cares to admit. We'll see how you judge me when the cost of oil goes up over 100 dollars a barrel, and the people who put me in office can't heat their homes or run their cars* », reconnaît-il face à son secrétaire à la Défense, James Heller (5.18). La politique extérieure de Logan résonne avec celle de Bush (à un moment donné, son directeur de cabinet Walt Cummings ambitionne même d'introduire des armes de destruction massive en Asie centrale pour justifier un déploiement militaire américain [5.6]) bien qu'elle ne s'encombre pas de l'idéalisme – factice – de cette dernière.

Dans *Homeland*, le vice-président Walden, autre avatar de George W. Bush, conduit une politique étrangère agressive qui ne s'embarrasse pas non plus de justifications morales. Il se différencie encore davantage des néoconservateurs que Logan : à l'opposé de ce dernier,

¹⁰⁶⁷ Peter Baker, *op. cit.*

¹⁰⁶⁸ John Rielly, *op. cit.*, 82.

Walden n'ambitionne pas d'exercer une puissance hégémonique géopolitique, commerciale ou énergétique. Sa seule préoccupation demeure la sécurité du territoire américain, son objectif étant de transformer l'Amérique en « forteresse » (2.12). Lorsque les tensions s'intensifient autour du programme nucléaire de l'Iran, Walden n'envisage pas de renverser le pouvoir en place (comme cela se fera partiellement en fin de saison 3) mais souhaite se limiter à des bombardements de site d'essais nucléaires de Natanz (2.10) pour prévenir tout risque d'attaque future contre l'Amérique. En outre, contrairement aux néoconservateurs, il se soucie peu de l'impact de sa politique agressive sur l'image des États-Unis : « *You really give a shit about the Arab streets? They yell 'death to America', whatever we do* », confie-t-il à Brody (2.2). Il ne recule devant aucun obstacle pour réussir la mission qu'il s'est donnée, quitte à tuer 83 écoliers pour tenter d'abattre Abu Nazir. « *He has no hesitation about it all. And he's 100 percent committed* », affirme Jamey Sheridan, l'interprète de Walden¹⁰⁶⁹. Ainsi, le vice-président ne dissimule aucun dessein secret : il n'a qu'une seule et unique obsession, celle de protéger la nation américaine, bien qu'il tende à la mettre en péril par ses décisions aux conséquences désastreuses.

3.3. Le réalisme

Le courant réaliste est le seul que l'on retrouve dans toutes les présidences américaines depuis le XX^e siècle et ce, indifféremment selon les partis politiques. Il considère le monde comme anarchique (nous empruntons ici la formule du penseur australien Hedley Bull, « *anarchical society*¹⁰⁷⁰ ») en insistant sur l'importante compétition et la conflictualité qui régissent les rapports internationaux. De fait, chaque pays défend ses intérêts propres, tente d'assurer la sécurité de ses frontières et de son territoire et poursuit une politique de puissance. Parmi les théoriciens les plus importants de cette école, on retrouve Reinhold Niebuhr et George Kennan, deux figures dont on décèle l'influence dans la politique étrangère de certains présidents récents, Obama en tête. Les réalistes partagent une vision relativement pessimiste du monde, perçu comme un agrégat d'États-nations égoïstes, peu enclins à s'unir

¹⁰⁶⁹ Matt Hurwitz, *op. cit.*, 29.

¹⁰⁷⁰ Bull soutient que le monde n'est dominé par aucune autorité supérieure et que cette situation anarchique permet aux États-nations d'agir librement selon leurs propres intérêts. Il observe malgré tout une forme de société internationale qui est favorisée par l'existence, d'un pays à l'autre, de valeurs et de centres d'intérêt communs. Voir H. Bull, *The International Society. A Study of Order in World Politics*, London : Palgrave MacMillan, 2012 [1977], 4^e édition.

autour d'idéaux : la *realpolitik* prime au détriment de toute forme d'idéalisme. Le réalisme politique repose sur deux piliers, à savoir le maintien d'un équilibre des puissances et la préservation des intérêts nationaux américains. Pour accomplir ces objectifs, les États-Unis peuvent recourir à la diplomatie ou à la force.

Certains présidents récents se sont ainsi distingués par leur vision pragmatique, voire cynique, des affaires étrangères. L'on peut ainsi mettre en regard les deux guerres du Golfe, celle menée par George H. W. Bush en 1991 et celle déclarée par son fils George W. Bush dix ans plus tard. La première guerre du Golfe témoigne de la mise en œuvre d'une politique étrangère réaliste : reposant sur une intervention multilatérale, elle vise à rétablir le *Statu quo* en termes d'équilibre des puissances, sans pour autant chercher à renverser le régime de Saddam Hussein. Puissance et modération s'imposent ainsi comme les mots d'ordre. Au contraire, le moralisme qui caractérise l'action de George W. Bush lors de l'entrée en guerre en Irak, et qui se lit à travers sa volonté de « libérer » le peuple irakien d'un dictateur corrompu et violent, s'inclut dans la tradition de l'idéalisme conservateur. Les États-Unis montrent avec ostentation l'étendue de leur puissance au cours d'une campagne menée de manière unilatérale (à la différence de Bush père, qui bénéficie d'un mandat onusien) où ils entendent refaçonner toute une partie du monde : c'est le fantasme du « Grand Moyen-Orient » (« *Greater Middle East* »).

Comme nous l'avons vu plus haut, Barack Obama s'est aussi révélé être un décideur prudent et pragmatique, rôle qui s'est vu renforcer par un contexte fort peu propice aux dépenses militaires. En pleine crise économique et financière, les États-Unis ont dû renoncer à leurs aspirations expéditionnaires car ils n'en ont simplement plus les moyens. Bien qu'Obama eût tenté malgré tout de maintenir le *leadership* du pays à l'échelle internationale, cette ambition s'est avérée de plus en plus difficile à satisfaire dans un monde multipolaire, « post-américain » pour citer la formule du journaliste Farid Zakaaria¹⁰⁷¹, où la Chine s'est élevée comme première puissance économique mondiale. Du point de vue de la guerre contre le terrorisme, cette posture réaliste s'est notamment concrétisée par le retrait des troupes d'Irak (déjà prévu à la fin du second mandat de George W. Bush), quitte à ce que le président démocrate soit accusé des années plus tard par les républicains d'avoir abandonné un pays instable et ainsi favorisé l'apparition de Daesh. La réalité est bien plus complexe que cet argumentaire américano-centré puisqu'elle omet totalement la dégradation des relations entre le gouvernement chiite d'Al-Maliki et les populations irakiennes d'obédience sunnite :

¹⁰⁷¹ Farid Zakaaria, *The Post-American World*, New York : W. W. Norton & Company, 2008.

By the end of 2011, all American troops were out of Iraq, and the president ran for re-election partly on his pledge to end the Iraq War. Soon afterward, however, al-Maliki, a Shiite, launched a sectarian campaign against Iraqi Sunnis, arresting senior officials for treason, driving others into exile and upending the fragile sectarian balance the U.S. occupation had enforced¹⁰⁷².

Le violent ostracisme des sunnites irakiens mena à l'enrôlement par les forces de Daesh d'une partie d'entre eux. Dans certaines régions de l'Irak du nord, le groupe islamiste était tellement populaire que ses combattants furent accueillis en héros par les gens du cru.

Il faut néanmoins noter que le réalisme d'Obama a bénéficié d'un large soutien de la part des Américains qui, encore sous le choc de la guerre en Irak, se sont opposés régulièrement à toute nouvelle intervention militaire au Moyen-Orient. En 2013, quand à l'issue de longues tergiversations le président décide d'agir militairement en Syrie après qu'Assad dépassa la « ligne rouge » (« *red line* ») en utilisant des armes biologiques contre les rebelles sunnites, il n'obtient pas l'accord du Congrès : « *The American people did not want to get involved in the Syrian war. And when Obama tried to lead them there, they told him to fuck off* », affirme Douglas Ollivant, ancien membre du NSC (National Security Council). Plus tôt, en 2011, Obama a pourtant consenti à intervenir en Lybie afin de renverser le régime du dictateur Mouammar Kadhafi. Mais cela s'est déroulé dans un cadre bien précis permettant de minimiser les risques :

Obama impose tout de même des conditions de participation assez uniques, dans la mesure où ce sont la France et la Grande-Bretagne qui devront prendre le *leadership* de la mission et que celle-ci, pour les forces américaines, restera limitée et sans déploiement de troupes au sol pour justement ne pas répéter l'expérience douloureuse de l'Irak¹⁰⁷³.

Cette opération correspond bien à l'orientation donnée par Obama à la guerre contre le terrorisme. Il ne s'agit pas d'une action militaire à long terme qui nécessite un déploiement humain conséquent, mais d'une campagne courte, engageant des moyens restreints, au sein d'une coalition. L'Amérique continue à jouer son rôle de « gendarme du monde » mais de

¹⁰⁷² Jonathan Broder, « The ISIS Creation Myth », *Newsweek*, 12 juin 2015. Disponible à : <http://europe.newsweek.com/isis-george-w-bush-barack-obama-328670?rm=eu> (consulté le 13 mars 2017)

¹⁰⁷³ Charles-Philippe David, 2015a, *op. cit.*, 963.

manière plus discrète (selon la doctrine du « *leading from behind* ») et seulement parce que l'urgence humanitaire l'y enjoint – dans le cas de la Libye, c'est l'insistance de la France et de l'Angleterre qui poussa Obama à déposer une résolution au Conseil de sécurité de l'ONU.

Comme nous avons déjà pu le constater, *24* et *Homeland* offrent un large éventail de présidents qui adoptent une politique réaliste dans le cadre de la guerre contre le terrorisme. Certains y adhèrent à la suite d'événements graves remettant en cause la puissance américaine. Ainsi, face à des attaques nucléaires sur le territoire américain, les présidents Palmer (David puis Wayne) sont contraints d'ordonner une réplique militaire à l'encontre de pays perçus comme responsables d'abriter – et de soutenir secrètement – des groupuscules terroristes (saisons 2 et 6). Répondre à l'attentat par la force est ainsi considéré comme nécessaire par les conseillers et collaborateurs directs des présidents dans la mesure où l'image d'une Amérique affaiblie pourrait mettre en péril l'équilibre des puissances mondiales, ce qui aurait pour corollaire de provoquer l'anarchie entre les États-nations. Dans ces cas, l'intervention militaire sert donc à réaffirmer l'autorité (hégémonique) des États-Unis sur le reste du monde et à maintenir le Statu quo international, deux fondements de la politique réaliste.

D'autres présidents adhèrent à l'éthos réaliste par conviction à l'image d'Elizabeth Keane dans la sixième saison de *Homeland*. Celle-ci est convaincue que le déploiement de soldats américains à travers le monde doit être réduit pour éviter les bourbiers de l'envergure de l'Irak. Elle est consciente des limites de la puissance américaine dans une guerre contre le terrorisme sans fin et reste sceptique face aux capacités qu'ont les États-Unis à assurer seuls la paix dans le monde. Elle incarne une certaine vision pessimiste et résignée des relations entre les États-nations que l'on retrouve au cœur du courant réaliste. Elle entretient ainsi une certaine défiance à l'égard des autres pays, n'accordant qu'une confiance très relative à l'Iran, accusé à tort de ne pas respecter ses engagements sur son programme nucléaire, mais aussi à Israël, prétendu allié, qui entend assurer sa propre sécurité en sabordant les liens diplomatiques entre Téhéran et Washington. Cette relation au monde conduit la présidente à épouser une politique extérieure isolationniste – mais pas inactive – qui s'apparente à la puissance « intelligente » des années Obama tant elle semble valoriser la voie diplomatique tout en n'excluant pas le recours à la force – sans troupes au sol – lorsqu'elle s'avère nécessaire et incontournable. Quand Dar Adal met au jour la soi-disant manœuvre trompeuse de l'Iran concernant l'accord sur le nucléaire – à partir de preuves qu'il a lui-même œuvré à fabriquer –, Keane préconise la mise en place de sanctions plutôt que l'usage de la force (6.9).

L'objectif de la présidente élue est en accord avec l'idéologie réaliste : assurer un minimum de paix et d'ordre dans le monde en contenant la menace terroriste au Moyen-Orient et en contrôlant les agissements des États-voyous. Cette politique se rapproche d'autant plus du courant réaliste que Keane agit avant tout dans l'intérêt des États-Unis et non par souci des populations du Moyen-Orient victimes de Daesh, raison qui, dans la réalité, est souvent invoquée pour pousser à l'intervention en Syrie. Elle ne se réclame d'aucun idéalisme.

Dans 24, la plupart des présidents conservateurs conduisent une politique extérieure réaliste. Par exemple, en souhaitant assurer par la force l'approvisionnement en pétrole des États-Unis, Logan s'ancre dans la tradition réaliste dont la défense de l'intérêt national reste l'un des piliers. Il en va de même pour l'un de ses successeurs, le président Noah Daniels qui refuse d'intervenir au Sangala parce que le pays ne détient aucune ressource énergétique et économique dont les États-Unis pourraient tirer profit, et aussi parce que la sécurité américaine n'est pas en jeu. Le président James Heller, quant à lui, poursuit une politique extérieure axée sur la sécurité du pays qui repose sur un important programme de drones de combat. Là encore, c'est l'intérêt des États-Unis qui prime : si le Yémen ou l'Afghanistan sont frappés, c'est pour prévenir toute attaque sur le sol américain. À cet enjeu de sécurité nationale s'ajoute celui de l'accroissement de la puissance. Alors en déplacement à Londres, Heller tente de convaincre les parlementaires anglais de la nécessité de maintenir la base militaire américaine présente sur l'île britannique de Diego Garcia¹⁰⁷⁴. L'entreprise ne va pas s'avérer aisée : outre les manifestations populaires anti-guerre et l'hostilité des députés anglais, Heller doit composer avec une frappe de drone criminelle en Afghanistan qui tue deux soldats anglais et survient précisément le jour où il doit prononcer son discours à Westminster.

Au-delà de la poursuite pérenne du programme de drones de combat dont Heller reconnaît le succès dans la lutte contre le terrorisme, c'est un bras de fer avec la Chine qui s'organise. Dans l'épisode 9.1, Mark Boudreau, directeur de cabinet, évoque la « visite de l'amitié » (« *Friendship Tour* ») opérée en mer Méditerranée par la flotte chinoise dans le but d'asseoir sa puissance en Europe et d'inciter des pays comme la Grande-Bretagne à revoir leur relation avec les États-Unis : « *It's clearly intended to intimidate the British over the lease.* » Pour la Chine, il s'agit d'empêcher les États-Unis d'exercer une quelconque influence dans l'océan Indien. Heller tente cependant de minimiser la portée de cette « démonstration de

¹⁰⁷⁴ L'île servait notamment de lieu de ravitaillement pour les avions emmenant les individus suspectés de terrorisme vers les « sites noirs » dans le cadre du programme d'extraditions spéciales.

force » (« *show of force* ») qu'il met en parallèle avec la circumnavigation de la Grande flotte blanche américaine conduite sous l'égide de Theodore Roosevelt en 1907 dans le but d'afficher la puissance militaire grandissante des États-Unis aux yeux du monde. Il reste que le président américain envisage lui-même de rallier les Britanniques à sa cause par une démonstration non pas militaire mais rhétorique. Lors de son discours devant les parlementaires britanniques, il joue ainsi la carte émotionnelle en mettant l'accent sur la relation spéciale (*special relationship*) unissant l'Amérique au Royaume-Uni (9.4). Il justifie ainsi le maintien de la base de Diego Garcia en érigeant le terrorisme islamiste en enjeu de sécurité transnationale, faisant ainsi coïncider les intérêts américains et britanniques : « *Moving forward together begins with an understanding of the threat that we face, an enemy sworn to destroy our way of life. Thousands of our citizens killed in attacks against our cities and our infrastructure. Thousands killed on the battlefields in Afghanistan and Iraq.* » (nous soulignons) On note l'abondance de pronoms sujets et possessifs renvoyant à la première personne du pluriel qui témoigne d'une tentative rhétorique visant à unir les États-Unis et le Royaume-Uni.

En sauvegardant la base de Diego Garcia, Heller poursuit de fait deux objectifs d'une politique étrangère réaliste : assurer la sécurité du territoire américain et préserver son influence à travers le monde afin de maintenir l'équilibre des puissances.

3.4. L'internationalisme

L'internationalisme est un courant de pensée profondément ancré dans l'idéologie libérale (ou progressiste)¹⁰⁷⁵ qui affirme que « les États-Unis doivent œuvrer à la construction d'un système fondé sur des institutions internationales et sur une politique multilatéraliste¹⁰⁷⁶ ». Il s'agit donc de faire prospérer la coopération et le dialogue entre les nations, l'Amérique ayant besoin d'alliés et de partenaires, que ce soit dans le domaine militaire ou dans le domaine économique. Le soutien à l'OTAN et à l'ONU ou la ratification de traités de libre-échange permettant de mondialiser les marchés et les capitaux sont autant de positionnements associés à la pensée internationaliste. Selon Balthazar, Bill Clinton est

¹⁰⁷⁵ Pour Armand Laferrère, l'internationalisme « s'inscrit dans la continuité du progressisme philosophique européen qui, depuis Kant et Hegel, voit dans l'histoire un mouvement de la barbarie vers la civilisation, de l'affrontement brut des intérêts vers la compréhension mutuelle et la coopération » (in A. Laferrère, « Politique extérieure américaine : l'effondrement », *Commentaire*, vol. 4, n°148, 2014, 733).

¹⁰⁷⁶ Louis Balthazar, *op. cit.*, 178.

l'incarnation la plus saisissante de ce courant. Qualifié de « champion de la mondialisation », le 42^e président a également mené des interventions humanitaires au sein de coalitions internationales comme le bombardement de la Serbie (*Operation Allied Forces*) exécuté sous le commandement de l'OTAN en 1999.

Cette éthique politique n'anime que très rarement la politique étrangère américaine, en particulier lorsqu'il s'agit de la guerre contre le terrorisme. La frappe terroriste sur le sol américain pousse souvent les divers occupants de la Maison-Blanche à réagir dans l'urgence. Dans la mesure où le Congrès est quasiment absent du processus décisionnel entourant les réponses armées, il semble logique que les grandes organisations supranationales comme l'OTAN ou l'ONU soient, elles, encore moins présentes à l'écran. L'action vengeresse et unilatéraliste des présidents dans *24* décrit en fait assez bien celle menée par l'administration Bush dans les semaines, les mois et les années ayant suivi les attentats du 11 Septembre. Durant cette période, la justice s'est en quelque sorte soustraite au droit pour revenir à la loi du talion médiévale : « La politique de Bush est un retour à l'esprit de la justice, contre la lettre de la loi. Un retour à l'arbitraire de la justice médiévale, qui viole les principes acceptés depuis la réforme comme étant ceux du droit moderne¹⁰⁷⁷ », écrit Jeangène-Vilmer. L'Amérique se fait justice elle-même, elle punit les coupables, et s'exonère du droit au nom des victimes (innocentes, ne cesse-t-on de rappeler) du 11 Septembre, de l'état d'exception et de la lutte antiterroriste¹⁰⁷⁸.

Cependant, l'internationalisme libéral va prendre une importance capitale dans la saison 8. L'action se déroule à New York, au siège des Nations Unies – qui apparaît d'ailleurs à l'image –, alors que les États-Unis sous présidence Taylor sont sur le point de conclure un accord de paix inédit avec le Kamistan, pays fictif inspiré du l'Iran (voir le chapitre 8). Taylor affiche sa foi dans les institutions multilatérales, tout particulièrement en l'ONU, et en la collaboration entre les nations afin de parvenir à une paix mondiale durable. Cette marque d'idéalisme ne manque pas de rencontrer l'opposition de certains membres de son administration, notamment lorsqu'elle refuse de céder aux exigences des terroristes kamistanais qui la forcent à leur livrer le président Hassan contre la promesse qu'ils ne feront pas exploser les ogives nucléaires en leur possession. Le général Brucker (Michael Gaston) affirme à Rob Weiss (Chris Diamantopoulos), directeur de cabinet de Taylor, que la décision

¹⁰⁷⁷ Jean-Baptiste Jeangène-Vilmer, *op. cit.*, 101.

¹⁰⁷⁸ *Ibid*, 102-103.

de cette dernière est illégale et qu'elle découle d'un idéalisme malavisé : « *The president is letting her idealism get in the way of her responsibilities as Commander in Chief.* » (8.14)

Ne pas livrer Hassan témoigne à la fois du refus de la présidente de négocier avec les terroristes, mais aussi du respect dont elle fait preuve à l'égard de ses alliés étrangers. Elle ne place pas la sécurité intérieure des États-Unis au-dessus de la vie d'un dirigeant ami et partenaire politique, et réaffirme, ce faisant, la coopération entre deux nations égales (notons dans l'extrait suivant que Taylor parle toujours du *président* Hassan) reposant sur une confiance mutuelle, plutôt que leur repli sur elles-mêmes face à la terreur : « *President Hassan is a guest of this country. He is my partner in peace. And I will not sell him out to the very terrorists we are determined to defeat.* » (8.14) Taylor défend ainsi les principes mêmes de l'internationalisme libéral, dans sa version certes idéalisée. Son attitude inflexible contraste violemment avec celle du président Logan dans la saison 5. Confronté à un choix similaire – des séparatistes russes menacent de frapper l'Amérique si Logan ne leur livre pas le président russe Suranov –, il finit par céder aux exigences des terroristes. Lorsque Martha découvre que son mari s'apprête à sacrifier celui qu'elle considère comme un ami, elle lui tient un discours proche de celui de Taylor, faisant ainsi montre d'une sagesse « présidentielle » :

CHARLES LOGAN. Give me another solution!

MATHA LOGAN. You stand up to them. Refuse to negotiate with them. Isn't that the policy of this country? Isn't that the point of the treaty you signed?

CHARLES LOGAN. It's not that simple, Martha. It never is. (5.9)

Bien décidé à faire primer la sécurité de son pays, Logan finit par révéler aux terroristes toutes les informations relatives au convoi de Suranov. Martha, dans tous ses états, s'invite aux côtés du président russe et de son épouse, plaçant Logan dans une situation impossible. L'intervention inopinée de CTU apportera une résolution temporaire à l'intrigue dont le déroulement illustre les limites de l'internationalisme du président républicain, prêt à sacrifier des dirigeants alliés sur l'autel de la sécurité des États-Unis.

Les avancées diplomatiques obtenues par l'acharnement et le dévouement de la présidente Taylor vont néanmoins être irrémédiablement compromises par l'enchaînement d'événements tragiques au cours de la journée, dont l'exécution d'Hassan constitue le paroxysme. Dès lors, l'implication de la Russie est mise au jour et Taylor fait face à un dilemme cornélien : doit-elle révéler cette information à Dalia Hassan, veuve et désormais présidente du Kamistan, quitte à ce que celle-ci se retire de la table des négociations, ou bien

la garder secrète pour s'assurer la ratification du traité de paix qui lui tient tant à cœur ? L'internationalisme idéaliste de la présidente se fracture donc sur la malveillance de son homologue russe (ce même Suranov qui fut sauvé *in extremis* d'une mort certaine par CTU durant la saison 5). Dès lors, sous l'influence de Logan, Taylor amorce un virage politique marqué par la *realpolitik*, tentant l'impossible pour parvenir à la signature de son traité de paix : « *If I keep the Russians at the table, I can bring peace to a part of the world that has known nothing but war for generations. That is the greater good I am working toward. And to achieve it, there have to be sacrifices* », argue-t-elle à Jack, qui lui rétorque que la paix qu'elle avise est frauduleuse car obtenue par le sang et le mensonge (8.18). Dans une vidéo qu'il enregistre avant une ultime tentative de faire éclater la vérité, Jack ajoute : « *Lasting peace cannot simply be political. It has to be born out of trust and honesty and understanding and most important, a will on both sides to move forward.* » (8.24) L'ambition internationaliste et multilatéraliste est morte, le traité de paix qui se dessine est le résultat d'une coercition plus que d'une coopération.

Lorsque Dalia Hassan apprend finalement la vérité sur la mort de son mari – commanditée par le gouvernement russe, l'une des parties ratifiant le traité –, elle condamne les mensonges et les manipulations de Taylor et met un terme aux négociations au cours d'une scène poignante où les deux femmes – les deux présidentes – finissent au bord des larmes. La présence de larmes n'a cependant pas pour effet d'insister sur la « féminité » des personnages. Elles ne mettent pas non plus en exergue leur faiblesse ou leur fragilité, leur échange musclé démontrant le contraire. Ce sont plutôt l'humanité des deux femmes dirigeantes et une certaine forme d'honnêteté qui sont mises en avant ici. La présidente américaine chevronnée se retrouve confrontée aux conséquences de ses exactions, la présidente kamistanaise, elle inexpérimentée, crie sa déception et sa colère face à la duperie dont elle a été victime. La dimension *soap opératique* n'est pas totalement absente puisque la scène semble recycler le motif de la trahison amoureuse dans un cadrage tout en gros plans qui insiste sur les visages éreintés par la peine (et la fatigue) des héroïnes. Là encore, le renvoi à un genre sériel plutôt féminin est subverti par la « masculinisation » du propos : Taylor menace Dalia d'une guerre unilatérale contre le Kamistan si elle refuse de signer l'accord de paix, affirmant d'une voix forte mais tremblante qu'elle utilisera « toute la puissance de l'armée américaine » (« *the full force of the American military* » ; on notera l'allitération en -f qui produit également une forme de violence sonore). Le cadrage, à nouveau très serré,

montre le visage de la présidente américaine défiguré par la colère alors qu'elle ajoute : « *It will be decades before your country recovers.* »

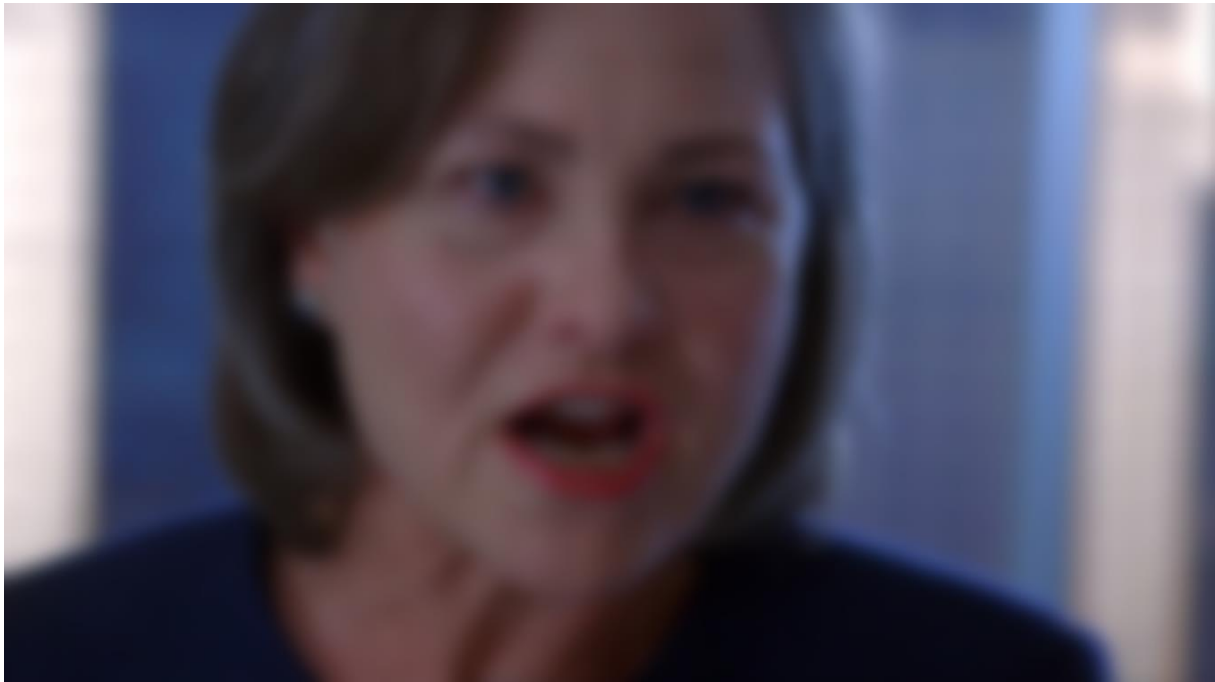


Figure 51 : La transformation « monstrueuse » de la présidente Taylor allégorise le passage du multilatéralisme pacifique à l'unilatéralisme agressif (8.23)

Taylor subvertit alors les stéréotypes de la féminité. Malgré les boucles d'oreille, malgré la robe, malgré son attitude par moments maternelle vis-à-vis de Dalia, elle se révèle aussi cruelle et sans pitié que peut l'être un homme. À cet égard, on note que ses lèvres maquillées de rose cachent une mauvaise dentition, détail malheureux qui contribue à la métamorphose de Taylor en monstre (figure 51). Cette dernière rappelle alors certains monstres féminins de la mythologie grecque, en particulier les Gorgones, affreuses créatures malfaisantes capables de pétrifier tout individu d'un seul regard. Dans la séquence, c'est Dalia qui est victime du regard assassin et de la verve assourdissante de Taylor. Chaque contre-champ la montre en effet figée, abasourdie par les propos et l'attitude de la femme en qui elle avait une entière confiance.

De façon notable, la rencontre suivante entre Dalia et Taylor poursuit ce jeu des regards. Alors que la présidente kamistanaise retrouve son homologue américaine pour accueillir Suvarov, elle ne lui adresse pas un seul regard. La composition du plan ci-dessus (figure 52) construit un rapport de force favorable à Dalia Hassan. Bien qu'elle soit floue et qu'elle ne

domine qu'un tiers de l'écran, celle-ci demeure au premier plan et son visage digne et son regard fixant le hors-champ avec détermination ne rendent que plus patentes l'hésitation, la culpabilité et la contrition qu'on peut lire dans les yeux de Taylor. C'est Dalia Hassan qui a l'avantage moral.



Figure 52 : le motif filé du regard compense l'absence de mots et marque la fin de l'entente intime entre les deux femmes (8.23).

Taylor tente malgré tout de lui parler les yeux dans les yeux mais se heurte à son hostilité implacable et apathique : « *There's nothing more to talk about, Madam President* », lui rétorque Dalia (*ibid*). La complicité entre les deux femmes apparaît définitivement rompue, ce qui provoque, *in fine*, l'échec du traité de paix international.

Au travers de cette succession de portraits de présidents en guerre, *24* et *Homeland* montrent les coulisses de la guerre contre le terrorisme et les tenants et les aboutissants de la politique extérieure américaine. Dans une démarche presque pédagogique, ces deux séries explorent les rouages du processus décisionnel, de la séparation des pouvoirs et de l'application des principes constitutionnels en temps de crise. Elles permettent aussi au public de pénétrer au cœur de la mécanique de la guerre contre le terrorisme, de la contextualiser, d'en connaître les causes et, surtout, d'en observer les conséquences. Chaque action militaire

américaine, motivée par des intérêts qui dépassent souvent le cadre officiel de la sécurité nationale, déclenche une réaction de l'ennemi. *24* et *Homeland* s'échinent à illustrer le principe de réciprocité d'une guerre asymétrique.

Par ailleurs, *24* et *Homeland* s'intéressent au pluralisme idéologique sous-tendant la politique extérieure. Parce qu'elles font se succéder des présidents démocrates et républicains répondant à des doctrines souvent opposées, elles donnent à voir des réponses différentes apportées à la guerre contre le terrorisme. Ce faisant, elles tendent à refléter les changements de présidences réels, de Bush à Obama, d'Obama à Trump. L'une des conclusions que l'on peut tirer des portraits présidentiels brossés par *24* et *Homeland*, c'est que les positionnements idéologiques des candidats à la présidentielle concernant la politique extérieure (et même intérieure) ne perdurent jamais une fois qu'ils sont devenus locataires de la Maison-Blanche. L'on voit dans les deux fictions que la guerre contre le terrorisme impose un pragmatisme et une adaptabilité qui transcendent et font converger les idéologies partisans. Quelle que soit leur doctrine initiale, tous les présidents sont ainsi amenés à faire preuve de réalisme politique, un constat qui résonne particulièrement avec les éloquents continuités entre Bush, Obama et Trump dans la gestion de la guerre contre le terrorisme.

Enfin, si les présidents sont héroïsés, dans la plus pure tradition hollywoodienne, les crises causées par la menace terroriste égratignent cette vision d'hommes et de femmes d'exception. Pour autant, la figure présidentielle n'est jamais durablement entachée puisque son éclat est en fin de compte toujours restauré : les locataires de la Maison-Blanche corrompus qui ont abusé de leurs prérogatives sont tous écartés du pouvoir, ce qui a pour effet de venir renforcer la foi des Américains en la perfection de leur système politique¹⁰⁷⁹.

¹⁰⁷⁹ Anne-Marie Bidaud, *op. cit.*, 163.

Chapitre 8 : De Téhéran à Islamabad : reconstructions orientalistes des théâtres d’opération de l’action antiterroriste américaine

Nous avons précédemment étudié la menace terroriste sur le sol américain en nous intéressant aux acteurs, aux attentats et à la réponse sécuritaire apportée par les gouvernements successifs pour la contrecarrer et y mettre un terme. Néanmoins, les États-Unis ne constituent que l’un des fronts de la guerre contre le terrorisme puisque celle-ci se poursuit également, et surtout, à l’étranger depuis plus de quinze ans. Les théâtres d’opération ont varié au gré des présidents et des menaces : Bush s’est ainsi focalisé sur l’Afghanistan et, surtout, sur l’Irak, tandis que son successeur démocrate a réorienté sa stratégie antiterroriste vers l’AfPak (Afghanistan et Pakistan), sans oublier la Syrie durant son second mandat. Ils ont aussi évolué avec l’ennemi : la nébuleuse Al-Qaïda, toute puissante après le 11 Septembre, a rapidement perdu en influence et s’est retrouvée supplantée en 2014 par le groupe terroriste panislamique Daesh.

Il apparaît donc pertinent de nous intéresser au rapport que *24* et *Homeland* entretiennent avec le monde et la vision que ces deux fictions donnent de la géopolitique américaine. Après avoir montré que le déplacement de l’intrigue dans des pays étrangers sert une volonté et un impératif de renouvellement narratif et répond à une exigence de réalisme géopolitique, nous étudierons la manière dont *24* et *Homeland* représentent les évolutions de la politique étrangère américaine à travers leurs choix de théâtres d’opération. Souvent marquants par leur actualité et leur prescience, ces choix peuvent parfois rompre avec le réel et mettre en danger les efforts diplomatiques entrepris par les États-Unis à l’égard de certains pays du Moyen-Orient comme l’Iran. En outre, si les deux séries s’avèrent souvent réalistes¹⁰⁸⁰ du fait d’une géopolitique inspirée de l’actualité, elles le sont nettement moins dès lors qu’il s’agit de figurer les pays étrangers¹⁰⁸¹. Le cas du Moyen-Orient est en cela exemplaire tant *24*, mais surtout *Homeland*, le construisent selon des tropes et des clichés ayant pour effet de le présenter comme une région arriérée et dangereuse aux yeux des spectateurs occidentaux. Une description qui trouve un écho particulier dans un contexte de guerre contre la terreur.

¹⁰⁸⁰ Selon Jean-Pierre Esquenazi, le réalisme « consiste à proposer (ou prétend proposer) une représentation globalement exacte d’un monde réel, tout en insérant une structure narrative inventée ». Voir Jean-Pierre Esquenazi, « Séries télévisées et “réalités” : les imaginaires sériels à la poursuite du réel », in Sarah Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, 206.

¹⁰⁸¹ Nous nous plaçons ainsi du point de vue des États-Unis.

1. L'espace-monde en perspective : déplacement de l'intrigue, renouvellement de la formule sérielle ?

Du fait de leur format et de l'histoire qu'elles développent, *24* et *Homeland* entretiennent un rapport différent au front étranger de la guerre contre le terrorisme. Dans *24*, le récit respecte une unité de lieu et se focalise donc sur la seule menace intérieure quand bien même elle peut émaner d'un autre pays. Le monde n'est jamais visible dans la série, à de rares exceptions près comme dans le téléfilm hors-série *24: Redemption* qui a lieu en Afrique ou dans la saison 9 qui se déroule à Londres. Cette focalisation sur le sol américain est rendue impérative par le parti pris narratif de *24* qui relate les missions de son héros Jack Bauer et de CTU, cellule antiterroriste dont les prérogatives sont exclusivement nationales, à la différence de la CIA. Ce qui importe donc, c'est le risque d'attentat sur le sol américain et la manière dont cette agence fédérale fictive va le contrecarrer avec le concours de la NSA et du département de la sécurité intérieure.

L'étranger est le plus souvent virtualisé dans *24* et ce selon deux modalités. D'abord, les noms des pays commanditaires des attentats ou ceux dont les terroristes sont des ressortissants sont généralement tus (bien que des indices demeurent parfois) ou bien ils sont l'œuvre de l'imagination des scénaristes (on pense au Kamistan). Nous l'avons vu, le refus de toute géographie précise avait pour but de ne pas stigmatiser certains pays du Moyen-Orient alors que la guerre d'Irak battait son plein. La série a ainsi cherché à évoquer les conflits en cours sans les désigner directement, épousant ainsi la stratégie représentationnelle de l'« allégorie discrète¹⁰⁸² » (« *allegory lite* ») qui devint emblématique du cinéma hollywoodien de l'après-11 Septembre.

Ensuite, la série virtualise la représentation du monde qui se résume le plus souvent à des photographies, des cartes, des relevés satellite ou des images de drone. Par exemple, la saison 9 nous présente le Yémen par le seul biais d'un court film en noir et blanc montrant l'attaque de drone qui causa la mort du terroriste Mahmoud Al-Harazi. Ainsi, le monde ne bénéficie que d'une réalité médiée, dématérialisée, qui participe à sa construction en un espace dangereux, en un vaste champ de bataille objet de toutes les peurs. L'intrigue impose d'ailleurs une monstration d'indices visuels qui contribuent à l'angoisse des spectateurs : images d'attaques de drones, images d'attentats, de meurtres de masse, de théâtres de guerre.

¹⁰⁸² David Holloway, *op. cit.*, 83.

Les rares métonymes que sème 24 nous poussent donc à imaginer un monde dominé par la violence, en particulier dans les pays du Moyen-Orient qui sont résumés à ces images-type.

Dans *Homeland*, la perspective est radicalement opposée dans la mesure où la série suit cette fois les missions de la CIA qui font migrer l'héroïne de Washington à Beyrouth, en passant par Téhéran et Berlin. Cela n'empêche pas la série, dans le même temps, d'être obnubilée par des enjeux de sécurité intérieure qu'elle inclut toujours dans un contexte international : parce que les menaces intérieures et extérieures sont connectées, imbriquées, les États-Unis ne peuvent se limiter à une guerre intérieure contre le terrorisme. Cette guerre doit être menée à l'étranger, dans les pays où se terrent les cerveaux des groupuscules djihadistes et où se forment les viviers de terroristes de demain. Ce faisant, *Homeland* n'a de cesse de se faire le chantre de la CIA, la seule agence américaine capable d'agir efficacement – et discrètement – aux quatre coins du monde¹⁰⁸³. En menant des actions sur des territoires étrangers et hostiles, la CIA diminue le risque d'une attaque sur le sol américain. La nature des actions importe d'ailleurs assez peu : quand bien même l'Agence ordonne des assassinats ciblés, commet des frappes de drones faisant de nombreuses victimes collatérales, et conduit sciemment ses atouts (*assets*) vers une mort certaine (Lynne dans la saison 1, Brody dans la saison 3, Aayan dans la saison 4), le succès de ces opérations convainc le public de la série de leur efficacité et de la nécessité de leur poursuite.

La légitimité de l'Agence à défendre le pays souffrira d'une remise en cause temporaire après l'attentat en son sein qui survient dans l'épisode 2.12, mais sera rétablie en fin de saison 3 avec le changement de régime qu'elle intrigue et mène à bien en Iran. L'étranger, le Moyen-Orient en particulier, occupe donc une place prépondérante dans la géographie de *Homeland* à tel point que cette dernière y délocalise son intrigue à de nombreuses reprises. Ceci peut apparaître comme une antilogie pour une série dont le titre signifie « patrie » et dont on s'attendrait à ce qu'elle se déroule exclusivement aux États-Unis. Néanmoins, les multiples allers-retours géographiques ne cessent de montrer à quel point la protection de la patrie (*Homeland* renvoie aussi au concept de *homeland security*) dépend de l'action militaire américaine à travers le monde. Ainsi, les opérations de la CIA transportent Carrie au Liban (saison 2), en Iran (saison 3), en Afghanistan (saison 4), au Pakistan (saison 4). Après avoir quitté l'Agence, elle s'installe en Allemagne et effectue un bref voyage d'affaire à la frontière syrienne (saison 5). Notons que, contrairement à 24, *Homeland* nomme directement les pays dans lesquels elle déroule son action, comme si le réalisme qu'elle revendique la protégeait de

¹⁰⁸³ Tricia Jenkins, *op. cit.*, 174.

toute polémique. Nous verrons pourtant que la série n'a pas manqué de s'attirer les foudres des officiels du Liban ou du Pakistan, lesquels ont ébréché les représentations données par celle-ci de leur pays.

Faire migrer l'espace diégétique répond à un impératif qui se pose à toutes séries vieillissantes : il s'agit de renouveler la formule, de réinventer la matrice¹⁰⁸⁴ pour maintenir l'intérêt des spectateurs de la première heure pour la série et, dans le même temps, tenter de séduire un nouveau public. La stratégie s'avère néanmoins plus aboutie dans le cas de *Homeland* que dans celui de *24*.

Lorsque *24* revient à l'été 2014, quatre ans après la (première) fin de la série, le temps de douze épisodes, elle choisit de s'établir à Londres. Le choix de la capitale britannique semble s'être imposé car il permettait d'offrir un environnement « exotique », loin de la géographie des villes américaines, le temps d'une saison qualifiée « d'événement » par la Fox, soulignant ainsi le caractère prestigieux et précieux des nouveaux épisodes. Cette délocalisation a été favorisée par la réforme fiscale sur la production cinématographique particulièrement attractive que le gouvernement britannique a mise en application en avril 2013 ; celle-ci prévoit des réductions d'impôts et des aides financières pour les productions venant s'établir au Royaume-Uni. Pour autant, si Londres offre une forme de dépaysement visuel, la présence de la capitale anglaise ne coïncide pas avec un renouvellement formulaire. Certes, à l'occasion de la saison 9, le format de la série est modifié : réduit de moitié, le nombre d'épisodes s'élève désormais à douze. Pourtant, la formule n'en est que partiellement affectée dans la mesure où les douze épisodes se déroulent toujours en temps « réel » bien que, pour la première fois de son histoire, la série intègre une ellipse qui survient lors de l'épilogue. Douze heures (soit douze épisodes) sont ainsi balayées du récit, des heures où, *a priori*, rien de conséquent ne s'est produit. La saison 9 respecte ainsi le postulat de départ de la série, inscrit dans son titre, en se déroulant sur vingt-quatre heures bien qu'elle n'en donne à voir que douze¹⁰⁸⁵.

La formule du scénario de la bombe à retardement n'est pas non plus altérée par le déplacement géographique : l'intrigue a beau être sise à Londres, les enjeux demeurent américano-centrés. Il semble ainsi légitime d'affirmer que la capitale britannique sert

¹⁰⁸⁴ Guillaume Soulez définit la matrice sérielle « comme le noyau sémantique et symbolique qui commande le récit et son horizon moral ou philosophique. La matrice comporte un *problème*, une question qui demande à être développée, et même plus spécifiquement *retravaillée*, c'est-à-dire réexaminée plusieurs fois, sous des angles différents ». Voir G. Soulez, « La double répétition », *Mise au point*, 3, avril 2011. Disponible à : <http://map.revues.org/979> (consulté le 11 juin 2017)

¹⁰⁸⁵ Notons que le spin-off *24: Legacy* (Fox, 2017) reprend ce format et non celui de la série originelle.

« seulement » de décor exotique. Selon l'étymologie gréco-latine, l'adjectif « exotique » décrit ce qui est « étranger » et « au dehors », et nous nous apercevons à quel point Londres reste un ailleurs géographique au dehors du récit au sens où elle n'a aucune incidence sur l'intrigue. C'est d'ailleurs ce qui ressort des entretiens donnés à la presse par la production au moment de la diffusion de la série. Howard Gordon met ainsi en avant un impératif narratif, l'exil auquel Jack a été condamné à la fin de la saison 8 qui empêchait 24 de reprendre aux États-Unis : « *It has to do with his exile. It's not by choice, but just by the fact of the eight years that have preceded it. We knew that we needed to set it anywhere but here. The idea of Jack wanting to come home, but being unable to come home was the emotional framework*¹⁰⁸⁶. » (nous soulignons) Il est ainsi révélateur que Gordon parle du choix du cadre géographique uniquement par le prisme de Jack : Londres n'a pas été choisie pour son contexte, ou son passif avec le terrorisme (les attentats de 2005, les bastions de terroristes du *Londonistan*, etc.), mais comme un ailleurs générique (« *anywhere* »), substitut de l'Amérique¹⁰⁸⁷.

Et même la trame narrative principale – la vengeance de Margot Al-Harazi, veuve d'un djihadiste yéménite contre le président américain – pourrait avoir lieu dans n'importe quel pays, à commencer par les États-Unis. Le décor est accessoire, il donne une impression de renouvellement factice, tant son insertion n'apporte aucune profondeur, aucune complexité supplémentaire au récit. Seules quelques bribes de contexte sont fournies quant à la présence du président Heller à Londres : il tente de convaincre le parlement britannique de prolonger l'accord autour de la base militaire de Diego Garcia¹⁰⁸⁸ sur fond de réaffirmation de la « relation spéciale » entre États-Unis et Grande-Bretagne. À part cela, Londres reste à l'orée du récit, simple décor où se déroule une intrigue américano-centrée mettant en scène les protagonistes issus des saisons passées, ce qui minore ainsi la menace incarnée par Margot Al-Harazi.

Au contraire, lorsque *Homeland* choisit de se délocaliser à Berlin, autre capitale européenne, elle ne le fait pas uniquement par exotisme, cet enjeu étant d'ailleurs loin d'être

¹⁰⁸⁶ Christina Radish, *op. cit.*

¹⁰⁸⁷ On peut aussi imaginer que le fait que la capitale anglaise est l'une des destinations privilégiées par les touristes américains a convaincu la production de s'y délocaliser.

¹⁰⁸⁸ Il faut noter que cette intrigue apparaît dans un contexte où la presse révèle que la base de Diego Garcia aurait été utilisée par la CIA comme site clandestin pour la torture de terroristes suspects dans les années qui ont suivi le 11 Septembre. Voir Peter Foster, « Could the CIA have run a 'black site' detention centre on Diego Garcia ? », *The Telegraph*, 13 août 2014. Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/11029334/Could-the-CIA-have-run-a-black-site-detention-centre-on-Diego-Garcia.html> (consulté le 30 août 2017)

essentiel. Aux yeux des scénaristes, la capitale allemande incarne une réalité géopolitique, celle de l'expansion du rayon d'influence de Daesh en Europe, que la série représente à travers trois manifestations : la propagation du terrorisme, la crise migratoire, et le recrutement d'Européens afin d'aller mener le djihad en Irak ou en Syrie. Dès le générique, la saison 5 insiste sur l'immersion dans le contexte politique et social allemand : outre les images de Berlin qui remplacent celles de Washington, la première voix que l'on entend est celle de la chancelière Angela Merkel qui annonce que l'Europe est ouverte aux réfugiés de guerre, avant qu'une journaliste allemande mentionne que l'Allemagne s'apprête à accueillir 30 000 migrants. À l'inverse de 24, le déplacement géographique dans *Homeland* entraîne un déplacement de l'intrigue qui repose donc sur une situation réelle spécifiquement européenne. Par conséquent, les enjeux américano-centrés s'avèrent plus distants : la CIA finit par être empêtrée dans un scandale après la fuite de fichiers secrets dévoilant l'existence d'un programme de surveillance aussi ambitieux que liberticide mené conjointement avec Berlin pour prévenir le risque terroriste en Allemagne. Mais, pour une fois, l'Amérique et ses intérêts ne sont pas directement menacés.

Plus globalement, en faisant migrer l'univers diégétique d'une région du monde à une autre, *Homeland* offre ainsi au public néophyte de « prendre le train en marche » pour reprendre l'expression utilisée par David Buxton¹⁰⁸⁹. Le nouveau théâtre d'opération (l'utilisation du mot « théâtre » fait d'autant plus sens que les pays décrits sont reconstruits par et dans la fiction comme nous allons le voir) implique de nouveaux personnages et de nouvelles intrigues : si un lien de continuité avec les saisons précédentes subsiste – ce qui est imparable pour une série feuilletonnante fonctionnant sur le mode de l'accumulation plutôt que sur la répétition oubliée –, il n'est pas assez fort pour décourager les nouveaux spectateurs.

À l'issue de la saison 3 qui se conclut sur la mort de Brody, pilier des premières années de *Homeland*, la nécessité d'une réinvention en profondeur de la fiction devient un enjeu capital pour les producteurs. Il s'agit pour eux de réécrire le schéma actanciel et, par conséquent, la matrice narrative de la série. Celle-ci ne peut plus fonctionner autour du binôme passionnel Carrie/Brody, dont la dynamique s'est clairement enrayée durant la saison 3, et doit revoir son postulat de départ : *Homeland* repose sur un personnage clef, Carrie, et sur une menace qui, elle, reste inchangée, le terrorisme islamiste. Dès lors, tous les autres personnages, malgré leur importance, demeurent accessoires car elle seule compte. La saison

¹⁰⁸⁹ David Buxton, *op. cit.*, 57.

4 s'impose ainsi comme le chapitre de la version bêta de la série. Pour bien marquer cette révolution, un nouveau générique est créé, et, surtout, un nouvel environnement est choisi : le premier épisode relate le transfert de Carrie de Kaboul à Islamabad où l'héroïne restera pour diriger l'antenne locale de la CIA. En parallèle aux nouveaux personnages, les anciennes têtes d'affiche que sont Saul et Quinn sont aussi « réinventées » dans la mesure où ils entament tous deux une nouvelle vie : le premier travaille désormais pour une société militaire privée tentant de décrocher des contrats auprès du Pentagone, tandis que le second officie au sein de l'antenne pakistanaise de la CIA. La menace elle-même ne puise pas dans le passé de la série : elle est construite dans le premier épisode qui voit Carrie ordonner une frappe aérienne sur une ferme d'Afghanistan où est censé se trouver un terroriste du nom d'Haissam Haqqani. L'opération vire au cauchemar : dans la ferme était réunie toute la famille d'Haqqani pour célébrer un mariage. Cette bévue entraîne une profonde colère chez les habitants d'Islamabad qui viennent manifester aux abords de l'ambassade américaine, et conduit à des représailles meurtrières : le directeur de l'antenne pakistanaise de la CIA est assassiné en pleine rue à la fin du premier épisode, que l'on pourrait aisément qualifier d'épisode pilote, en référence au nom donné à l'épisode inaugural d'une série, tant il pose les jalons de l'intrigue qui sera déroulée par la suite sans se soucier du passé.

L'impression d'un redémarrage est également rendue palpable par le fait que *Homeland* réintroduit des scènes visant à caractériser son héroïne qui font écho à l'épisode 1.1. Dès la séquence d'ouverture, où l'on voit cette dernière dans un SUV le regard perdu dans un Kaboul en ruines, sa personnalité instable et son intelligence sont définies par la musique jazz (le jazz étant souvent associé à des formes de dysharmonie improvisée et généralement perçu comme une musique élitiste et cultivée) qui accompagne les images. Dans l'épisode 1.1, la caractérisation de Carrie se fait par une construction métonymique alors que la caméra nous dévoile sa maison, son « intérieur ». Parmi les premiers objets que l'on voit : une affiche encadrée d'un pianiste de jazz, puis une photographie en noir et blanc du trompettiste Louis Armstrong¹⁰⁹⁰. Par la suite, l'on assiste au retour furtif de l'héroïne chez elle avant de repartir à la CIA. À nouveau, sa caractérisation s'effectue de manière fragmentaire comme nous l'avons montré dans le chapitre 3. Le détail le plus important est sans doute la prise d'une pilule verte dissimulée dans une boîte de comprimés blancs, indiquant que la jeune femme souffre d'une pathologie visiblement contrariante, qu'elle doit cacher. L'épisode 4.1

¹⁰⁹⁰ L'appétence de Carrie pour ce genre musical sera mise en exergue également à la fin de l'épisode où on la retrouve dans un club de jazz.

reconstruit ce mystère dans une scène qui semble être destinée aux nouveaux spectateurs. De retour à son appartement à l'ambassade américaine de Kaboul, Carrie se sert un verre de vin blanc puis prend ses médicaments sur fond de musique jazz. Cette scène résume le personnage et ses addictions potentielles : après avoir ingéré sa pilule, elle remplit à nouveau son verre. S'ensuit un échange via Skype avec sa sœur qui permet d'officialiser sa maternité. En quelques minutes, le personnage de Carrie est reconstruit sous les yeux des spectateurs néophytes.

Les déplacements géographiques sont ainsi porteurs de renouvellement narratif, ce qui permet à la série d'anticiper la lassitude de son public et de parer les effets d'usure. Pour autant, comme nous l'avons esquissé avec le cas de Berlin, ils ne répondent pas seulement à un besoin de bouleversement de la formule mais à une exigence de la part des producteurs et scénaristes d'arrimer *Homeland* au réel. L'actualité se fait alors impérieuse : la série s'échine à refléter les évolutions de la géopolitique américaine, en particulier au Moyen-Orient.

2. Vers l'élaboration d'une géopolitique spéculaire et spectaculaire

2.1. Des séries rythmées par l'actualité ?

Que ce soit dans *24* ou *Homeland*, l'actualité de la guerre contre la terreur oriente les évolutions de l'intrigue et ses éventuels déplacements. Mais le rapport que les deux séries entretiennent avec cette actualité s'avère différent, ce qui a nécessairement une incidence sur la géopolitique du terrorisme islamiste que chacune d'elle donne à voir.

24 a beau se concentrer sur les aspects intérieurs de cette guerre, elle en montre aussi parfois les aspects extérieurs, notamment lorsque le président américain décide de riposter militairement contre un pays responsable d'attaques terroristes aux États-Unis. Pour autant, la géopolitique américaine réelle n'a qu'une existence oblique et limitée : la série est perméable à son contexte de production, elle en intègre certains faits, certains événements sans pour autant chercher à mimer et accompagner le réel avec fidélité. Elle constitue ce que François Jost appelle un « bain d'immersion », le reflet de l'actualité *persistante*, l'esprit du monde

contemporain¹⁰⁹¹. Rappelons que dans *24*, le 11 Septembre, de même que la guerre en Irak et en Afghanistan n'ont pas eu lieu¹⁰⁹². Mais la série n'a pas besoin d'explicitier et de représenter ces événements fondateurs de l'Amérique du début du XXI^e siècle pour être identifiée comme série-terrorisme : par son essence, son discours, elle s'ancre automatiquement dans la culture de la guerre contre le terrorisme.

Cela ne l'empêche pas à certains moments de refléter, voire d'anticiper, les évolutions de la géopolitique américaine. Nombre d'observateurs et de critiques ont commenté le cas de la saison 2 au cours de laquelle l'Amérique est frappée par le terrorisme islamiste¹⁰⁹³. Le président Palmer est ainsi exhorté à lancer des attaques punitives à l'encontre de trois pays du Moyen-Orient considérés comme les instigateurs de l'attentat – manqué – de Los Angeles. Ce scénario n'est pas sans rappeler l'attaque des tours jumelles et l'invasion dans les semaines qui suivirent de l'Afghanistan puis, en 2003, de l'Irak. Coïncidence des dates, le 25 mars 2003, soit cinq jours après le début de l'opération Liberté irakienne, la Fox diffuse le seizième épisode de la saison deux de *24* qui est marqué par le lancement d'une frappe aérienne sur les pays prétendument responsables. Néanmoins, à la différence de George W. Bush, le président Palmer commande l'abandon de l'attaque après s'être aperçu que l'attentat perpétré à Los Angeles était en fait un leurre orchestré par des hommes d'affaires américains désireux d'accroître leurs profits au Moyen-Orient grâce à l'inflation du coût du pétrole causée par le déclenchement d'une guerre.

24 est aussi en prise directe avec le réel lorsqu'elle évoque l'effort diplomatique entrepris par l'administration Obama à l'endroit de l'Iran, devenu Kamistan dans la fiction, durant la saison 8 diffusée en 2010. Nous y reviendrons en détail plus tard.

Quant à *Homeland*, la série relate la guerre menée au terrorisme islamiste à l'échelle nationale et mondiale. Du fait de la nature et de l'origine de la menace, *Homeland* fait principalement migrer son intrigue dans des pays du Moyen-Orient. Irak, Liban, Iran, Afghanistan, Pakistan, Syrie : tous les théâtres de guerre passés ou actuels sont dépeints au fil des épisodes. Le choix de ces pays n'est pas anodin puisqu'il répond à une intention de réalisme géopolitique de la part des auteurs de *Homeland*, ce qui place cette dernière dans une actualité que Jost qualifie de *dispersive*¹⁰⁹⁴, au sens où la série entretient un rapport étroit et « immédiat » avec le réel. En amont de chaque saison, les auteurs rencontrent notamment des

¹⁰⁹¹ François Jost, *op. cit.*, 11.

¹⁰⁹² Ce constat est partiellement remis en cause lors d'une déclaration du président Heller dans l'épisode 9.4 citée dans le chapitre précédent.

¹⁰⁹³ Voir notamment Daniel Herbert, *op. cit.*

¹⁰⁹⁴ François Jost, *op. cit.*, 11.

membres de la CIA et des journalistes pour s'informer de l'évolution des menaces mondiales afin de les intégrer dans les nouvelles intrigues qui fonctionnent donc sur le mode de l'anticipation. Interrogé à ce sujet, le scénariste Ron Nyswaner précise :

The whole writers' room goes to Washington. We sit in a pleasant room with a consultant named John MacGaffin. He used to be in the CIA. John brings in people from the CIA and other parts of the government, like law enforcement agencies. He brings in Pulitzer Prize winning journalists. We get lots of perspectives.

The main question my boss, Alex Gansa, asks these people is, "What's on your mind now as you're looking ahead to the next year? What are you worried about? What keeps you up at night?" We take those answers, go back into the writer's room for a few weeks and talk about the answers. We think about which of those issues could be shaped into good, entertaining drama¹⁰⁹⁵.

Ces entretiens privilégiés avec des experts du renseignement et de la géopolitique permettent à *Homeland* de rester, année après année, en phase avec l'actualité. Ce qui n'empêche pas la série d'être parfois dépassée par les évolutions rapides de la situation géopolitique mondiale. Par exemple, alors que, courant 2013, Washington et Téhéran reprennent le dialogue et qu'un accord préliminaire sur le nucléaire se profile, elle décrit, dans sa troisième saison, l'Iran comme un pays commanditant des attentats sur le sol américain et démontre que seul un changement de régime résultant d'une intervention américaine pourrait permettre de construire une paix durable entre les deux pays. *Homeland* accuse un nouveau retard sur l'actualité en 2014 en ne parvenant pas à anticiper l'apparition de Daesh, « preuve irréfutable que Daesh a pris de court le monde occidental, dans la fiction comme dans la réalité¹⁰⁹⁶ ». Ainsi, bien qu'elle traite d'enjeux de politique étrangère cohérents au regard de la réalité, la guerre menée en AfPak ayant défini les années Obama, la quatrième saison diffusée fin 2014 semble anachronique. *Homeland* se rattrape néanmoins dans la saison suivante, entièrement dédiée à Daesh, qui, en s'établissant cette fois à Berlin, préfigure la vague d'attentats qui a frappé l'Europe ces dernières années tout en relatant, en arrière-plan, le conflit syrien et la crise des réfugiés. Plus que jamais, elle semble arrimée au monde réel et la prescience dont elle fait parfois preuve malgré elle a de quoi décontenancer. La tentative

¹⁰⁹⁵ « Interview: Ron Nyswaner », *OnWriting*, 26 avril 2017. Disponible à : <https://www.wgaeast.org/2017/04/interview-ron-nyswaner-homeland/> (consulté le 8 juin 2017)

¹⁰⁹⁶ Dominique Moïsi, *Géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*, Paris : Flammarion, 2017, 126.

d'attentat à la gare de Berlin qu'elle met en scène dans l'épisode 5.12 diffusée le 20 décembre 2015 a paru annoncer les attaques terroristes du 22 mars 2016 à Bruxelles et du 19 décembre 2016 à Berlin, attaques revendiquées par Daesh.

Quoi qu'il en soit, *Homeland* évolue avec le monde, ce que reflète la mutation de son générique au fil des années. Si celui-ci reste inchangé durant les trois premières saisons, pour l'essentiel sises aux États-Unis et focalisées sur la menace intérieure, il connaît par la suite d'importantes transformations à chaque nouvelle salve d'épisodes. Son rôle s'en trouve altéré : alors qu'il servait essentiellement à présenter son héroïne d'une façon subjective et intime tout en dépeignant l'évolution de la culture de la peur dans la société américaine depuis la fin du XX^e siècle, il se mue en une forme de synthèse informative des thèmes et des espaces que chaque saison va explorer. Sa fonction s'assimile presque à celle de la séquence paratextuelle qui résume les différentes intrigues en cours avant le début des épisodes. Ici, ce ne sont pas les anciennes histoires qui sont ressassées (quelques allusions sont néanmoins semées au fil du générique) mais bien l'Histoire réelle : l'objectif est ainsi de permettre au public attentif de comprendre la situation géopolitique sur laquelle repose la série et donc d'appréhender les grands enjeux qui vont être développés par l'intrigue saisonnière. Pour ce faire, le générique fait s'enchaîner de manière éparse des éléments de contexte parmi lesquels se trouvent des photographies bien connues, des extraits de journaux télévisés et de déclarations officielles. L'on remarquera que le générique applique une esthétique indifférenciée (chromie noir et blanc) aux éléments contextuels et aux extraits de la série, signe d'une volonté d'atténuer, voire de gommer totalement, la frontière entre le réel et la fiction. Par cette procédure, *Homeland* revendique la pertinence et le sérieux de son propos.

2.2. Le générique comme outil de contextualisation géopolitique : le cas du Pakistan dans la saison 4 de *Homeland*

Le générique de la saison 4, qui se déroule majoritairement à Islamabad, suit cette formule à la lettre. Il s'ouvre sur Carrie enfant portant un masque de lion, image de la prédatrice que nous retrouvions déjà dans les saisons précédentes. Cette fois, le terrain de chasse n'est pas l'Amérique, mais le Moyen-Orient, symbolisé par les images des montagnes (afghanes ?) à perte de vue. L'idée de prédation est d'ailleurs soulignée par le fait que ces images semblent provenir d'un drone Predator : le Moyen-Orient est, littéralement, au cœur du viseur, il constitue la menace, la cible à abattre et/ou un territoire dont les ressources sont à

contrôler. Pour appuyer la délocalisation de l'intrigue, Carrie réapparaît, cette fois adulte et voilée. Du masque de lion au voile islamique, *Homeland* n'oublie pas de rappeler qu'elle est une série d'espionnage : l'héroïne, agente de la CIA, doit dissimuler son identité, plus encore dans ce monde oriental hostile qui nous est d'abord dépeint.

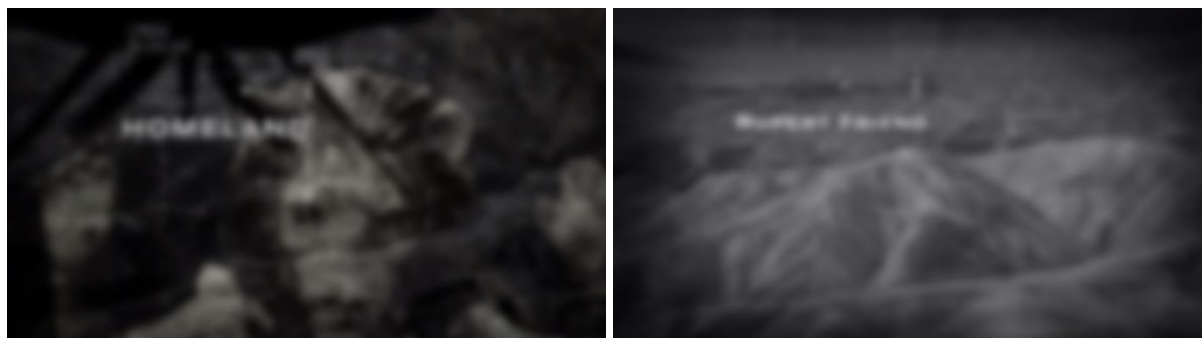


Figure 53 : Le Moyen-Orient, nouveau terrain de chasse de l'agente prédatrice Carrie Mathison (générique saison 4).

Les dix premières secondes font alterner vues aériennes des montagnes médiées par l'écran d'un drone, extraits d'anciens épisodes et des images de Carrie à tête de lion, toujours enfermée au sein d'un labyrinthe (figure 53). L'enchaînement de ces plans peut sembler dénué de toute logique, pourtant il prend sens. Nous l'avons dit, le générique construit le Moyen-Orient comme un terrain de chasse : le labyrinthe dans lequel la jeune Carrie progresse (qui débouchait sur Brody, sa proie lors des saisons précédentes) fait visuellement écho aux lignes sinueuses des montagnes orientales. À nouveau, la question se pose : est-elle la proie ou la prédatrice ?

Par ailleurs, les premières secondes du générique façonnent d'emblée le Moyen-Orient comme un espace menaçant au travers des souvenirs de l'héroïne¹⁰⁹⁷. La plupart des extraits de la série présents dans le générique proviennent d'anciens épisodes des saisons 2 et 3. Le premier montre une Carrie voilée déambulant dans un souk (espace clos qui convoque une nouvelle fois l'image du labyrinthe ; l'héroïne apparaît comme une chasseuse souriante) : cette séquence est tirée de l'épisode 2.2 qui se déroule à Beyrouth, bien loin des terres pakistanaises (figure 54a) . Le second superpose deux plans d'une même séquence, celle de la pendaison de Brody à Téhéran, événement qui se produit lors de l'épisode 3.12 : un plan large

¹⁰⁹⁷ Des traces de subjectivité sont aisément remarquables comme le gros plan sur l'œil de l'héroïne (0 min 07) qui fait d'ailleurs écho à la caméra du drone.

de la foule de spectateurs iraniens venus assister à l'exécution dont s'extrait Carrie (silhouette dressée contre le grillage), et un gros plan sur les pieds suspendus dans le vide de son amant, Brody, que l'on devine mort (figure 54b).



Figure 54 : Les courts flashbacks des saisons précédentes construisent le Moyen-Orient comme un espace menaçant (générique saison 4).

Ces extraits n'ont rien à voir avec l'intrigue de la saison 4 se déroulant au Pakistan et, pourtant, ils construisent l'appréhension et la défiance des spectateurs vis-à-vis de ce pays. D'emblée, notre regard n'est pas neutre, il est orienté par les images biaisées du générique. Pire encore, pour ceux qui n'auraient pas regardé les saisons précédentes (après tout, la saison 4 ambitionnant de relancer *Homeland* sur de nouvelles bases, elle a peut-être attiré un nouveau public) ou bien qui n'auraient pas en mémoire tout l'historique de la série, ces scènes pourraient être directement identifiées comme se déroulant au Pakistan. Certes, des pendaisons ont bien lieu au Pakistan, comme en Iran, mais l'agencement d'images tous azimuts issus d'épisodes sis dans des pays musulmans de cultures et de traditions différentes a pour corollaire de donner l'impression d'un Moyen-Orient uniforme dont chaque acteur représente une menace pour l'Occident et les États-Unis. C'est ce qu'illustre le troisième plan-souvenir de Carrie : les attentats du 11 Septembre¹⁰⁹⁸ (0 min 12). Si l'on s'éloigne quelque peu d'une lecture orientaliste qui attribuerait aux pays du Moyen-Orient une responsabilité collective dans les attaques de 2001, l'on peut suggérer que le générique tente ici de retracer l'histoire récente du Pakistan et la manière dont elle croise celle des États-Unis.

Il nous paraît utile à ce moment-là de notre analyse de rappeler que les Américains s'intéressent au Pakistan au moins depuis les années 1980, période durant laquelle le pays

¹⁰⁹⁸ Contrairement à ce qu'affirme Dominique Moïsi, le générique de la saison 4 contient bien une référence visuelle au 11 Septembre. Voir D. Moïsi, *op. cit.*, 121.

était perçu comme capable de contenir les Soviétiques. Après l'éclatement de l'URSS et la montée en puissance de la menace islamiste dans les années 1990, le Pakistan est cette fois considéré comme un rempart à l'expansion d'Al-Qaïda qui prospère notamment en Afghanistan, pays frontalier. En échange d'une aide financière d'ampleur, 22 milliards de dollars entre 2001 et 2011, permettant au Pakistan de tenir tête à l'Inde militairement, les États-Unis s'assurent le soutien de l'armée pakistanaise afin de combattre les talibans et les insurgés reclus dans les zones tribales. Avec l'élection d'Obama, l'Afghanistan revient au premier plan de la guerre contre le terrorisme et le nouveau président est convaincu que seule la participation active des Pakistanais permettra d'établir la paix et la stabilité. C'est ainsi qu'il introduit la notion d'« AfPak » pour mettre en exergue « l'imbrication des problématiques afghane et pakistanaise¹⁰⁹⁹ ». L'objectif géostratégique de l'administration Obama est ainsi de détruire les sanctuaires où se terrent les islamistes qui sont situés dans les zones tribales de part et d'autre de la frontière afghano-pakistanaise, et d'éradiquer le réseau Haqqani responsable d'attentats répétés en Afghanistan. Néanmoins, du fait de ses intérêts géostratégiques propres que nous développons plus tard, l'armée pakistanaise a montré une réticence tenace à s'engager dans une guerre ouverte avec Haqqani. C'est ainsi que, pour pallier cette relative absence de troupes au sol, l'administration a décidé de recourir massivement aux frappes de drones, atteignant un pic de 118 pour la seule année 2010. La multiplication de ces attaques aériennes a provoqué l'ire d'une partie des Pakistanais et du gouvernement qui n'ont cessé d'affirmer qu'elles constituent une violation de la souveraineté du pays¹¹⁰⁰. En sus, ces attaques ont fait des centaines de victimes collatérales parmi les civils et les militaires¹¹⁰¹, ce qui a donné lieu à de nombreuses manifestations exigeant la fin de la collaboration entre Washington et Islamabad.

Homeland synthétise dès son générique ce contexte géopolitique. Ainsi, la question des drones est rendue cruciale par la place que ceux-ci occupent : quand ils ne sont pas le médium

¹⁰⁹⁹ Christophe Jaffrelot, « La relation Pakistan – États-Unis : un patron et son client au bord de la rupture ? », *Les Études du CERI*, n°187, septembre 2012, 22.

¹¹⁰⁰ En mai 2016, à l'occasion d'une nouvelle frappe de drone ciblant l'un des leaders des talibans, le premier ministre pakistanaise dénonça une énième « violation de la souveraineté du Pakistan ». Voir « Pakistan says US drone strike that killed Taliban leader violated its sovereignty », *The Guardian*, 22 mai 2016. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2016/may/22/pakistan-us-drone-strike-taliban-violated-its-sovereignty> (consulté le 10 mai 2017)

¹¹⁰¹ En 2013, le « Bureau of Investigative Journalism in London » estimait que le nombre de victimes collatérales innocentes s'élevait à au moins 411 depuis le début des frappes de drones. Voir Richard Leiby, « UN: US drone strikes violate Pakistan sovereignty », *The Washington Post*, 15 mars 2013. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/world/asia_pacific/un-us-drones-violate-pakistan-sovereignty/2013/03/15/308adae6-8d8a-11e2-adca-74ab31da3399_story.html?utm_term=.e45d33c76a95 (consulté le 10 mai 2017)

par lequel l'image filmique est produite, ils apparaissent physiquement (0 min 55). Leur omniprésence à la fois dans le visuel et dans la bande-son (leur bourdonnement se superpose à la musique avant d'habiller le silence en fin de générique durant cinq longues secondes) donne l'impression d'un Pakistan contrôlé, d'une certaine façon colonisé, par les États-Unis. Une impression d'étouffement et d'expropriation : la *homeland* pakistanaise apparaît sous tutelle américaine. L'on comprend alors mieux les images de manifestations dans les rues et devant l'ambassade américaine que l'on devine motivées par les inquiétudes du peuple pakistanais face à l'interférence des autorités américaines et les frappes avec « victimes collatérales ». En cela, le générique constitue le substrat narratif de la saison 4, celle-ci démarrant après que Carrie – surnommée « la reine des drones » (« *The Drone Queen* ») par ses collègues – a ordonné une attaque aérienne sur le repère potentiel du terroriste Haissam Haqqani (4.1). Malheureusement pour l'héroïne, le repère était en fait une ferme dans laquelle la famille d'Haqqani s'était réunie pour célébrer un mariage¹¹⁰². Pire encore, le terroriste n'était même pas parmi les convives. Dès le lendemain, les Pakistanais manifestent dans les rues d'Islamabad pour protester contre cette nouvelle « bavure » des Américains.

Le générique évoque aussi ben Laden qui incarne à lui seul la relation difficile et ambivalente entre le Pakistan et les États-Unis. Si les images du 11 Septembre proposées lors des dix premières secondes sont une référence oblique à l'ancien commandant d'Al-Qaïda, celui-ci apparaît à l'écran un peu plus tard lors de l'annonce de sa mort (0 min 38). Cette annonce est faite par la voix d'une journaliste et illustrée par deux images : d'abord, la célèbre photographie (recadrée) montrant Obama et Hillary Clinton dans la *war room* de la Maison-Blanche durant le raid, puis un montage (image probablement tirée d'un journal télévisé) composé d'une carte du Pakistan sur laquelle sont pointées les villes d'Islamabad et d'Abbottābād. Nul n'ignore aujourd'hui que c'est à Abbottābād que ben Laden fut découvert et abattu par les forces armées américaines le 2 mai 2011. Le générique joue ainsi sur l'ambiguïté demeurant autour de la capture du djihadiste : la proximité géographique entre Islamabad et Abbottābād, bien mise en évidence par la carte, jette un peu plus le doute sur la collusion des autorités pakistanaïses avec ben Laden et les talibans, et achève de présenter le pays comme duplice. En une poignée de secondes et d'images, *Homeland* soulève déjà

¹¹⁰² Cet événement semble faire écho à la frappe militaire américaine du 3 novembre 2008 visant le village de Wech Bagtu en Afghanistan. Bien qu'elle éliminât 26 insurgés, cette frappe fit également 37 victimes civiles réunies pour célébrer un mariage. Voir Abdul Waheed Wafa et Mark McDonald, « Deadly US airstrike said to hit an Afghan wedding party », *The New York Times*, 5 novembre 2008. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2008/11/05/world/asia/05iht-afghan.3.17553439.html?mcubz=3> (consulté le 30 août 2017)

l'interrogation qui animera la saison 4 : Islamabad est-il l'allié de Washington ou des terroristes ?

Le reste du générique poursuit sa présentation du Pakistan (et plus largement la région AfPak) comme nouveau terrain de chasse des États-Unis : des plans très confus superposent des images de troupes militaires américaines se déployant de nuit (filmées par un drone) avec celle du labyrinthe de Carrie¹¹⁰³, dont nous avons dit plus haut qu'elles renvoient visuellement aux montagnes afghanes. Cette conquête de l'espace se prolonge dans les plans suivants à travers d'autres séquences de caméras embarquées dans des véhicules : l'on parcourt les routes alors qu'en fond demeurent toujours les massifs montagneux dont les pointes sont effacées par les nuages.

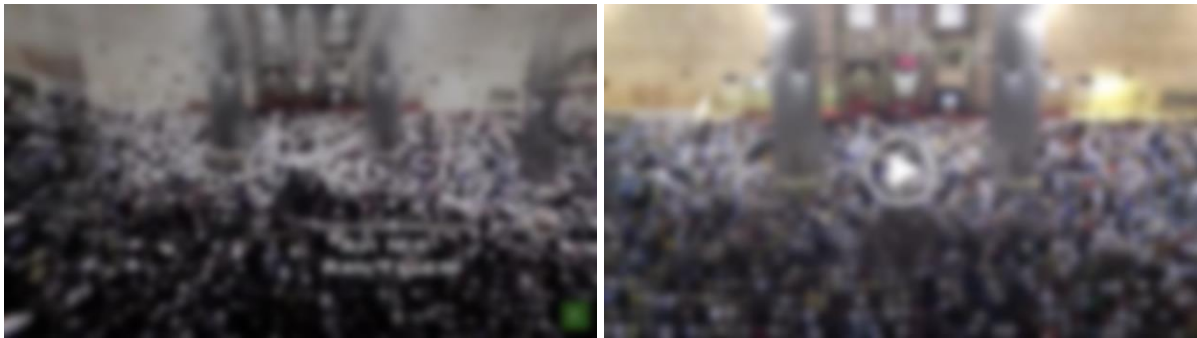


Figure 55 : *Homeland* recourt à des banques d'images pour construire son Moyen-Orient (à gauche : image du générique de *Homeland* saison 4 / à droite : image provenant de l'agence américaine Shutterstock)

Notons que ces images censées poser le réalisme géographique de *Homeland* ne sont pas extraites des épisodes : elles sont en fait issues de banques d'images (*stock footage videos*). C'est également le cas des plans où apparaissent Islamabad et où sont montrées des scènes de vie urbaine ou culturelle. Nous avons notamment pu retrouver l'origine d'une séquence en particulier, celle d'une impressionnante prière collective dans une mosquée (figure 55a). La vidéo originelle datant de 2008 est disponible sur le site de l'agence américaine Shutterstock¹¹⁰⁴ (figure 55b). Notons qu'elle n'a pas été tournée dans la mosquée

¹¹⁰³ En observant bien, nous remarquons que le montage de la carte du Pakistan et du portrait de ben Laden se fond aussi par moments dans le labyrinthe de Carrie, marque de l'obsession de cette dernière pour le commandant défunt d'Al-Qaïda et de ses successeurs fictionnels, de Nazir à Haqqani.

¹¹⁰⁴ Vidéo disponible à : <https://www.shutterstock.com/fr/video/clip-7685137-stock-footage-indonesia-june-muslim-worshippers-at-prayer-istiolal-mosque-jakarta-java-indonesia.html?src=search/2rsGzVxGaAvh4SPGuCXquw:1:28/gg> (consulté le 8 mai 2017)

Faisal à Islamabad (que l'on aperçoit pourtant à 0 min 14), mais dans la mosquée Istiqlal à Jakarta en Indonésie. Encore une fois, *Homeland* tend à offrir une vision uniforme du Moyen-Orient – et de l'Asie – en fusionnant les espaces et les monuments, devenus interchangeables. Le Pakistan est d'emblée construit comme un simulacre, ce que viendra confirmer la saison 4 intégralement filmée au Cap en Afrique du Sud.

Un tel amalgame représentationnel a aussi pour effet de donner à croire que tous les pays du Moyen-Orient (et non pas des groupuscules terroristes apatrides) vouent une haine inextinguible aux États-Unis : « *a monolithic bloc poised against the West*¹¹⁰⁵ », selon les mots de John L. Esposito. Le générique est jalonné d'images menaçantes qui paraissent légitimer une intervention américaine. Bien sûr, le spectre du 11 Septembre remobilise le fantasme de l'axe du mal voué à détruire les États-Unis, mais l'on trouve d'autres images inquiétantes qui attisent la peur du public américain – et par extension, la nôtre, en tant qu'Occidentaux s'identifiant aux héros américains de *Homeland* – comme celles de guérillas urbaines, notamment devant l'ambassade américaine, ou celles montrant des hommes en habit traditionnel brandir un mannequin en feu (0 min 46) sur lesquelles se superposent les mots effrayants de Carrie : « *You will die over there!* » Si ces mots étaient initialement destinés à Brody alors que celui-ci s'engageait dans une mission suicide à Téhéran (3.10), ils ne sont adressés à aucun personnage en particulier dans le générique de la saison 4. Pour autant, la prédiction de Carrie, une nouvelle fois transformée en Cassandre mythologique, inquiète : elle nous promet une, voire plusieurs, nouvelles morts (ambiguïté du pronom *you* en anglais, aussi bien singulier que pluriel, aussi bien *tu* que *vous*) « là-bas », à l'autre bout du monde. L'assassinat, parmi tant d'autres, de Fara Shenazi lui donnera raison. Ainsi, le Moyen-Orient est essentialisé comme mortifère et en guerre ouverte avec les États-Unis.

Intéressons-nous en dernier lieu aux déclarations tronquées d'Hillary Clinton et de John Kerry que l'on peut entendre vers la fin du générique. Celles-ci achèvent de dépeindre le Pakistan comme un pays duplice et permettent à la série d'asseoir la pertinence et l'actualité de son propos. En premier lieu, c'est une Hillary Clinton en très gros plan et pixélisée que l'on entend dire : « *You can't keep snakes in your backyard and expect them only to bite your neighbors.* » La citation provient d'un discours du 11 octobre 2011 prononcé par celle qui était alors secrétaire aux Affaires étrangères. En déplacement à Islamabad, Clinton exhorta le gouvernement pakistanais à faire montre de plus de fermeté et de détermination dans l'éradication du réseau terroriste dirigé par Djalâlouddine Haqqani (évident modèle pour le

¹¹⁰⁵ John L. Esposito, *The Islamic Threat: Myth or Reality?*, Oxford : Oxford UP, 1999, 225.

Haqqani de *Homeland*) dont les actions armées déstabilisent considérablement la situation déjà précaire en Afghanistan. Elle vilipendait ainsi une forme de collusion de la part des officiels pakistanais, en particulier les services secrets (Inter-Service Intelligence), avec les talibans afghans, les accusant à demi-mot de leur offrir un sanctuaire. Par cet aphorisme, Clinton prévenait le gouvernement pakistanais du risque encouru par ces choix politiques ambigus : les serpents finissent par mordre ceux qui sont dans le jardin et non pas seulement les voisins. Prophétie qui ne manqua pas de se réaliser par la suite, notamment le 16 décembre 2014 quand les talibans attaquèrent l'école militaire de Peshawar et firent 141 morts, dont 132 enfants.

Le discours de Clinton reste aujourd'hui associé à une période de relations diplomatiques très tendues entre les États-Unis et le Pakistan. Fin janvier 2011, l'affaire Raymond Davis – mentionnée dans l'épisode 4.10 – avait déjà provoqué un incident diplomatique. Employé d'une société militaire privée et proche de la CIA, Davis fut incarcéré après avoir tué deux hommes armés dans les rues de Lahore, au Pakistan. Le gouvernement américain obtint sa libération quelques semaines plus tard en versant plusieurs millions de dollars aux familles des défunts. En mai, Obama valida, sans l'accord préalable d'Islamabad, l'opération Abbottābād qui conduisit à l'assassinat de ben Laden. Nous l'avons évoqué plus haut, une partie de l'opinion publique et le Congrès américain s'interrogèrent sur le rôle joué par les autorités pakistanaises dans la traque de ben Laden :

Ou bien les autorités d'Islamabad avaient connaissance de la présence d'Oussama ben Laden sur leur sol, et alors leur duplicité est plus problématique encore qu'on ne l'imagine outre-Atlantique ; ou bien elles l'ignoraient, et l'incompétence de l'armée et de l'ISI en fait de bien piètres alliés dans la lutte contre le terrorisme¹¹⁰⁶.

Par ailleurs, en décembre 2010, l'armée pakistanaise divulgua le nom d'un officier de la CIA opérant à Islamabad. Une semaine après l'assassinat de ben Laden, un journal national, considéré comme proche de l'armée et de l'ISI, publia à son tour le nom du prétendu chef de la CIA, toujours à Islamabad : « *This was the second time in six months that the top covert American operative in Pakistan had been publically named, and U.S. officials reportedly believe such disclosures are being made deliberately by the ISI to demonstrate its leverage*

¹¹⁰⁶ Christophe Jaffrelot, *op. cit.*, 36.

*and to express anger at U.S. policies*¹¹⁰⁷ », constate K. Alan Kronstadt. *Homeland* s'inspire directement de ces faits puisque l'identité de Sandy Bachman (Corey Stoll), chef de la CIA à Islamabad, est révélée à la télévision peu de temps après la frappe de drone précitée, entraînant le lynchage de celui-ci par des riverains en colère dont on apprendra *a posteriori* qu'ils étaient manipulés à distance par l'ISI (4.1-2).

Dans *Homeland*, le double discours et l'ambivalence d'Islamabad ne font pas l'ombre d'un doute : la saison 4 montre en effet que l'ISI est une agence de renseignement fantoche de connivence avec Hassaim Haqqani. L'un de ses agents, Tasneem Qureshi (Nimrat Kaur), est d'ailleurs l'intermédiaire et l'exécutante du terroriste et apparaît plus influente que le directeur de l'agence, Aasar Khan (Raza Jaffrey). La série porte à croire que le gouvernement pakistanais entretient une relation très ambiguë avec les talibans, relation qui vise à débarrasser le Pakistan, mais aussi l'Afghanistan, de la présence américaine. Ces accusations ont un fond de vérité, l'armée pakistanaise ayant longtemps refusé d'aller pourchasser les terroristes d'Al-Qaïda dans les régions tribales où ils trouvent refuge malgré les pressions américaines répétées. Pour Islamabad, la sanctuarisation des talibans demeure un enjeu stratégique dans la reconquête du territoire afghan qui doit offrir au Pakistan les moyens de peser face à l'Inde.

Le générique se poursuit avec un extrait de l'audience de confirmation de John Kerry pour la fonction de ministre des Affaires étrangères le 24 janvier 2013. « *There are things that the Pakistanis have done, as complicated as the relationship has been* », l'entend-on dire alors qu'il apparaît à l'écran derrière son micro. Ainsi tronquée, la citation peut sembler confirmer la suspicion installée depuis le début du générique, notamment par la déclaration à charge de Clinton. Sans contexte, les mots de Kerry s'avèrent équivoques et laissent supposer que les Pakistanais ont agi dans le dos des Américains : on ignore la nature des actes qui ont été commis. L'attitude de méfiance des spectateurs vis-à-vis du pays n'en est que renforcée. Or, si l'on se réfère à la déclaration complète de Kerry, l'on comprend que le sens est tout autre tant elle dénote radicalement avec celle, plus sentencieuse et musclée, de Clinton. Face aux sénateurs, Kerry rappelle la nécessité de maintenir l'aide américaine au Pakistan dans la mesure où le pays est à la fois un passage essentiel vers l'Afghanistan et un allié des États-Unis dans la lutte contre le terrorisme. Il insiste sur l'aide qu'ont apportée les autorités pakistanaises à la CIA dans la traque de ben Laden, bien que cette version des faits continue à

¹¹⁰⁷ K. Alan Kronstadt, « Pakistan-US Relations : A Summary », *Congressional Research Service*, 2011, 8.

faire l'objet de vastes débats¹¹⁰⁸, et sur l'aide militaire locale qu'elles continuent d'apporter aux États-Unis : « *They have lost some 6,000 people just in the last year in their efforts to go after terrorists. They've lost about 30,000 people over the course of the last several years because they've been willing to engage the insurgencies*¹¹⁰⁹ », déclare-t-il pour montrer l'étendue du sacrifice humain de l'armée pakistanaise. Kerry conclut que la relation américano-pakistanaise ne doit pas être réduite mais bien développée.

Malgré tout, *Homeland* va à l'encontre de cette tentative de désamorcer les tensions entre les deux pays en montrant à quel point la collaboration entre Islamabad et Washington est factice : la relation clientéliste qui unit les deux pays se conclut, dans la fiction, par le massacre perpétré par Haqqani et ses hommes au sein de l'ambassade américaine (4.10), massacre ayant été rendu possible par l'entremise de l'ISI. « *The Americans have insinuated themselves long enough into our business. It's time they get a dose of their own medicine* », soutient Tasneem face à Khan. À l'issue de cet attentat sanglant, les États-Unis rompent tout lien diplomatique avec le Pakistan et se retirent totalement du pays. *Homeland* révèle ainsi son regard pessimiste sur l'état de la collaboration américano-pakistanaise et n'envisage aucun apaisement.

Le gouvernement pakistanais a d'ailleurs exprimé son exaspération à l'issue de la saison 4 qui, selon l'attaché de presse de l'ambassade du Pakistan à Washington, « projette et renforce les stéréotypes concernant les États-Unis et le Pakistan qui ne sont pas dans l'intérêt de nos deux pays et de nos deux peuples ». Avant d'ajouter : « *Insinuations that an intelligence agency of Pakistan is complicit in protecting the terrorists at the expense of innocent Pakistani civilians is not only absurd but also an insult to the ultimate sacrifice of the thousands of Pakistani security personnel in the war against terrorism*¹¹¹⁰. » *Homeland* fut à nouveau perçue comme un obstacle aux bonnes relations entre les États en ruminant des stéréotypes insidieux sur la collusion entre le gouvernement pakistanais et les talibans.

¹¹⁰⁸ En 2015, le journaliste Seymour Hersh a publié un article controversé dans lequel il revient sur le raid d'Abbottābād en affirmant que c'était une mascarade, une mise en scène, sciemment conduite de concert par CIA et les autorités pakistanaises. Ben Laden aurait ainsi été fait prisonnier par l'armée pakistanaise en 2006 et aurait été assigné dans sa résidence d'Abbottābād. Hersh soutient qu'Islamabad aurait troqué son prisonnier contre une aide militaire accrue de la part des États-Unis. Voir Seymour Hersh, 2015, *op. cit.*

¹¹⁰⁹ Aziz Haniffa, « John Kerry defends Pakistan, opposes slashing US aid », *Rediff*, 25 janvier 2013. Disponible à : <http://www.rediff.com/news/report/john-kerry-defends-pakistan-opposes-slashing-us-aid/20130125.htm> (consulté le 9 mai 2017)

¹¹¹⁰ Jamie Schram, « Pakistan officials furious over *Homeland* », *The New York Post*, 27 décembre 2014. Disponible à : <http://nypost.com/2014/12/27/pakistani-officials-furious-over-countrys-portrayal-in-homeland/> (consulté le 8 juin 2017)

2.3. Géopolitique des séries, géopolitique du réel ? : Le cas de l'Iran

L'Iran est revenu au cœur des débats géopolitiques américains depuis près de dix ans suite à la volonté de Barack Obama de restaurer les relations entre Washington et Téhéran, rompues depuis la révolution iranienne de 1979¹¹¹¹. Un processus de détente s'est ainsi amorcé durant les deux mandats du président démocrate, menant à un accord historique sur l'encadrement du nucléaire iranien le 14 juillet 2015. C'est justement ce nouveau dialogue pacifique entre les États-Unis et l'Iran inauguré par Barack Obama que *24* et *Homeland* mettent en scène selon des modalités bien différentes. Si la première projette un avenir de diplomatie et de paix entre les deux nations, faisant œuvre d'une forme de repentance finale à l'égard du Moyen-Orient qu'elle a souvent essentialisé comme dangereux et duplice, la seconde offre un pendant ambivalent et cynique nettement plus conservateur.

Nous venons de le mentionner : le 14 juillet 2015, l'Iran, les États-Unis et cinq autres grandes puissances, parmi lesquelles la France, signent un accord historique qui met fin à près de quarante ans de gel des relations diplomatiques entre Téhéran et le monde. Cet accord, qui arrive au terme de douze ans de négociations tumultueuses, pose un cadre et des limites au programme nucléaire iranien. Alors que l'ONU, les États-Unis et l'Europe s'engagent à lever les sanctions économiques qui pèsent lourd sur le développement du pays, Téhéran accepte en contrepartie un plus grand contrôle par l'Agence internationale de l'énergie atomique (AIEA) de ses sites nucléaires et de sa production de plutonium. Le programme nucléaire militaire poursuivi en secret par l'Iran avec l'objectif d'acquérir la bombe atomique, une nécessité pour devenir un État souverain, a longtemps verrouillé toute tentative de discussion avec les États-Unis. Du fait de leur soutien à Israël, ceux-ci ont perçu le programme nucléaire iranien comme une menace réelle. Les déclarations controversées du président de l'époque, Mahmoud Ahmadinejad, qui répéta vouloir anéantir « le régime sioniste » qualifié de « tumeur cancéreuse », n'ont fait qu'accroître ce sentiment¹¹¹².

Néanmoins, la question israélienne n'est pas la seule ligne de fracture existant entre l'Iran et les États-Unis. Les deux pays partagent en fait un long passif qui remonte à la guerre

¹¹¹¹ Analysant les discours prononcé par Obama depuis sa première investiture jusqu'en mai 2010, Zaki Laïdi montre que l'Iran est le deuxième pays le plus cité par le président démocrate derrière l'Afghanistan. Laïdi relève 239 occurrences sur une période d'un an et demi, soit quasiment autant que durant l'intégralité du second mandat de Bush (261 occurrences). Voir Z. Laïdi, *op. cit.*, 377.

¹¹¹² « Mahmoud Ahmadinejad : Israel's existence 'insult to all humanity' », *The Telegraph*, 17 août 2012. Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/middleeast/iran/9483030/Mahmoud-Ahmadinejad-Israels-existence-insult-to-all-humanity.html> (consulté le 12 mai 2017)

froide. En 1953, la CIA organise un coup d'État dans le but de renverser le premier ministre iranien, Mohamed Mossadegh – un laïque élu démocratiquement –, afin de contrôler le pétrole du pays et de renforcer la chaîne de défense autour de l'Union soviétique. Mossadegh est alors remplacé par le shah Mohammad Reza Pahlavi qui deviendra un allié de poids de Washington jusqu'à ce qu'il soit renversé à l'occasion de la révolution iranienne qui éclate fin 1978. Contraint à l'exil, le shah est finalement recueilli par les États-Unis. Ce transfert apparaît comme une provocation aux yeux de l'ayatollah Khomeiny qui harangue le peuple iranien et exalte les sentiments antiaméricains. Le 4 novembre 1979, un commando d'étudiants islamiques prend d'assaut l'ambassade américaine et séquestre les soixante employés présents. « L'affaire des otages » commence alors : les étudiants exigent l'extradition du shah contre la libération des personnels américains. Le bras de fer entre Washington et Téhéran s'éternise durant 444 jours et se solde par la capitulation des Américains qui cèdent aux exigences – en premier lieu économiques – de la République islamique. Les otages sont libérés douze minutes après le discours d'investiture de Ronald Reagan le 20 janvier 1981. L'ambassade américaine, elle, est fermée, marquant la fin des relations diplomatiques entre les États-Unis et l'Iran.

Il faut attendre l'élection de Barack Obama pour qu'une main soit enfin tendue vers Téhéran. L'administration de son prédécesseur a en effet préféré tenir l'Iran à distance en refusant tout dialogue, même en mai 2003, lorsque le régime de Téhéran, craignant sans doute une extension de la guerre en Irak vers son propre territoire, se montre désireux de négocier avec Washington un traité encadrant son programme nucléaire. Néanmoins, la tentative tourne court face à la ferme opposition du vice-président américain qui est plus attaché à promouvoir un changement de régime ou une attaque militaire américaine et israélienne contre les sites nucléaires iraniens¹¹¹³. Rappelons que, sous George W. Bush, l'Iran est défini comme un État voyou faisant partie de l'axe du mal¹¹¹⁴. L'élection d'Obama vient mettre un terme à cette perception de l'Iran comme pays ennemi¹¹¹⁵.

¹¹¹³ « *The Bush Administration, while publicly advocating diplomacy in order to stop Iran from pursuing a nuclear weapon, has increased clandestine activities inside Iran and intensified planning for a possible major air attack* », in Seymour Hersch, « The Iran Plans », *The New Yorker*, 17 avril 2006. Disponible à : <http://www.newyorker.com/magazine/2006/04/17/the-iran-plans> (consulté le 12 mai 2017)

¹¹¹⁴ Une autre tentative de dialogue aura lieu en 2006 et connaîtra également une fin de non-recevoir.

¹¹¹⁵ Obama s'éloigne en cela des positions dures soutenues par Hillary Clinton durant la campagne, laquelle a promis qu'elle attaquerait l'Iran en cas de victoire à la présidentielle. En ligne de mire, le programme nucléaire iranien et la menace que Téhéran fait peser sur Israël : « *We would be able to totally obliterate them* », déclare-t-elle, utilisant un champ sémantique d'ailleurs proche de celui utilisé par Ahmadinejad lorsqu'il évoque l'élimination d'Israël. Voir David Morgan, « Clinton says US could 'totally obliterate' Iran », *Reuters*, 22 avril

Dès le 19 mars 2009, soit le jour du nouvel an iranien (*Nowruz*), le président tout juste élu publie une vidéo dans laquelle il promet « un nouveau départ fondé sur un respect mutuel¹¹¹⁶ » (« *the promise of a new beginning (...) grounded in mutual respect* ») et souhaite voir la République islamique rejoindre « la communauté des nations » (« *the community of nations* ») en abandonnant le terrorisme et les armes et en épousant la paix afin de révéler « la véritable grandeur du peuple iranien et de sa civilisation » (« *the true greatness of Iranian people and civilisation* »). Cette main tendue vers Téhéran rencontre néanmoins la méfiance des officiels iraniens. Akbar Javankir, un conseiller proche d’Ahmadinejad, affirme que son pays ne peut pas tirer un trait « sur l’attitude hostile et agressive dont les États-Unis ont fait preuve par le passé¹¹¹⁷ » (« *the previous hostile and aggressive attitude of the United States* »). Il exhorte ainsi le président américain à reconnaître les erreurs de son pays et de tout mettre en œuvre pour les réparer. La réponse d’Ahmadinejad sera plus polie et porteuse d’espoir : lors du sommet de l’ONU d’avril 2009, le président iranien salue le changement de politique américaine vis-à-vis de son pays et s’affirme prêt à entamer un dialogue autour de la question du nucléaire¹¹¹⁸. Dans le même temps, il commet des déclarations antisionistes qui provoquent un tollé et contraignent l’administration du président américain à condamner formellement cette « rhétorique horrible¹¹¹⁹ » (« *horrible rhetoric* »).

La volonté de réouverture à la République islamique s’inclut dans une stratégie plus globale de refonte des relations avec le monde musulman entreprise par le président démocrate¹¹²⁰. Il souhaite ainsi parvenir à une solution diplomatique amicale en misant sur le pragmatisme du régime iranien et sur le pro-américanisme de la classe moyenne et de la jeunesse iranienne¹¹²¹, population particulièrement ouverte au monde occidental¹¹²². Malgré

2008. Disponible à : <http://www.reuters.com/article/us-usa-politics-iran-idUSN2224332720080422> (consulté le 12 mai 2017)

¹¹¹⁶ Les citations suivantes sont extraites du message vidéo de Barack Obama publié 19 mars 2009 et disponible à : https://www.youtube.com/watch?v=HY_utC-hrjI (consulté le 12 mai 2017)

¹¹¹⁷ Ian Black, « Obama offers Iran ‘new beginning’ with video message », *The Guardian*, 20 mars 2009. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2009/mar/20/barack-obama-video-iran> (consulté le 12 mai 2017)

¹¹¹⁸ S. Nebehay et R. Evans, « Iran ready for nuclear dialogue : Ahmadinejad », *Reuters*, 20 avril 2009. Disponible à : <http://www.reuters.com/article/us-iran-nuclear-sb-idUSTRE53J4FW20090420> (consulté le 12 mai 2017)

¹¹¹⁹ Helen Kennedy, « Europeans bolt UN conference as Iran President Mahmoud Ahmadinejad calls Israel racist », *Daily News*, 20 avril 2009. Disponible à : <http://www.nydailynews.com/news/world/europeans-bolt-conference-iran-president-mahmoud-ahmadinejad-calls-israel-racist-article-1.363395> (consulté le 12 mai 2017)

¹¹²⁰ Voir le discours du Caire, intitulé « *A New Beginning* », qu’il prononce le 4 juillet 2009.

¹¹²¹ Tariq Ali, *The Obama Syndrome: Surrender at Home, War Abroad*, Londres : Verso Books, 2010, 49.

¹¹²² Ardavan Amir-Aslani précise que la jeunesse iranienne « regarde les séries télévisées et les shows américains », notamment *Homeland*. Voir Ardavan Amir-Aslani, *Iran – États-Unis, les amis de demain ou*

tout, la tentative d'apaisement entre les deux nations va se fracturer tout au long de 2009. En juin, Ahmadinejad est reconduit dans ses fonctions à l'issue d'une élection mêlant fraude électorale et violences miliciennes. Son opposant pro-occidental et réformateur Mir Hossein Mousavi essuie ainsi une lourde défaite, causant le soulèvement d'une partie de la population qui manifeste au cœur de Téhéran avant d'être sévèrement réprimée par les autorités. Selon Tariq Ali, cet événement, largement rendu public par les médias du monde entier, a compromis les avancées diplomatiques entre les États-Unis et l'Iran : « *Schemes for a grand reconciliation between the two states had to be set aside*¹¹²³. » La situation s'envenime quand le Premier ministre israélien Netanyahu exprime sa ferme opposition à toute tentative de dialogue avec Téhéran, tandis que surgissent des preuves indiquant que le régime d'Ahmadinejad poursuit son programme nucléaire dans l'illégalité¹¹²⁴. De fait, l'approche conciliante de Barack Obama vis-à-vis de l'Iran est abandonnée et celui-ci retourne alors à des positions plus fermes dans la lignée de celles défendues par ses prédécesseurs¹¹²⁵. D'une part, il demande que de nouvelles sanctions soient votées au Conseil de sécurité de l'ONU pour étouffer encore davantage l'économie iranienne et forcer son homologue à la négociation. D'autre part, il coopère avec Israël pour mener des actions secrètes (virus informatiques, assassinats ciblés de scientifiques iraniens travaillant dans le domaine de l'énergie atomique¹¹²⁶) visant à affaiblir le régime en place et à saboter les installations nucléaires, notamment l'usine d'enrichissement de Natanz¹¹²⁷.

Diffusée en 2010 mais écrite en grande partie courant 2009, alors qu'un rapprochement s'opérait entre Téhéran et Washington, la huitième saison de *24* concrétise les efforts du président Obama en imaginant que les États-Unis et le Kamistan (double fictif de l'Iran) sont parvenus à un accord de paix historique. Au début de cette saison, les présidents respectifs des deux pays, Allison Taylor et Omar Hassan, finalisent le texte du traité qui repose en grande partie sur l'encadrement du programme nucléaire kamistanais. « *My country agrees to abandon the pursuit of nuclear weapons with full international Atomic Energy Agency*

l'après Ahmadinejad, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2013, 39 ; « Notes from Iran on the Current Season of 'Homeland' », *Complex*, 8 décembre 2013. Disponible à : <http://uk.complex.com/pop-culture/2013/12/homeland-season-3-iran-critique> (consulté le 11 mai 2017)

¹¹²³ Tariq Ali, *op. cit.*, 50.

¹¹²⁴ Charles-Philippe David, 2015b, *op. cit.*, 974-975.

¹¹²⁵ Pierre Guerlain, « La politique étrangère de l'administration Obama : continuités et contraintes », *Recherches internationales*, n°91, juillet-septembre 2011, 132.

¹¹²⁶ Josh Levs, « Who's killing Iranian nuclear scientists? », *CNN*, 11 janvier 2012. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2012/01/11/world/meast/iran-who-kills-scientists/> (consulté le 12 mai 2017)

¹¹²⁷ David E. Sanger, « Obama Order Sped up Wave of Cyberattacks Against Iran », *The New York Times*, 1^{er} juin 2012. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2012/06/01/world/middleeast/obama-ordered-wave-of-cyberattacks-against-iran.html> (consulté le 12 mai 2017)

safeguards », promet Hassan (8.1). En échange, Taylor s'engage à lever les sanctions économiques pesant sur le pays de son homologue. Non seulement le dirigeant du Kamistan est présenté comme un interlocuteur sérieux, ouvert au dialogue et à la négociation, mais il se révèle également être un homme de parole, pondéré, et soucieux du bien-être de son peuple. On semble alors bien loin du tempérament souvent provocateur du président Ahmadinejad. Enfin, les scénaristes soulignent son respect pour l'Occident et la culture occidentale. Un détail d'apparence anodin : Hassan et les hommes de sa délégation portent une cravate, accessoire considéré comme occidental par les autorités religieuses iraniennes et donc interdit en Iran. L'équivalent anglais du mot cravate, *tie*, permet en outre une interprétation supplémentaire du fait de sa polysémie : *tie* désigne à la fois une cravate et un lien. En nouant cette cravate, le dirigeant kamistanais témoigne sa volonté de renouer un lien avec l'Amérique et le monde. Mais surtout, Hassan finit par se livrer aux terroristes afin de prévenir un attentat à la bombe dans la ville de New York : il se sacrifie pour sauver des vies américaines et l'accord de paix.

Par ailleurs, *24* dépeint le Kamistan comme un pays réformiste, désireux de s'ouvrir au monde et capable de porter une femme à sa tête (8.18)¹¹²⁸. La série évite ainsi de cultiver l'image négative de l'Iran qui s'est longtemps propagée – et qui continue à se propager – dans les fictions occidentales : « cette perception, systématiquement entretenue par les médias et les gouvernements américain, israélien ou européen a débouché sur un postulat aussi simple que simpliste : l'Iran était l'incarnation du mal¹¹²⁹. » À rebours de ces représentations établies et de ses propres représentations d'autres pays du Moyen-Orient¹¹³⁰, *24* semble de fait soutenir la démarche pacifique inaugurale du président Obama. Les détracteurs argueront que le traité n'est finalement pas signé mais, si les efforts des deux pays ne se concrétisent pas, ce n'est pas de leur fait : c'est l'intrusion du gouvernement russe dans le processus de paix qui vient annihiler la possibilité d'une paix durable au Moyen-Orient et à l'échelle mondiale. Ce tournant tragique qui marque la fin de la saison 8 a peut-être été écrit en réaction au changement de ton et de décisions du président Obama à l'endroit de l'Iran courant 2009. En

¹¹²⁸ Dalia Hassan succède à son mari après que celui-ci est tué par les terroristes. Son accession à la présidence fait l'objet de vastes manifestations populaires dans les rues de la capitale kamistanaise. Dans la réalité, aucune femme n'a jamais été candidate à la présidence de l'Iran bien que les présidents récents aient nommé des femmes à certains ministères. Ainsi, en 1997, Masoumeh Ebtekar devint la première vice-présidente de la république iranienne sous l'ère Khatami.

¹¹²⁹ Ardavan Amir-Aslani, *op. cit.*, 14-15.

¹¹³⁰ L'accord de paix prend ainsi une dimension métafictionnelle, *24* souhaitant faire la paix avec le Moyen-Orient qu'elle a souvent représenté par le prisme du terrorisme islamiste, preuve supplémentaire de la tournure progressiste prise par les dernières saisons.

différant l'accord, les scénaristes ont ainsi pu refléter la nouvelle suspension du dialogue entre Téhéran et Washington.

24 a néanmoins semblé anticiper le tournant réformiste opéré par l'Iran sous Hassan Rohani, président modéré qui succède à Ahmadinejad lors de l'élection de 2013. On remarquera à cet effet une coïncidence prémonitoire assez troublante entre Omar *Hassan* et *Hassan* Rohani : le patronyme du président fictionnel est identique au prénom du président réel¹¹³¹. Il est impossible de savoir si les auteurs ont fait une référence consciente à Rohani, pressentant l'élection de celui-ci avec trois ans d'avance¹¹³², et l'on postulera que le nom Hassan fut choisi en premier lieu du fait de sa popularité dans les pays musulmans.

Parce qu'il est partisan d'un rapprochement avec l'Occident, l'ascension de Rohani à la tête du pays constitue une victoire des voix modérées sur l'extrémisme et les conservateurs. Durant sa campagne, il a défendu la nécessité de négocier un traité sur le nucléaire afin d'extraire l'Iran de son isolement et d'une situation économique famélique, message qui a trouvé une résonance toute particulière chez les classes moyennes et les jeunes. Moins de six mois après son élection, Rohani et le groupe 5+1 se réunissent à Genève pour négocier les termes du traité préliminaire prévoyant un encadrement très strict du programme nucléaire iranien contre la suspension partielle des sanctions économiques. Ces avancées diplomatiques seront en outre confirmées par l'accord historique signé le 14 juillet 2015.

Ce climat d'apaisement entre Téhéran et Washington dans la réalité n'est cependant pas retranscrit dans *Homeland*, laquelle entretient une obsession particulière à l'endroit de l'Iran. La République islamique incarne une menace régulière dans les trames narratives développées par la série, si bien qu'elle s'érige en une sorte d'ennemie jurée de l'Amérique, plus encore, semble-t-il, qu'Al-Qaïda. *Homeland* fantasme la duplicité et la malfaisance du régime iranien tout en montrant la part de responsabilité des États-Unis dans la dégénération des relations entre les deux pays. Produite en 2012, période de fortes tensions entre Washington et Téhéran, la deuxième saison marque la naissance de l'obsession iranienne de la série. Reflet de l'actualité, elle s'ouvre sur un climat géopolitique des plus instables : Israël a bombardé cinq sites nucléaires iraniens, faisant plus de 3 000 morts et provoquant une flambée des ressentiments à l'encontre des États-Unis, accusés de soutenir les frappes israéliennes. Condamné par la communauté internationale, Tel-Aviv justifie ces actions préventives au

¹¹³¹ Peut-être pouvons-nous pousser la lecture onomastique en voyant une forme de chiasme, indiquant cet effet de miroir fortuit entre fiction et réalité.

¹¹³² En 2009, Hassan Rohani était pressenti pour se présenter à la présidentielle iranienne, combat qu'il choisit finalement de ne pas mener.

regard de la « menace existentielle¹¹³³ » (« *existential threat* ») que représente le développement du programme nucléaire iranien pour l'avenir d'Israël. L'on pense alors immédiatement aux propos d'Ahmadinejad concernant sa volonté de « rayer [le pays] de la carte ». Au cours du journal télévisé qui ouvre l'épisode, un envoyé spécial décrit ainsi les nombreuses manifestations qui ont éclaté au Moyen-Orient, en particulier devant les ambassades américaines¹¹³⁴. *Homeland* donne l'impression que tous les pays du Moyen-Orient sont réunis derrière l'Iran face à l'adversité occidentale/américaine, perpétuant ainsi une vision orientaliste de cette région du monde perçue comme unie et uniforme. En réalité, des différences religieuses et culturelles fracturent le bloc moyen-oriental : les pays à majorité sunnite comme l'Arabie Saoudite sont hostiles au régime chiite de l'Iran. Par conséquent, aucun d'entre eux ne déplorerait le laminage de son programme nucléaire.

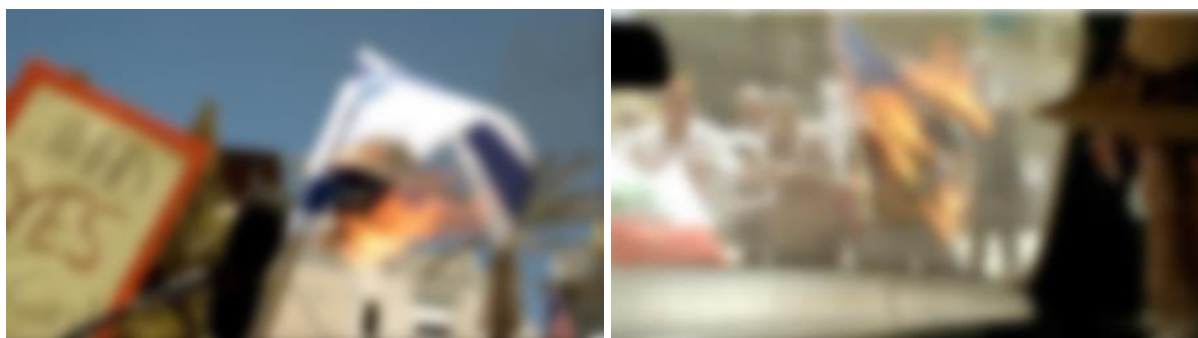


Figure 56 : Le Moyen-Orient, bloc uni contre l'Amérique (*Homeland*, 2.1)

Quelques minutes plus tard, l'épisode nous transporte à Beyrouth où nous assistons justement à l'une de ces manifestations. La population s'est amassée aux abords de l'ambassade américaine pour hurler sa colère, faisant flotter des drapeaux iraniens mêlés à ceux du Liban, du Hezbollah et du Front de libération de la Palestine¹¹³⁵, levant des pancartes anti-américaines (« *JIHAD YES WE CAN* », référence évidente au président Obama) et anti-israéliennes (« *ZIONIST TERROR* »). La séquence s'ouvre sur un drapeau israélien en feu déployé dans les airs (figure 56a) et se conclut avec le départ en voiture de Saul, lequel passe devant un autre drapeau en feu, celui des États-Unis (figure 56b). Notons à ce moment-là que la caméra est embarquée dans le véhicule qui transporte Saul, suscitant à la fois un sentiment

¹¹³³ Voir l'article que Carrie lit sur son ordinateur à 6 min 29 (2.1).

¹¹³⁴ Diffusé deux semaines après l'attaque de Benghazi qui se produit le 11 septembre 2012 et qui conduisit à la mort de l'ambassadeur américain, le prologue de la saison 2 est empreint d'une actualité brûlante.

¹¹³⁵ Nous remercions Romain Delhem pour l'identification de ce drapeau.

de sécurité et de danger. Les militants sont dépeints comme virulents et prêts à en découdre (ils brûlent des drapeaux), mais la voiture – bien qu’encerclée – et le regard calme du personnage nous rassurent. Le Moyen-Orient est ainsi représenté comme un environnement à la fois étranger (par la langue, écrite et criée), violent et menaçant dès les premiers instants.

Revenons un instant au plan montrant le drapeau américain en feu : faut-il y voir un signe avant-coureur de la catastrophe à venir dans l’épisode final ? C’est une hypothèse que l’on peut émettre rétrospectivement dans la mesure où l’un des plans forts dans la séquence suivant l’attentat de la CIA montre justement le drapeau américain déchiqueté et carbonisé. L’épanadiplose visuelle permet ainsi de matérialiser les conséquences de la politique étrangère américaine : en s’attaquant à l’Iran, les États-Unis s’exposent à un retour de bâton. Ce faisant, *Homeland* illustre une nouvelle fois la théorie du boomerang ou du contrecoup (*blowback theory*) qu’a développée Chalmers Johnson, à savoir que les opérations militaires américaines menées secrètement à travers le monde entraînent des représailles aux conséquences humaines tragiques. Il prend notamment l’exemple du 11 Septembre que beaucoup d’Américains ont eu du mal à insérer dans une chronologie des faits, aidés en cela par l’administration Bush qui a cherché à exempter l’Amérique de toute responsabilité. *Homeland*, de manière plus insistante que *24*, démontre à quel point les actions conduites par la CIA ou l’armée américaine à l’étranger, souvent à l’insu du peuple américain, se répercutent par des attentats aux États-Unis. Dans la saison 2, les frappes israélo-américaines poussent Téhéran à signer une alliance avec Al-Qaïda par l’intermédiaire du Hezbollah libanais afin d’organiser un nouveau 11 Septembre, autrement dit une réponse armée à la fois symbolique et meurtrière aux États-Unis¹¹³⁶. Si l’association entre les deux groupuscules terroristes génère une intrigue neuve et efficace, elle demeure malgré tout assez peu réaliste. Laura Durkay note ainsi dans un article au vitriol sur la série :

Al-Qaeda and Hezbollah don’t actually like each other. Hezbollah is currently fighting the al-Nusra Front, the al-Qaeda affiliate in Syria. Iran and al-Qaeda were on opposite side of the sectarian war in Iraq in the mid-2000s. And at the moment, the United States is de facto cooperating with Iran to prop up the Shia central government of Iraq against the Sunni forces of ISIS¹¹³⁷.

¹¹³⁶ Tout au long de la saison 2, le vice-président Walden tente de renouveler et d’amplifier les bombardements de sites nucléaires iraniens, notamment celui de Natanz, référence immanquable à l’actualité de l’époque (2.2 ; 2.10).

¹¹³⁷ Laura Durkay, *op. cit.*

Al-Qaïda est un groupe djihadiste sunnite qui combat et est combattu par le Hezbollah qui, lui, est chiite. Ainsi, jamais les deux factions ne seraient amenées à se rapprocher même pour lutter contre l'ennemi commun américain. Cet écart avec le réel est transférable à l'Iran puisque le pays, majoritairement chiite, est l'ennemi d'Al-Qaïda. Cependant, Mathieu Guidère s'écarte de ce constat largement partagé en arguant que les différends entre les organisations djihadistes tendent à s'effacer ponctuellement sur la question palestinienne ou sur la question de l'impérialisme américain : « Ainsi, on peut voir des alliances se nouer entre des groupes islamistes radicaux sunnites et le clergé iranien, ou encore des alliances objectives entre les partis chiites tels que le Hezbollah et Al-Qaïda (contre les États-Unis ou les intérêts américains)¹¹³⁸. »

Par ailleurs, une attaque de l'Iran contre les États-Unis demeure peu probable. Dans la réalité, aucune des actions menées conjointement par Tel-Aviv et Washington pour saper le programme nucléaire iranien n'a conduit à des représailles armées. De plus, l'Iran n'a jamais mené d'attentat en Occident comme le rappelle Ardavan Amir – Aslani :

Tous les attentats ayant frappé l'Occident ont été perpétrés par des Arabes sunnites ou des Asiatiques financés par des Arabes sunnites. L'attentat du 11 Septembre 2001 ? Par des Saoudiens, des Qataris et des Émiratis, c'est-à-dire des ressortissants de pays étroitement liés aux États-Unis. (...) Quant au fondateur d'Al-Qaïda, Oussama ben Laden, qui était d'origine saoudienne, il abhorrait les Iraniens et les chiites¹¹³⁹.

Pourtant, dans *Homeland*, l'Iran commandite le pire attentat sur le sol américain depuis le 11 Septembre en visant une cible de choix, Langley, ville où se situe le quartier-général de la CIA. Cette fois, c'est l'un des symboles de l'hégémonie militaire et de l'impérialisme américains qui est détruit. L'Amérique n'a plus rien d'un sanctuaire (« *Fortress America* », pour citer le vice-président Walden) : déjà profanée le 11 Septembre, elle l'est une nouvelle fois dix ans plus tard à l'occasion de ce 12 Décembre (12/12) qui fonctionne comme une répétition tragique. L'ironie est grande car ceux qui sont en charge de défendre le pays n'ont pas réussi à se défendre eux-mêmes, ce que le sénateur Lockhart reprochera à Carrie lors de son audition suite à l'attentat : « *How can the CIA be expected to protect this country if it cannot even protect itself?* », se demande-t-il (3.1). Cette défiance vis-à-vis de l'Agence n'est

¹¹³⁸ Mathieu Guidère, *op. cit.*, 43.

¹¹³⁹ Ardavan Amir-Aslani, *op. cit.*, 99.

d'ailleurs pas sans évoquer le sentiment qui domina l'opinion publique dans l'après-11 Septembre.

Si la deuxième saison est pertinente au vu du contexte tendu entre Téhéran et Washington, quand bien même elle met en scène un scénario du pire peu réaliste, la troisième saison s'avère nettement plus fantasque. Produite en 2013, en partie avant l'élection de Rohani, celle-ci ne tient pas compte de la détente des relations entre Washington et Téhéran et des avancées diplomatiques qui suivent. À la place, elle poursuit l'intrigue qu'elle a déroulée tout au long de la saison précédente et qui a culminé avec l'attentat de Langley. L'action des nouveaux épisodes se situe 58 jours après la tragédie alors que l'efficacité et la raison d'être de la CIA sont remises en doute : « *They want to put us out of business* », s'inquiète Dar (3.1). En parallèle, Saul, désormais à la tête de l'Agence, engage une série d'assassinats ciblés des artisans de l'attentat : tous sont ainsi tués à l'issue d'une mission sous haute tension. Tous, sauf le commanditaire, Majid Javadi (Shaun Toub), commandant des Gardiens de la révolution islamique, les efforts pour le retrouver s'étant avérés infructueux. Javadi, nous apprend-on, n'en est pas à son coup d'essai : on lui attribue une vaste série d'attentats dont celui des tours de Khobar en Arabie Saoudite, attentat réel qui eut lieu en 1996 et dont la responsabilité fut d'abord attribuée à Al-Qaïda avant que le gouvernement américain n'accuse l'Iran d'avoir commandité l'attaque dans la plus grande discrétion. Quoi qu'il en soit, dans le cas du 12 Décembre de *Homeland*, l'implication des autorités iraniennes ne fait aucun doute. Saul et son équipe, dont fait notamment partie l'analyste d'origine iranienne Fara Sherazi, vont ainsi tout mettre en œuvre pour retrouver Javadi. À l'issue d'une machination d'ampleur au cours de laquelle Carrie se fait passer pour une paria de la CIA afin d'être recrutée par les services de renseignement iraniens dirigés par Javadi, Saul parvient finalement à mettre la main sur ce dernier. Nous apprenons que les deux hommes se connaissent bien : ils ont même été amis jadis alors que tous les deux étaient des agents pour leurs pays respectifs (Javadi travaillait pour le SAVAK, équivalent iranien de la CIA) et que Saul était stationné en Iran dans les années 1970, période durant laquelle le Shah était encore au pouvoir en Iran. La nostalgie de Saul pour cette période de l'histoire de l'Iran, dont il évite de dire qu'elle fut le fruit d'un coup d'État organisé par la CIA, se traduit par les photographies qu'il a conservées, photographies sur lesquelles on le voit notamment dîner avec sa femme et les époux Javadi dans la plus grande décontraction. Cependant, cette amitié s'est trouvée contrariée par la révolution de 1979 durant laquelle Javadi, afin de survivre dans le nouveau régime, trahit Saul

en faisant abattre quatre agents américains qu'il avait promis d'extrader. En conséquence de quoi, Saul fit venir la femme et le fils de Javadi aux États-Unis (3.6).

Les retrouvailles entre les deux hommes sont donc tendues, d'autant plus qu'elles ont lieu après que Javadi tue sauvagement son ex-femme et sa belle-fille comme ultime vengeance vis-à-vis de Saul¹¹⁴⁰. Ce crime odieux n'entrave pas la volonté de ce dernier d'utiliser Javadi – qui fait l'objet d'un chantage – comme un pion dans sa vaste machination. Plutôt que s'engager dans un conflit militaire avec l'Iran, solution que préconise le sénateur Lockhart en encensant le programme de drones américain (3.5), Saul envisage une opération clandestine ayant pour but de déstabiliser le pouvoir iranien et de permettre à Javadi, désormais à la solde de la CIA, d'accéder aux plus hautes fonctions. L'objectif est ainsi d'opérer un changement de régime dans la droite lignée de celui de 1953 pour désamorcer les tensions entre les États-Unis et la République islamiste et aboutir à une paix durable. Il confie ainsi à Javadi :

When that bomb went off, killing all those people, many of them my friends, my first thought was not revenge. It was 'Something has to change'. You hit us, we hit you. It's always the same. (...) Majid, thanks to you I stand in the center of things. You put me in power. You go back to Tehran, I'll do the same for you. I know a way. (3.7)

Saul voit dans l'attentat commandité par Javadi l'opportunité de changer l'ordre des choses : il se veut l'architecte d'une paix par l'Empire, espérant revenir à une situation semblable à celle d'avant la révolution de 1979. Ainsi, il embrasse une vision néoconservatrice de la politique extérieure américaine digne des années Bush en œuvrant pour un changement de régime. Dernier pion dans son plan, Nicholas Brody, marine déchu exilé à Caracas et tombé dans la drogue, qu'il souhaite envoyer à Téhéran pour tuer un haut gradé iranien que Javadi remplacera. La paix ne passera donc pas par un dialogue entre les États-Unis et l'Iran, entre deux présidents, mais par l'intrusion américaine dans les affaires politiques iraniennes de sorte que le dialogue avec l'autre se transforme en dialogue avec soi-même. Une vision tout sauf progressiste de la diplomatie qui pousse le journaliste John Hendel à conclure : « *Diplomacy is a distant dream in the world of Homeland*¹¹⁴¹. »

¹¹⁴⁰ Ce meurtre épouvantable participe d'une représentation de l'Autre, ici l'homme oriental, comme un barbare.

¹¹⁴¹ John Hendel, « How Obama's Iran deal screwed up *Homeland's* third season », *The Week*, 26 novembre 2013. Disponible à : <http://theweek.com/articles/455575/how-obamas-iran-deal-screwed-homelands-third-season> (consulté le 16 mai 2017)

Homeland présente donc l'Iran sous les traits d'un pays avec lequel toute négociation est impossible, et avec lequel tout effort pacifique est voué à l'échec. La seule solution, nous dit-on, réside dans l'impérialisme américain : Washington doit imposer et non composer. Un parti pris narratif qui finit par contraster considérablement avec le réel, la diffusion des derniers épisodes encadrant la signature de l'accord préliminaire du 24 novembre 2013. Hendel remarque ainsi :

How strange to have all that murky plotting offset, in the real world, by the first inklings of real dialogue, and an agreement cobbled together in Geneva to buy time and cooperation for something more permanent. In exchange for a reduction in sanctions, Iran will place limits on its much-feared nuclear program. Such news would be unthinkable in *Homeland's* world, and these real-life details mark a sharp contrast to the unsettled post-9/11 world that *Homeland* revels in¹¹⁴².

L'élément le plus troublant de l'épilogue de la saison 3, diffusé le 15 décembre 2013, réside dans l'inclusion de l'accord sur le nucléaire de Genève : la réalité a rattrapé la fiction, bien que cette dernière l'ait largement déformée. La grande machination de Saul a fonctionné puisque Javadi est à présent en position d'influence dans un gouvernement iranien fantoche, piloté à distance par les États-Unis. Une telle conclusion vient saper l'effort diplomatique organisé dans la réalité entre Washington et Téhéran en montrant que seule l'ingérence américaine peut construire la paix – certes factice – mondiale. Soutenant que *Homeland* fait montre d'une compréhension erronée du Moyen-Orient et vénère les pires aspects de la politique étrangère américaine, Michael Cohen écrit ainsi à propos de la troisième saison :

The recent breakthrough in Geneva between the US and Iran was not a result of CIA manipulation or American skullduggery, but rather the strategic decision-making of leaders in the United States and Iran (as well as France, the United Kingdom, China, Russia and Germany) to pursue normalization. Of course, on *Homeland*, the Magical Mystery Tour season ends with Saul Berenson being given sole credit for transforming

¹¹⁴² *Ibid.*

the strategic calculus of the Iranian government – and the achievement of a nuclear deal in Geneva¹¹⁴³.

Dans la foulée, l'universitaire Fawas Gerges, libanais spécialiste de l'Iran, dénonce aussi les élucubrations spécieuses de la série : « *Homeland is poisonous to any attempt to bridge divide between [Iran and the United States]*¹¹⁴⁴. » L'accusation est forte, pourtant Gerges justifie son point de vue en arguant du succès de la série à la fois aux États-Unis, mais aussi dans le monde. Cette construction d'un Iran dangereux et uni contre les valeurs et les intérêts américains – et plus largement occidentaux – se propage dans tous les pays diffusant *Homeland*. De fait, chaque spectateur est sensibilisé à cette vision dominante. Dominante car elle n'est pas seulement véhiculée par un seul programme mais bien par une myriade de fictions hollywoodiennes allant de pair avec un discours politique qui s'est rarement embarrassé de nuances, notamment durant les années Bush où l'Iran faisait partie des pays de l'axe du mal. Le cas de l'Iran est bien sûr révélateur d'une tendance plus globale : le public américain – et occidental – est depuis longtemps abreuvé de représentations uniformes faites de clichés culturels ayant pour fonction d'attiser la peur et la haine vis-à-vis du Moyen-Orient, cette région « autre » avec laquelle l'Amérique est en guerre. Cette tendance s'est évidemment amplifiée dans l'après-11 Septembre. Il s'avère, par exemple, difficile, sinon impossible, de trouver une série présentant l'Iran sous un jour favorable même parmi les productions les plus récentes, et ce malgré les avancées diplomatiques opérées sous l'administration Obama. Le pilote de *Designated Survivor*, thriller politique empruntant également à la série-terrorisme, révèle que Téhéran profite de l'attentat du Capitole pour conforter ses positions militaires dans le détroit d'Ormuz, forçant le nouveau président (Kiefer Sutherland) à menacer le diplomate iranien qu'il répondra par la force.

Pour revenir à *Homeland*, après deux saisons au Pakistan et en Allemagne, l'action se relocalise ensuite aux États-Unis en saison 6. Malgré l'omniprésence de Daesh dans l'actualité, la série désigne à nouveau l'Iran comme grand ennemi. À l'aube de l'investiture de la présidente Keane, la CIA suspecte Téhéran de ne pas respecter l'accord de 2015 et de poursuivre son programme nucléaire militaire avec l'aide de la Corée du Nord. *Homeland*

¹¹⁴³ Michael Cohen, « *Homeland* isn't just bad TV, it peddles the worst lies about foreign policy », *The Guardian*, 16 décembre 2013. Disponible à : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/16/homeland-worst-lies-us-power-foreign-policy> (consulté le 17 mai 2017)

¹¹⁴⁴ L.A. Ross, « Iran Expert : Showtime's *Homeland* Creates Tensions for American Diplomacy », *The Wrap*, 15 décembre 2013. Disponible à : <http://www.thewrap.com/showtimes-homeland-creates-tension-american-diplomacy/> (consulté le 6 juin 2017)

rétablit ainsi l'axe du mal bushéen en créant des liens de connivence entre les États voyous. Seulement, on découvre progressivement que ces allégations sont bâties de toute pièce par Dar Adal avec le concours du Mossad, le but étant de saboter l'accord originel afin de pousser Washington à demander de nouvelles sanctions à l'encontre de l'Iran, voire à mener une action militaire. Pour Israël, semer la discorde apparaît nécessaire à sa sécurité, le pays voyant d'un mauvais œil le rapprochement entre les États-Unis et l'Iran. Convaincu de la duplicité de Téhéran, Adal révèle au régime islamique que Javadi est un traître et qu'il œuvre pour la CIA depuis plus de trois ans, forçant ce dernier à s'exiler aux États-Unis et à abandonner ses fonctions. Il s'avère pourtant que l'Iran n'a pas contourné l'accord de Genève et qu'il n'a pas développé de programme nucléaire parallèle (6.7). Notons que *Homeland* ne s'attarde pas sur les conséquences de la révélation de l'ingérence américaine dans les affaires iraniennes, révélation qui, selon toute logique, mettrait en péril l'accord de Genève et conduirait à une nouvelle révolution islamique. Cette intrigue laissée en suspens sera peut-être au cœur de l'une des deux dernières saisons de la série diffusées en 2018 et 2019, venant ainsi confirmer l'obsession de cette dernière pour l'Iran.

C'est d'autant plus probable que Donald Trump envisage de desserrer les liens noués entre Washington et Téhéran, et remet au goût du jour la rhétorique anti-iranienne. Le 21 mai 2017, alors en voyage officiel à Ryad, il condamne l'accord sur le nucléaire de 2015 et accuse le régime iranien de financer des actions terroristes – notamment en Syrie en soutenant le régime d'Al Assad – afin de mener une lutte d'influence dans un monde arabe sunnite dominé par l'Arabie Saoudite¹¹⁴⁵. Par conséquent, Trump exhorte les autres pays à œuvrer de concert afin d'isoler à nouveau l'Iran pour l'empêcher de nuire : « *This is a battle between Good and Evil* », résume-t-il dans une rhétorique biblique dans la droite ligne de Reagan et de Bush. Cette volte-face politique par rapport à son prédécesseur démocrate Barack Obama peut s'expliquer par la grande proximité que Trump souhaite afficher avec Israël et l'Arabie Saoudite, deux fervents ennemis de la république islamique. Coïncidence des dates, la déclaration d'hostilité du président républicain à l'encontre de l'Iran survient au lendemain de la réélection du modéré Hassan Rohani à la tête du pays.

¹¹⁴⁵ <http://edition.cnn.com/2017/05/21/politics/trump-saudi-speech-transcript/> (consulté le 24 mai 2017)

3. (Dé)figurer l'Orient : mise en regard des représentations géographiques et culturelles

3.1. L'Orientalisme

Dans son ouvrage influent *Orientalism*¹¹⁴⁶ datant de 1978, Edward Saïd montre comment l'Occident fantasme et essentialise l'Orient comme un ailleurs, un « autre », à la fois profondément différent et inférieur. L'orientalisme, comme prisme de représentation, implique donc une relation de pouvoir et de domination de la part de l'Occident qui repose sur trois grands principes.

Il existerait en premier lieu des ruptures culturelles irréconciliables entre l'Orient, perçu comme irrationnel, sous-développé et donc inférieur, et l'Occident, qui incarne les valeurs contraires. Cela valide les aspirations d'expansion – et de colonisation – des pays occidentaux en Orient dans la mesure où ils se perçoivent comme les détenteurs d'une lumière, d'une morale et d'une supériorité capables de transformer les régions arriérées. On peut ainsi voir dans l'ethos des néoconservateurs l'expression d'un orientalisme exacerbé : l'intervention en Irak a en partie été motivée par des raisons « humanitaires » de sauvetage d'un peuple opprimé par un dictateur sanguinaire. Sans oublier la volonté du président Bush de libérer les femmes de la burqa¹¹⁴⁷, argument qui avait déjà servi à justifier l'intervention en Afghanistan, et d'installer la démocratie. Selon Bush et ses conseillers néoconservateurs, le Moyen-Orient doit être purifié et protégé par l'Occident.

L'Orientalisme repose également sur une vision homogène des pays du Moyen-Orient dont les spécificités culturelles se fondent au sein d'un vaste espace monolithique tour à tour nommé « *Arabia*¹¹⁴⁸ » ou « *Arabland*¹¹⁴⁹ ». L'Orient est donc culturellement, ethniquement et géographiquement uniforme. Dans de nombreuses fictions, les espaces et les personnages arabes ou musulmans sont interchangeable : ils font partie d'un tout indivisible qui est uni dans son combat contre l'Occident.

¹¹⁴⁶ Edward Saïd, *op. cit.*

¹¹⁴⁷ Katharine Viner, « Feminism as imperialism », *The Guardian*, 21 septembre 2002. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2002/sep/21/gender.usa> (consulté le 7 juin 2017)

¹¹⁴⁸ Lina Khatib, *op. cit.*

¹¹⁴⁹ Jack G. Shaheen, *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, New York : Olive Branch Press, 2001.

Enfin, le troisième grand principe que nous pouvons relever et qui est finalement la conséquence des deux autres, est la nécessité de l'Occident de domestiquer et de contrôler un Orient qui apparaît ontologiquement menaçant et dangereux. Ce discours domine les fictions hollywoodiennes au moins depuis la fin de la Seconde guerre mondiale et ce, du fait de trois événements historiques majeurs. Premièrement, Jack G. Shaheen explique que la naissance du conflit israélo-palestinien, dans lequel les États-Unis ont toujours soutenu Tel-Aviv, a amplement influencé la représentation des pays et des personnages arabes. Deuxièmement, il affirme que la crise pétrolière de 1973 causée par l'embargo de l'Organisation des pays exportateurs de pétrole (OPEP), a eu pour corollaire d'attiser l'animosité des Américains vis-à-vis des pays membres de l'organisation, en majorité situés au Moyen-Orient. Troisièmement, il mentionne la révolution iranienne de 1979 durant laquelle l'ambassade américaine à Téhéran fut prise d'assaut par des étudiants iraniens. Shaheen conclut ainsi : « *These three pivotal events brought the Middle East into the living rooms of Americans and together helped shape the way movies stereotyped Arabs and the Arab world*¹¹⁵⁰. »

Nous allons voir que malgré quelques précautions et un souci certain de réalisme dans la reconstitution des pays du Moyen-Orient qu'elles décrivent, *Homeland* et, dans une mesure bien moindre, *24* pérennisent l'éthique représentationnelle cernée par Said et donnent ainsi à voir un Orient à la fois arriéré et dangereux, figurations participant à la stigmatisation déjà forte des communautés et des pays arabes et musulmans alors que la guerre contre la terreur bat son plein.

3.2. « *The textures of the Middle East* » : reconstruire l'Orient, entre souci de réalisme et stéréotypage géographique

Nous l'avons dit, *Homeland* est une fiction nomade qui parcourt le monde oriental à chaque saison. Pour servir cette ambition narrative, la production s'est à maintes reprises délocalisée de son lieu de tournage privilégié, la ville de Charlotte en Caroline du Nord, vers des pays aussi divers que le Maroc, l'Afrique du Sud ou encore Israël. Ces déplacements géographiques apportent un vrai supplément d'authenticité à la série. De plus, en filmant dans des environnements urbains et naturels réels à l'autre bout du monde, des environnements chargés d'histoire et de culture, elle se distingue très nettement de ses consœurs qui procèdent

¹¹⁵⁰ *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* (Sut Jhally, 2006).

le plus souvent à des reconstructions en studio à moindre coût¹¹⁵¹. C'est là la marque du prestige des programmes câblés qui bénéficient d'un budget offrant des conditions de tournage bien plus flexibles qui permettent de répondre à des ambitions narratives plus poussées.

L'authenticité des espaces, des paysages, participe grandement à la vraisemblance du récit car elle contribue à déjouer l'incrédulité du public afin de le faire adhérer au récit et de le placer en condition de réception des représentations à venir. Ce réalisme géographique constitue donc une étape cruciale : c'est une toile de fond nécessaire à l'engagement spectaculaire dans la fiction.

Homeland s'acquitte de cette mission en créant un dépaysement audiovisuel des plus efficaces. Outre le tournage dans des décors authentiques, la série a également recours à toute une palette de tropes orientalistes qui déclenchent une identification immédiate de cet ailleurs que représente l'Orient. Ce souci d'authenticité est néanmoins contredit par le fait que les pays filmés ne sont jamais ceux qui sont dépeints dans la série pour des raisons politiques, techniques ou météorologiques. Si certaines séquences se déroulant en Orient sont bien filmées dans des pays de culture musulmane et arabe, d'autres sont tournées en Occident. Dans les deux cas, la production a dû trouver des artifices pour « orientaliser » les décors et ainsi satisfaire l'exigence de vraisemblance qu'elle s'impose. Nous nous proposons ainsi au fil des paragraphes qui suivent d'analyser la manière dont *Homeland* construit les pays du Moyen-Orient qu'elle décrit afin d'en analyser par la suite les implications idéologiques.

Le pilote de *Homeland* s'ouvre sur une séquence sise à Bagdad alors que Carrie traverse la ville pour aller rencontrer un prisonnier sur le point d'être exécuté mais qui aurait des informations vitales à lui donner concernant un possible attentat sur le sol américain – l'on apprendra plus tard que cela concerne un marine endoctriné par Al-Qaïda. La scène débute sur une vue panoramique de la ville irakienne de laquelle s'extrait le minaret d'une mosquée. Nous entendons d'ailleurs, en fond, l'appel à la prière. Un titre apparaît à gauche, en bas de l'écran pour nous indiquer que nous sommes à Bagdad, ce qui peut d'emblée surprendre étant donné que la série entend parler de la patrie (« *homeland* »). Quelques plans introductifs (le minaret, l'appel à la prière, les femmes voilées, le marché, etc.) suffisent à construire la ville, à défaut de la singulariser, ce qui justifie l'indication extra-diégétique. Pour les spectateurs,

¹¹⁵¹ Voir, par exemple, l'épisode 6.15 de la série *Charmed* qui dépeint un paysage moyen-oriental avec un décor en carton-pâte et une toile imprimée tendue en guise de perspective. La série *Alias*, pourtant particulièrement itinérante, a aussi été majoritairement filmée dans les studios Walt Disney à Burbank. Même *Over There*, qui est censée de dérouler en Irak, a été tournée dans le désert de Californie.

tout semble authentique : la teinte de l'image (le jaune accentué), les décors et les accessoires (quelques pancartes en arabe) contribuent à fabriquer le Bagdad que l'on se figure. Pourtant, la séquence est filmée à Jérusalem.

Quand la ville irakienne réapparaît, à nouveau dans un souvenir, lors de l'épisode 5.8, elle fait l'objet d'un traitement assez semblable puisque l'on voit Carrie arriver en voiture à l'ambassade américaine dans un trafic toujours aussi dense. L'espace urbain irakien est une nouvelle fois indifférencié si bien qu'un titre indiquant « *Baghdad 2005* » surgit à gauche, en bas de l'écran, créant ainsi un écho marqué avec le pilote. Une distinction notable malgré tout : le regard de Carrie observe les soldats américains déployés en nombre dans la rue. Nous sommes en pleine Opération Liberté irakienne, ce que confirmera un peu plus tard Allison. La capitale irakienne apparaît ainsi sous le contrôle de l'armée américaine qui semble entretenir des relations de paix avec la population locale, comme en témoignent ces enfants joyeux qui vendent à la sauvette des drapeaux américains. *Homeland* crée une nouvelle fois un bain d'immersion culturelle jouant sur quelques tropes classiques et quelques éléments historiques afin de construire la ville de Bagdad de manière vraisemblable, ce qu'elle continuera à faire lors de sa représentation de l'ambassade américaine. La scène a néanmoins été tournée en Allemagne. Pour autant, l'authenticité ressentie lors du visionnage ne s'en trouve pas affectée tant le lieu décrit reste anonyme.

Lors de la saison 2, l'action se délocalise temporairement à Beyrouth alors que la CIA pourchasse toujours Abu Nazir et que l'instabilité au Moyen-Orient a atteint des sommets après les bombardements israéliens des sites nucléaires de l'Iran. Comme pour Bagdad, la construction de la capitale libanaise passe par tout un ensemble de tropes orientalistes : soleil écrasant, minarets érigés à l'horizon, venelles ombragées, linge suspendu sur des cordages reliant les bâtiments anciens, cours intérieures, souks, et, bien sûr, les femmes et les hommes en habits traditionnels. Pour filmer les séquences censées se dérouler à Beyrouth, la production s'est établie à Tel-Aviv, ville également bercée par la mer méditerranée se situant à quelques centaines de kilomètres de la capitale libanaise. La ville côtière israélienne a été choisie par les producteurs en raison de ses similarités architecturales avec sa consœur libanaise mais aussi en raison des bonnes relations entretenues avec les équipes de *Hatufim*, série qui a inspiré *Homeland*¹¹⁵². La figuration de Beyrouth suit une stratégie de dépaysement

¹¹⁵² Dans un reportage dédié au tournage de la saison 2, la journaliste Lindsay Brown affirme que la production de *Homeland* avait d'abord envisagé de tourner au Liban : « *It's been shot in Israel rather than Lebanon as the cast and crew couldn't get insurance for the country.* » (« Claire Danes filming season 2 of *Homeland* in Tel Aviv », *The Showbiz* 411, 21 mai 2012. Disponible à :

efficace qui profite pleinement d'un environnement authentique empreint d'une histoire et d'une culture particulières dans lequel le producteur Gideon Raff contemple « les textures du Moyen-Orient » (« *the textures of the Middle East*¹¹⁵³ »). La vraisemblance physique de la représentation donnée par *Homeland* est d'autant plus forte qu'elle s'appuie sur une transformation *culturelle* de l'espace israélien : les drapeaux nationaux sont remplacés par ceux du Liban et du Hezbollah, les panneaux en hébreu sont recouverts d'écrits ou d'affiches en arabe. Notons que la production a également tourné à Haïfa, ville au nord de Tel-Aviv, afin de figurer la banlieue sud de Beyrouth, Dahieh Janoubyé, où se situe le quartier général du Hezbollah¹¹⁵⁴. C'est notamment à cet endroit qu'Abu Nazir et son homologue du Hezbollah se rencontrent dans l'épisode 2.2 avant d'être assaillis par la CIA.

Lorsque Carrie retourne à Beyrouth dans l'épisode 5.2, c'est un autre visage de la capitale libanaise que la série présente : l'action se déroule ainsi dans un quartier huppé et moderne de la ville (probablement le quartier Hamra) comme en témoigne le palace dans lequel l'héroïne réside avec Otto avant de visiter un camp de réfugiés à la frontière libano-syrienne. Cette scène a été tournée à l'hôtel Maritim de Berlin, dont on voit furtivement le logo à l'occasion du premier plan : si aucun hôtel Maritim n'existe à Beyrouth, la production a néanmoins pris le soin d'adapter le lieu à la culture locale en érigeant des drapeaux du Liban, en intégrant une pancarte où on peut lire « bienvenue » en français, en anglais et en arabe, et un taxi typique garé aux abords de l'hôtel. Par ces quelques détails auxquels s'ajoute le traditionnel filtre jaune, *Homeland* facilite l'identification du lieu. Dans la scène suivante, Otto et Carrie discutent sur le toit de l'hôtel, dominant la capitale libanaise plongée dans la nuit. On remarque que le flou d'objectif particulièrement fort rend l'arrière-plan urbain indiscernable : on ne voit plus que des points lumineux, ce qui empêche de se rendre compte qu'il s'agit, en fait, de la capitale allemande¹¹⁵⁵. La série identifie également Beyrouth par le biais des traditions locales. Ainsi, quand des coups de feu résonnent soudain dans la ville,

<https://www.youtube.com/watch?v=fPBQ-Pof1fs> (consulté le 7 juin 2017)) De son côté, le *Hollywood Reporter* rapporte les propos d'Ariel Kowitz, homme d'affaires à Tel Aviv et ami d'enfance de Gideon Raff, selon lequel la plupart des membres de l'équipe de production israélienne mobilisée pour le tournage de la saison 2 de *Homeland* étaient interdits de séjour au Liban : « *it wasn't as if the production team had the option of shooting in Beirut, where Raff and other Israelis involved are not permitted to visit and where they could be in danger.* » (in *Homeland's Portrayal of Beirut Prompts Lebanon to Consider Lawsuit*, *The Hollywood Reporter*, 21 octobre 2012. Disponible à : <http://www.hollywoodreporter.com/news/homelands-portrayal-beirut-prompts-lebanon-381493> (consulté le 7 juin 2017))

¹¹⁵³ Voir l'interview de Gideon Raff dans le documentaire « *Returning to the Homeland: Filming in Israel* » disponible dans l'édition DVD de la saison 2.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*

¹¹⁵⁵ On remarquera d'autres accessoires orientalistes disposés sur la terrasse tels que les palmiers, le plateau de fruits à trois étages tout en courbes orientales placé entre les transats décorés d'arabesques.

Carrie rassure Otto en lui disant : « *It's probably a wedding.* » Au Liban, comme dans d'autres pays arabes, il est en effet fréquent de célébrer un mariage, un anniversaire ou même une victoire au football en tirant des coups de feu dans les airs et ce malgré les interdictions officielles. Cette pratique devient particulièrement inquiétante depuis quelques années, étant donné le nombre de Libanais blessés, parfois mortellement, par des balles perdues¹¹⁵⁶.

Lors de la saison 3, *Homeland* voyage cette fois à Téhéran et procède de la même caractérisation que pour les autres lieux orientaux en alliant tropes génériques et détails culturels. Pour représenter la capitale iranienne, la production a d'abord opté pour un tournage en Israël mais, face à l'instabilité qui gagnait la région avec l'escalade du conflit syrien, elle a ensuite décidé de s'établir à Rabat au Maroc en raison de sa ressemblance architecturale avec Téhéran. Cette dernière s'avère plus aisée à identifier que Bagdad ou Beyrouth dans la mesure où la série incorpore de vraies prises de vue de la capitale iranienne.



Figure 57 : Filmées au Maroc, les séquences iraniennes intègrent pourtant de vraies vues de Téhéran (*Homeland*, 3.11).

Lorsque Carrie arrive à son hôtel – un palace, encore – sous les traits d'une femme d'affaires suisse, le réceptionniste lui annonce en français que sa suite « donne sur le nord et

¹¹⁵⁶ « Lebanon tradition of celebratory gunshots comes under fire », *DailyMail*, 18 juillet 2016. Disponible à : <http://www.dailymail.co.uk/wires/afp/article-3695113/Lebanon-tradition-celebratory-gunshots-comes-fire.html> (consulté le 23 mai 2017)

les montagnes » et c'est effectivement cette vue dégagée qui s'offre à l'héroïne une fois les rideaux de sa chambre tirés (figure 57). Pourtant, le tournage de cette scène s'est déroulé à l'hôtel Sofitel Rabat Jardin des Roses dont on reconnaît les balcons aux croisillons blancs. En fait, la série a inséré en post-production des prises de vue réelles de Téhéran, ce qu'une comparaison avec des photographies de la ville vient rapidement confirmer. L'illusion réaliste est alors des plus convaincantes et se poursuit tout au long des deux derniers épisodes de la saison 3.

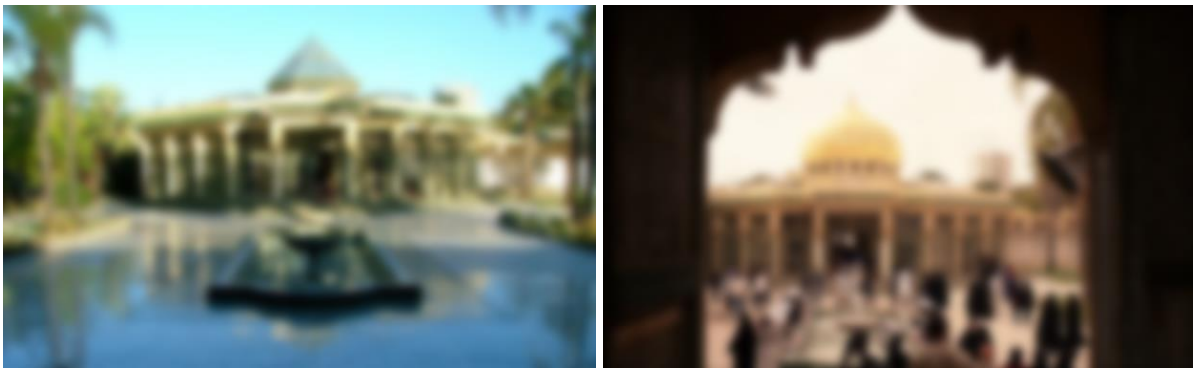


Figure 58 : Le Palais de Tanzi transformé numériquement en mosquée de Téhéran (à gauche : l'authentique Palais de Tanzi (crédits : Happy Experiences) / à droite : *Homeland*, 3.11).

Rabat est à nouveau numériquement métamorphosé dans l'épisode 3.11 dans la scène où Carrie retrouve Brody à la sortie d'une mosquée au dôme doré. En fait, le monument réel utilisé pour le tournage n'est pas un édifice religieux mais un palais situé au centre-ville de la capitale marocaine qui accueille toute sorte d'événements. Visuellement, le palais se distingue de sa transformation fictionnelle : en effet, il n'est surplombé d'aucun dôme doré, ce détail ayant été ajouté en post-production à l'aide d'images de synthèse (figure 58). Le dôme a ici une triple fonction : il transforme le Palais Tazi en mosquée, il orientalise encore davantage le lieu et individualise culturellement ce dernier en faisant écho au Mausolée de l'ayatollah Khomeiny bien connu pour son dôme doré imposant.

Téhéran se construit aussi visuellement par le biais de détails iconographiques inspirés du réel. Ainsi, alors que Brody est conduit dans le quartier malfamé et miséreux de Darvazeh Ghar qui, dans la réalité, se trouve au sud de Téhéran, son véhicule passe devant un bâtiment sur lequel est placardée une affiche de propagande anti-américaine : au premier plan, la Statue de la Liberté dont le visage est à présent celui d'un mort, et, en arrière-plan, le drapeau

américain est détourné, évidé de toutes ses étoiles (figure 59a). Cette iconographie s’inspire directement d’une peinture célèbre visible sur le mur de l’ancienne ambassade américaine à Téhéran (figure 59b). Notons qu’à la différence de la peinture réelle, la reproduction fictionnelle contient une inscription en farsi : « مرگ بر امريکا », soit « *Down with America*¹¹⁵⁷ », slogan par excellence souvent scandé lors des manifestations anti-américaines dans les rues de Téhéran.



Figure 59 : *Homeland* s’inspire de vraies peintures antiaméricaines pour récréer un Téhéran hostile à l’Occident (à gauche : 3.11 / au centre : peinture réelle photographiée par Anaël Allaire / à droite : 3.12)

Cette affiche fait écho à une peinture que l’on aperçoit dans la scène d’exécution de Brody (3.12) et qui prend également son inspiration dans le réel. Cette fois, il s’agit du drapeau américain dont les bandes rouges représentent le sillage d’obus (figure 59c). Les étoiles des 50 États sont subsumées en une seule dans laquelle se dessine une tête de mort. Cette symbolique imite de manière saisissante une célèbre et imposante peinture murale que l’on peut voir sur un haut bâtiment en plein cœur de Téhéran.

L’Iran, dans *Homeland*, ne se limite pas à sa capitale et à son espace urbain puisque ses paysages naturels sont aussi représentés. Suivant la tradition orientaliste, la série montre ainsi les paysages désertiques qui s’étendent à perte de vue et qui constituent la « *wilderness* », la nature sauvage, des pays arabes et musulmans¹¹⁵⁸. Dans l’épisode 3.10, Brody et son escadron traversent la frontière iranienne de nuit, tentant de ne pas être repérés par les patrouilles irakiennes qui rôdent (figure 60). La séquence n’a pas été filmée à Rabat mais bien dans une carrière non loin de la ville de Charlotte en Caroline du Sud, état dont les paysages forestiers contrastent avec ceux désertiques du Moyen-Orient. Cela s’est d’ailleurs avéré problématique dans la mesure où la carrière est cerclée par la forêt, élément naturel qui tranche avec le désert

¹¹⁵⁷ Nous remercions Romain Delhem pour son aide régulière dans la traduction des segments en arabe et en persan.

¹¹⁵⁸ Lina Khatib, *op. cit.*, 22-23.

irakien : heureusement, grâce à un tournage essentiellement de nuit et des effets de cadrage, le décor apparaît comme oriental à l'œil des spectateurs¹¹⁵⁹.

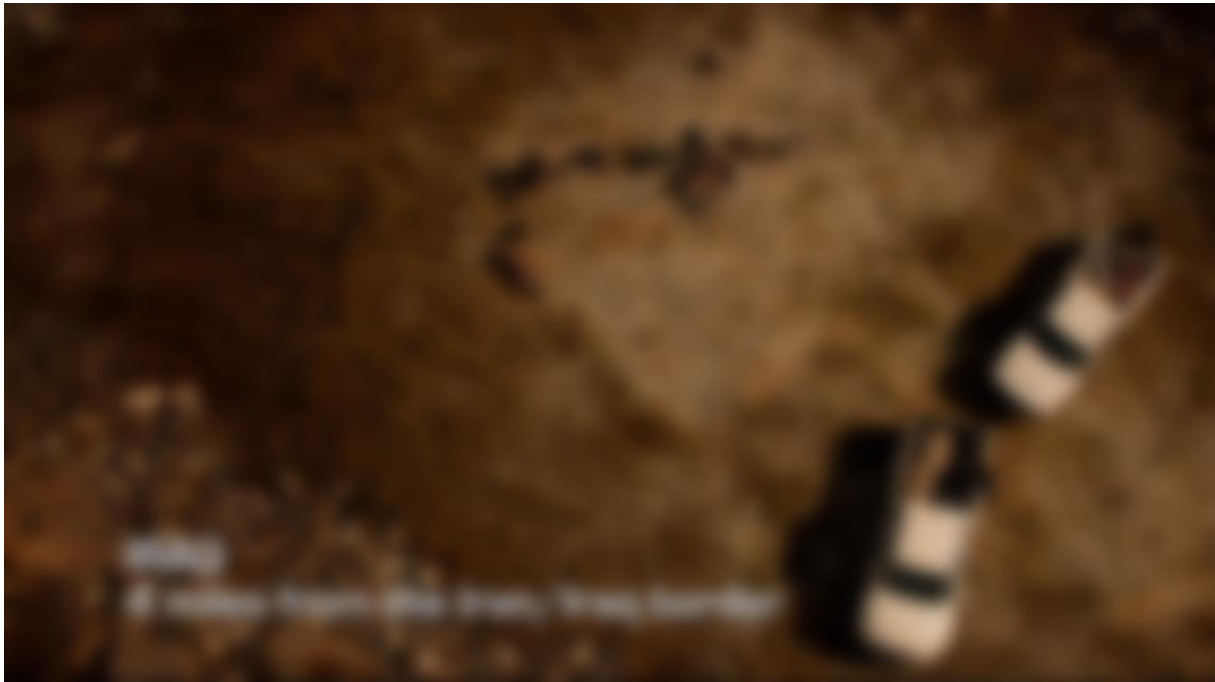


Figure 60 : La frontière irano-irakienne a été reconstruite dans une carrière en Caroline du Sud (*Homeland*, 3.10).

Dans l'épisode 3.12, Carrie fuit Téhéran avec Brody après que ce dernier a assassiné le commandant en chef des Gardiens de la révolution islamique. Ensemble ils s'enfoncent dans le désert iranien à bord d'une voiture, pastichant ainsi la tradition du *road movie* américain. Le regard perdu dans les courbes arrondies et régulières du paysage aride, Brody se livre à quelques confidences : « *I was born in the desert* », dit-il en précisant que son père était stationné dans le désert de Mojave quand il naquit. Le couple se réfugie dans une habitation abandonnée au cœur du désert en attendant d'être rapatriés par la CIA. Hélas, Brody sera rattrapé par les hommes de Javadi et mis à mort.

La saison 4 quitte l'Iran pour le Pakistan. Pour représenter les deux pays, la production de *Homeland* s'installe au Cap en Afrique du Sud. Cet éloignement du Moyen-Orient pour des raisons à nouveau politiques, économiques et climatiques¹¹⁶⁰ contraint les décorateurs et

¹¹⁵⁹ Matt Hurwitz, *op. cit.*, 150.

¹¹⁶⁰ Voir le reportage dans les coulisses du tournage de la saison 4 au Cap intitulé « *Homeland* On Location: South Africa ». Disponible à : https://www.youtube.com/watch?v=WcarE5p_w60 (consulté le 7 juin 2017)

les réalisateurs à repenser la ville. Si ses hauteurs et sa proximité des massifs montagneux la rapprochent d'Islamabad, lieu où se déroule l'essentiel des épisodes, son architecture et sa vie urbaines apparaissent bien différentes. Par conséquent, la réalisatrice Lesli Linka Glatter confie : « *Because we're not in the Middle East, we have to approach the shooting like a period piece.* » Le Cap est alors transformé : de nombreux acteurs de profil indien sont engagés pour jouer les civils pakistanais¹¹⁶¹, les bâtiments filmés sont travestis selon l'esthétique urbaine d'Islamabad, et les rues voient défiler des véhicules authentiques (pour un coût total de 100 000 dollars). La caractérisation de l'espace urbain correspond à celle opérée précédemment : rues embouteillées et grouillantes, marchés bondés, quartiers délabrés, qui contrastent avec le confort du palace dans lequel Saul séjourne ou même de l'ambassade américaine où vit Carrie. *Homeland* diversifie malgré tout les lieux qu'elle décrit en y ajoutant notamment l'université d'Islamabad où enseigne le mari – et traître – de la diplomate américaine et où étudie Aayan, neveu d'Haqqani, que Carrie va utiliser pour retrouver ce dernier. En parallèle, la série exploite pleinement les massifs montagneux aux environs du Cap, les faisant passer pour la *wilderness* pakistanaise. Ils sont ainsi particulièrement visibles dans l'épisode 4.6 alors qu'Aayan s'en va retrouver son oncle. On assiste à son voyage en bus à travers la campagne pakistanaise puis à pied le long des montagnes verdoyantes aux sommets voilés par les nuages qui se dressent, majestueuses, derrière lui.

Enfin, dans l'épisode 5.2, Carrie se rend dans un camp de réfugiés à la frontière syrienne afin d'assurer la sécurité de son patron philanthrope, Otto Düring. La production de *Homeland* s'étant établie à Berlin pour tourner la saison 5, elle a pris le parti d'exploiter les ressources paysagères des environs de la capitale allemande afin de figurer la Syrie (mais aussi le Liban, nous y reviendrons). Elle a ainsi choisi un complexe industriel désaffecté situé à Rüdersdorf, à l'est de Berlin, pour construire le camp de réfugiés onusien devant accueillir Carrie et Otto (figure 61a). L'architecture du site est impressionnante : quatre gros silos accolés, deux imposantes cheminées, de vastes entrepôts délabrés, des tas de gravats, soit un paysage en ruines reflétant la Syrie actuelle, laquelle est ravagée à la fois par la guerre civile et par la guerre contre Daesh. Afin d'orientaliser ce décor, l'image a été volontairement colorisée à l'aide d'un filtre jaune, trope visuel classique, mais surtout la ligne d'horizon, visible dans les plans d'ensemble, a été retouchée en postproduction. Le paysage typiquement

¹¹⁶¹ L'absence d'acteurs d'origine pakistanaise sera un sujet d'agacement et de moquerie de la part du public pakistanais lors de la diffusion de la saison, de même que les imprécisions des dialogues en urdu et la mauvaise prononciation de la langue par les acteurs.

européen composé de forêts et de canaux est remplacé par un horizon désertique où l'on distingue des habitations (figure 61b). Là encore, l'efficacité des artifices s'avère imparable.

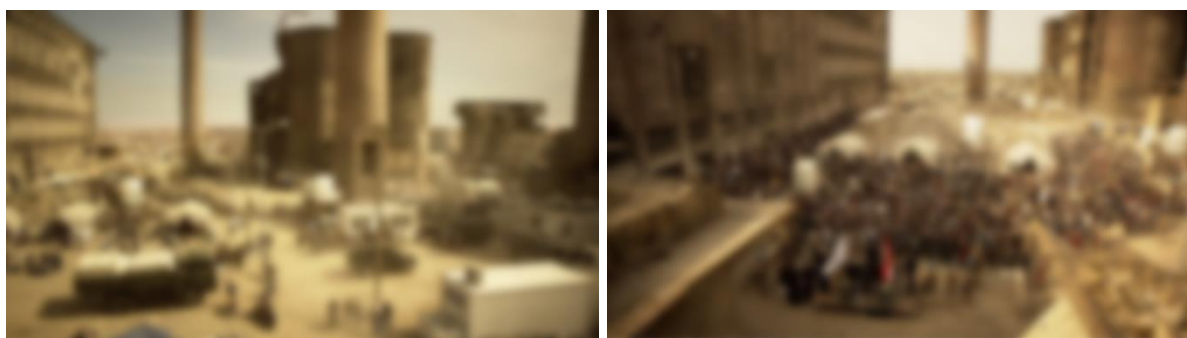


Figure 61 : Un camp de réfugiés syrien reconstitué dans une zone industrielle désaffectée à l'est de Berlin (*Homeland*, 5.2).

Ce tour d'horizon des espaces moyen-orientaux reconstruits par *Homeland* permet de tirer quelques conclusions quant à l'éthique de ses représentations. On note ainsi une double entreprise d'identification des lieux décrits : la série déploie d'abord un éventail de tropes orientalistes afin de constituer un espace Moyen-Orient générique et uniforme et d'en faciliter la reconnaissance par le public, et procède ensuite à une individualisation des villes ou des pays contés par l'insertion d'éléments culturels idiosyncratiques. Cela a pour effet d'asseoir la vraisemblance de l'univers dépeint par la série et, par conséquent, celle du récit. Cependant, la tentative d'individualisation est considérablement sapée par une vision réduite des espaces. Comme nous l'avons montré, les représentations données par *Homeland* reposent sur des lieux-type qui conduisent à une essentialisation des pays :

- 1) les marchés (souks ou bazars) ;
- 2) les quartiers délabrés ;
- 3) la mosquée ;
- 4) les rues bondées ;
- 5) l'hôtel de luxe et/ou l'ambassade américaine.

Peu importe finalement que les drapeaux et les langues changent puisque de Téhéran à Islamabad en passant par Beyrouth, nous avons l'impression d'assister à des déclinaisons fractales d'un seul et même univers. Dans cette « *Arabland* », pour reprendre l'expression de Shaheen, le sentiment d'uniformité, d'homogénéité domine si bien que les espaces semblent interchangeable : c'est d'ailleurs ce que sous-entend *Homeland* de manière extra-diégétique

en travestissant Tel-Aviv en Beyrouth ou Rabat en Téhéran. Les différences sont mineures face au socle culturel en partage de ces pays : la culture musulmane.

La réduction des pays du Moyen-Orient à quelques lieux-type confirme par ailleurs le spectateur dans sa vision stéréotypée de cette région du monde. On l'incite à identifier l'Orient par le recours à des clichés géographiques et culturels. Les premières représentations exaltées de l'Orient que les artistes européens du XIX^e constituèrent au gré de leurs voyages étaient déjà stéréotypées mais elles valorisaient grandement l'exotisme d'une région du monde méconnue. On en contemplait les paysages, les femmes (notamment dans les peintures figurant les harems) et la culture avec passion et curiosité¹¹⁶² bien qu'une partie des récits picturaux confinassent à la propagande impérialiste : la colonisation progressive du Maghreb par la France au XIX^e siècle donna lieu à des œuvres essentialisant cette région comme arriérée, anomique et barbare afin de légitimer l'intervention civilisatrice du pays conquérant¹¹⁶³.

Homeland ne s'adonne pas à un exotisme enjoué et contemplatif et semble davantage poursuivre l'héritage des récits impérialistes. Comme dans les peintures propagandistes françaises du XIX^e siècle, l'Orient, tel qu'il est représenté au travers des lieux-type décrits, est essentialisé comme profondément arriéré (économiquement, culturellement, etc.) et dangereux.

3.3. Des pays essentialisés comme arriérés et dangereux

Comme nous l'avons signalé, *24* ne dépeint que très rarement le Moyen-Orient autrement que par des cartes ou des relevés satellite. Elle fait une exception à l'occasion de l'épisode 8.5 en montrant le Kamistan le temps d'un unique plan d'une durée très succincte sur lequel on peut contempler un palais oriental de l'époque médiévale (figure 62) : il s'agit en fait de la Citadelle du Saladin, forteresse construite au Caire au XII^e siècle.

¹¹⁶² Voir notamment l'œuvre importante du peintre américain Frederick Arthur Bridgman, l'un des peintres orientalistes les plus connus qui a su en particulier magnifier la beauté des femmes du monde arabe comme dans son tableau *A Reclining Beauty* (1877) ou bien *After the bath* (vers 1885).

¹¹⁶³ Voir notamment *Napoleon touchant les pestiférés de Jaffa* d'Antoine-Jean Gros (1804).



Figure 62 : Le Kamistan fictif est résumé à la seule image d'un pays médiéval (24, 8.5).

Ce plan fonctionne comme synecdoque d'un pays et d'une civilisation présentés comme en retard par rapport à l'Occident, selon une stéréotypie orientaliste éculée. La réduction du Kamistan à cette image trahit le déséquilibre que 24 établit entre l'Occident et le Moyen-Orient, l'Occident étant perçu comme pourvoyeur d'un humanisme et d'une sagesse modernes, aux antipodes de la justice médiévale appliquée par le Moyen-Orient. À ce propos, au cours de l'épisode 8.5, le président Hassan organise une purge de son gouvernement en réponse à la tentative d'assassinat dont il a été victime, ce qui conduit son homologue américaine à tenter de le raisonner au fil d'un échange qui bascule progressivement vers le maternalisme occidental :

HASSAN. Yours is an open society, Madam President, governed by the rule of law. Mine is closed. The only real law is power. Any perceived weakness on my part and I'm finished. (...) Those [who tried to kill me] must now be purged.

TAYLOR. Purged? You mean executed.

HASSAN. It is the only thing my people understand.

TAYLOR. I can't vouch for you, Mr President, as a reformer if you renege on your human-rights obligations. The world is trusting you because I trust you.

HASSAN. You're asking me to show mercy to enemies who are trying to destroy me.

TAYLOR. I am asking you to find a middle way in the name of bringing peace to a region that hasn't known peace for generations.

Si dans un premier temps Hassan lui-même admet l'« infériorité » humaniste de son pays, Taylor lui tient ensuite un discours moralisateur, non dénué de condescendance (« *The world is trusting you because I trust you* »), cherchant à infléchir sa décision de rétribution par la mort de ceux qui l'ont trahi.

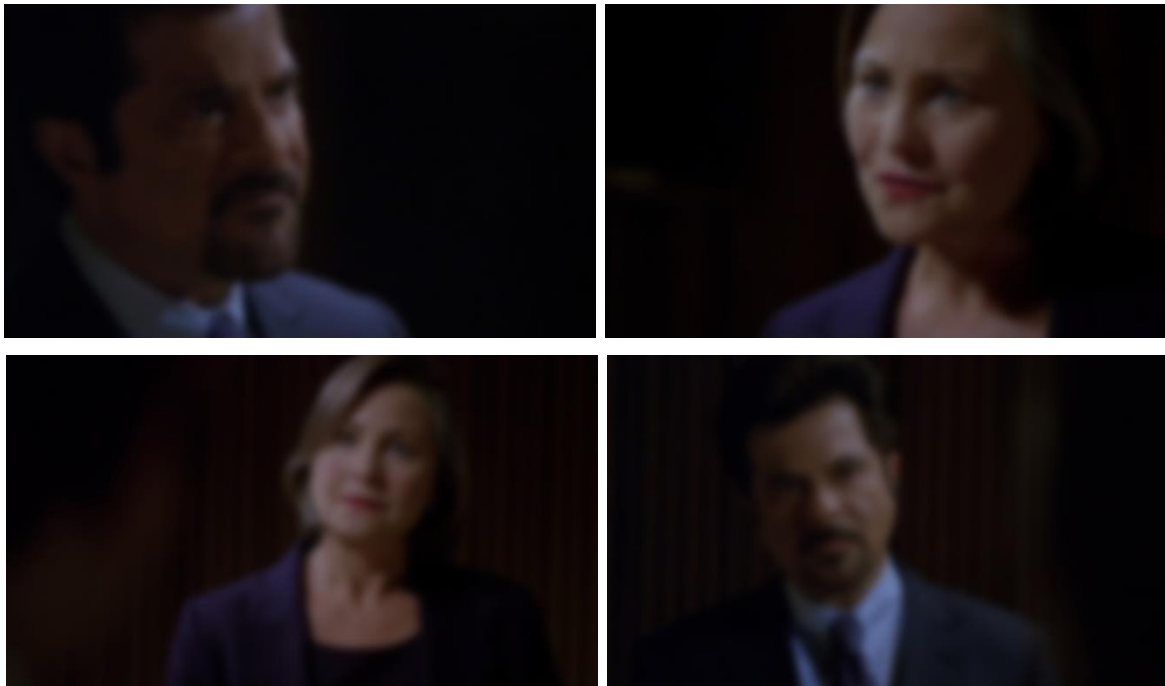


Figure 63 : La réalisation insiste sur le fossé culturel séparant les deux présidents et les civilisations qu'ils représentent (24, 8.5).

Remarquons que la réalisation vient soutenir l'impression de « choc des civilisations » au sens où les deux présidents ne semblent pas se comprendre (« *I don't think you [understand]* », assène Hassan à Taylor) et se font les représentants de deux civilisations que de profondes différences opposent. C'est ainsi que tout au long du dialogue, Hassan et Taylor sont filmés dans un enchaînement de plans symétriques au cadrage de plus en plus serré qui vient soutenir la tension grandissante entre les deux dirigeants (figure 63). De manière éloquente, ces derniers n'apparaissent jamais ensemble dans le même plan à ce moment-là de la séquence : entre eux se dresse un fossé culturel infranchissable.

24 donne ainsi l'image d'un espace oriental arriéré refusant la modernité occidentale construite comme humaniste et morale. On retrouve cette impression de retard culturel dans *Homeland* à de très nombreuses reprises au travers des lieux-type cités plus tôt. Remarquons également que cette arriération s'imbrique toujours avec l'idée de danger : la série établit un lien de causalité entre cette arriération aux aspects multiples et la criminalité, le terrorisme qui gangrènent le Moyen-Orient, donnant le sentiment d'une région tout sauf autonome qui nécessite l'intervention civilisatrice par la force des États-Unis.

Les marchés

Les souks et les bazars, indissociables de l'espace urbain oriental, sont présentés comme les seuls commerces existants, ce qui pérennise l'image de pays isolés, en marge de la mondialisation et du progrès économique. En effet, la logique de cette « économie de bazar » pour reprendre l'idéal-type forgé par Clifford Geertz¹¹⁶⁴ à partir du souk de Sefrou renvoie à des modalités de fonctionnement que l'on peut repérer comme irrationnelles et inefficaces par rapport au marché de l'économie capitaliste. Fondés sur une hypertrophie des compétences personnelles de négociation au détriment des techniques de gestion, sur des flux de faibles valeurs et quantités, autour de produits non standardisés, les échanges au sein du bazar sont également très encadrés dans une logique religieuse. La journée de travail est ainsi scandée par la succession des cinq prières, l'année par les fêtes religieuses et les valeurs de l'Islam sont prégnantes au sein des échanges (sens de la charité, refus de l'usure, par exemple). Autant de caractéristiques qui, d'un point de vue occidental, peuvent suggérer un retard économique vis-à-vis du monde dit « développé ». Une figuration qui masque d'ailleurs une réalité toute autre : en effet, Beyrouth est bien connue pour ses larges artères commerçantes (notamment Hamra Street) qui sont jonchées de grandes enseignes occidentales, tout comme Téhéran où de vastes centres commerciaux se sont développés¹¹⁶⁵.

Témoin de l'arriération économique du Moyen-Orient, les marchés sont aussi des lieux dangereux. Dans l'épisode 2.1 qui se déroule à Beyrouth, Carrie s'enfonce dans un souk

¹¹⁶⁴ Geertz, Clifford, "The bazaar economy: Information and search in peasant marketing", *The American Economic Review*, 68.2, 1978, 28-32.

¹¹⁶⁵ Voir le reportage de SkyNews intitulé « Inside Iran » datant de 2016 qui montre l'évolution de la société iranienne tiraillée entre traditionalisme et ouverture au monde. On y découvre notamment un centre commercial flambant neuf dans lequel sont installées toutes les grandes enseignes mondiales (Calvin Klein, Apple, Cartier) et qui attire en masse la jeunesse de Téhéran. Disponible à : <https://www.youtube.com/watch?v=0WqbqwJczD8> (consulté le 18 mai 2017)

labyrinthique afin de semer un homme du Hezbollah qui la traque. La réalisation en caméra embarquée rend la scène particulièrement nerveuse, d'autant qu'elle fait alterner, à un rythme soutenu, des plans de Carrie et des plans de son assaillant. Le cadrage serré rend le lieu encore plus étouffant et donne une impression de claustrophobie et d'emprisonnement qui se trouve renforcée par la réduction de l'espace causée par la présence des étalages de vêtements et des nombreux passants. L'héroïne est ainsi cernée de toute part. Notons que, tout au long de cette scène de poursuite, la composition de Sean Callery accentue le suspense tout en identifiant la menace : des notes éthérées de violon oriental viennent ainsi ponctuer la musique d'accompagnement comme pour symboliser le danger que représentent le souk et plus généralement l'espace urbain oriental. Il est à ce sujet intéressant de remarquer que ces notes de violon surviennent au moment où Carrie pénètre dans le souk (48 min 32 à 48 min 40) comme pour insister sur la menace qui plane sur l'héroïne ou sur le sort funeste qui l'attend. La musique progresse et s'intensifie à mesure que Carrie accélère le pas en direction de ce qui apparaît comme une issue tandis que son assaillant, l'ayant avisée, se met à courir entre les échoppes. La porte entrouverte se referme au moment où l'héroïne l'empoigne et la musique s'arrête brutalement. Carrie est emprisonnée, ce que viennent symboliser les barreaux sur la porte, et encerclée par des femmes voilées (notons aussi les présentoirs en forme de tête sur lesquels sont disposés des voiles qui provoquent aussi un sentiment de malaise). Des violons suraigus entonnent un air dissonant qui matérialise le rapprochement de l'homme du Hezbollah, lequel se crée un passage à travers une foule de plus en plus oppressante. Le cadrage est d'ailleurs de plus en plus resserré pour marquer à la fois l'espace qui se rétrécit entre le chasseur et sa proie, mais aussi pour amplifier la tension. Chaque image est désormais filmée en très gros plan, ce qui permet notamment de lire l'angoisse grandissante sur le visage de Carrie. Le cadre se réduit encore lorsque celle-ci s'empare d'un miroir afin de guetter l'arrivée de son assaillant. Celui-ci est ainsi réduit à un reflet contenu dans la glace du miroir. Ce moment annonce d'ailleurs le dénouement de la scène : Carrie ne cherche désormais plus à s'enfuir, elle attend patiemment sa proie pour lui tendre un piège. Lorsque l'homme arrive à son niveau, elle se retourne et lui porte un violent coup de genou à l'entrejambe. Son ennemi à terre, Carrie se précipite vers une autre sortie en arborant un sourire exalté.

Le souk est ainsi représenté à la fois comme le symbole d'une économie orientale en retard sur le monde mais aussi comme un coupe-gorge. Cette essentialisation du lieu comme dangereux apparaît directement tributaire de l'intrigue : autrement dit, le souk est un décor du

récit d'action et d'espionnage, il n'a pas d'existence propre hors de ce cadre narratif. C'est ainsi le genre de la série qui définit l'espace oriental.

Les vieux quartiers délabrés

Poursuivons avec la géographie de Beyrouth pour évoquer le deuxième lieu-type mis en évidence : les vieux quartiers. *Homeland* ne donne de l'espace urbain oriental qu'une seule vision, celle d'environnements délabrés, en ruines, ou du moins très anciens. Encore une fois, ce type de représentation valide les stéréotypes orientalistes présents depuis longtemps dans l'inconscient collectif occidental. Le Moyen-Orient est ainsi perçu comme une région en lambeaux où règne le chaos, le désordre, et qui est ravagée par la pauvreté et la criminalité (soit à cause des milices armées, soit à cause du terrorisme islamiste ; la responsabilité américaine dans la dénaturation des paysages orientaux n'est évoquée qu'au travers des attaques de drones). Le cas de Beyrouth est particulièrement représentatif dans la mesure où la ville apparaît dans de nombreux films d'action ou d'espionnage américains. Lina Khatib note que la capitale libanaise souffre depuis de nombreuses années d'une figuration particulièrement négative : « *Beirut is a city that is 'fossilized', its overrepresentation fixing it as a site of ruin, terror, and chaos. Beirut thus belongs to a system of fossilized icons often depicted in cinema, like Cairo and the pyramids or the Arabian desert*¹¹⁶⁶. » Khatib remarque que la pérennisation de ces représentations tend à rendre ces dernières plus vraies aux yeux des spectateurs que la réalité, mentionnant très justement le concept de simulacre théorisé par Baudrillard. Les figurations ont remplacé le réel comme la carte a remplacé le territoire : la base de notre connaissance n'est plus la ville réelle mais la vision qui en est donnée depuis des décennies par les fictions américaines. On peut notamment citer *Killing Streets* (Cornwell, 1991) ou *Spy Game (Jeu d'espion ; Redford, 2001)*, films américains qui épousent le système de représentation dominant en ce qui concerne Beyrouth : architecture urbaine détruite par la guerre, règne des milices armées et du fondamentalisme islamique. Ce sont ces mêmes caractéristiques que l'on retrouve dans l'épisode 3.7 de la série *The Unit* alors que le commando d'élite est chargé de secourir un journaliste détenu prisonnier dans la capitale libanaise. Afin de rejoindre le point d'extraction, Jonas (Dennis Haysbert) et ses hommes doivent ainsi traverser ce qui s'apparente à une zone de guerre alors qu'ils sont poursuivis par les milices du Hezbollah. Tous n'en ressortiront pas vivants : le sergent Grey (Michael Irby)

¹¹⁶⁶ Lina Khatib, *op. cit.*, 25.

est grièvement blessé au thorax et son compagnon d'armes, le sergent Williams (Demore Barnes), est abattu par un sniper en toute fin d'épisode.

Homeland reprend un à un ces stéréotypes sans jamais envisager de les subvertir, bien au contraire. D'abord, la focalisation sur les quartiers anciens nie une nouvelle fois la variété architecturale des villes décrites dans la série. Certes, que ce soit à Beyrouth ou à Téhéran, des quartiers anciens délabrés, pauvres et malfamés existent, mais ils ne comptent pas pour l'essentiel de leur espace urbain qui est aussi composé de quartiers où se côtoient les gratte-ciels construits pour la plupart dans les années 2000. Concernant Beyrouth, la capitale libanaise renferme Hamra, quartier moderne et cosmopolite aux antipodes de Dahieh Janoubyé, banlieue sud ravagée par les bombardements israéliens de 2006, que la série figure dans l'épisode 2.2. Pourtant, lorsque Carrie annonce à Saul qu'Abu Nazir va rencontrer le leader du Hezbollah, elle ne mentionne pas Dahieh Janoubyé mais... Hamra Street. Sous la plume des auteurs de *Homeland*, le quartier le plus touristique et « occidental » est transformé en zone de non-droit abandonnée aux mains du Hezbollah. Vers la fin de l'épisode, les commandants du groupuscule terroriste libanais vont même jusqu'à rencontrer leurs homologues d'Al-Qaïda en plein jour et au regard de tous. De quoi interpeller le journaliste Keenan Duffey, ancien étudiant à l'Université américaine de Beyrouth :

Hamra Street? Why would terrorists want to meet in that beautiful, crowded and overly commercialized location? I wondered if the two terrorists would meet up at Burger Nation, the gourmet burger outlet. Or perhaps they would rendezvous at the Route 66 American Diner. Or maybe they would just drop in at Costa Coffee, order a latte and some coffee cake, and discuss their evil plans with the sounds of soft jazz playing in the background. Any of these options would be a typical choice for a meeting on Hamra Street. (...) Beirut's most beautiful street looked less like the Paris of the Middle East and more like a warzone¹¹⁶⁷.

Une telle représentation d'un site très fréquenté de Beyrouth courrouça le ministre du tourisme libanais Fadi Abboud qui laissa éclater sa colère à l'issue de la diffusion des épisodes en question en septembre 2012 : « *This kind of film damages the image of Lebanon* –

¹¹⁶⁷ Keenan Duffey, « *Homeland* Says More About Israelis and Americans Than About the Middle East », *Washington Reports on Middle East Affairs*, 14 décembre 2012. Disponible à : <http://www.washingtonreport.me/2013-january-february/homeland-says-more-about-israelis-and-americans-than-about-the-middle-east.html> (consulté le 26 mai 2017)

*it is not fair to us and it's not true, it is not portraying reality*¹¹⁶⁸ », déclara-t-il, déplorant ainsi les conséquences de telles représentations sur le tourisme national déjà handicapé du fait de l'image du Liban comme pays en guerre permanente. Abboud envisagea un temps d'intenter des poursuites judiciaires à l'encontre des producteurs de la série.

Ce mélange insidieux des noms de quartier a de quoi interroger. Dans le *making of* de l'épisode, Gideon Raff explique très clairement avoir voulu représenter la banlieue de Dahieh Janoubyé, alors pourquoi avoir utilisé *in fine* le nom du quartier le plus populaire et touristique de Beyrouth ?

On retrouve ce lieu-type du quartier délabré et dangereux dans la représentation que la série commet de Kaboul, ville fantôme en ruines, et de Téhéran. Dans ce dernier cas, les magnifiques bâtiments officiels occupés par les Gardiens de la Révolution contrastent avec Darvazeh Ghar, l'un des quartiers les plus pauvres situé au sud de la capitale iranienne¹¹⁶⁹, qui est figuré dans l'épisode 3.11. C'est dans cette zone sinistrée que le général Akbari choisit de rencontrer brièvement Brody lors de son arrivée à Téhéran avant de le laisser aux mains de la veuve d'Abu Nazir qui a trouvé refuge dans un bâtiment du quartier détenu par les Gardiens de la Révolution, certainement pour échapper aux services secrets américains. En ressortant, il est acclamé par les habitants qui le considèrent comme un héros : à leurs yeux, il est celui qui a commis les attentats de Langley, ce que Brody revendique lui-même afin de s'attirer la confiance d'Akbari. Des « *Allahu Akbar* » fusent de toutes parts, de même que des cris de liesse et des éclats de joie. « *You're a big man in Tehran* », confie l'un des agents iraniens à Brody. Cette réplique vient conclure la scène et tend à homogénéiser l'espace : elle sous-entend que ce quartier et son anti-américanisme sont représentatifs de la ville tout entière.

La mosquée

La présence de mosquées dans les espaces décrits tient un rôle capital : avec le voile islamique, elles constituent le principal symbole actuel de l'Orient¹¹⁷⁰. La mosquée fait partie

¹¹⁶⁸ Emily Allen et Eddie Wrenn, « Lebanese government to sue producers of TV drama *Homeland* because 'it portrays Beirut as full of terrorists' (on the day car bomb in city kills eight) », *The Daily Mail*, 19 octobre 2012. Disponible à : <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2220040/Lebanese-government-sue-Homeland-producers-portrays-Beirut-terrorists.html> (consulté le 9 juin 2017)

¹¹⁶⁹ « Iran: Surviving in Tehran's southern neighborhoods », *Médecins sans frontières*, 21 juin 2013. Disponible à : <http://www.msf.org/en/article/iran-surviving-tehran%E2%80%99s-southern-neighborhoods> (consulté le 25 mai 2017)

¹¹⁷⁰ Mona Abaza et Georg Stauth, « Occidental Reason, Orientalism, Islamic Fundamentalism : A Critique », in M. Albrow et E. King (dir.), *Globalization, Knowledge and Society*, London : Sage, 1990, 223.

des tropes orientalistes qui répondent aux attentes stéréotypées des spectateurs. Elle occupe une double fonction : elle construit l'altérité à la fois géographique et culturelle de l'Orient. En conséquence de quoi, dès lors qu'un minaret surgit à l'image, nous admettons que l'action se déroule hors du sol américain, dans l'ailleurs oriental musulman. Mentionnons que, depuis le 11 Septembre, la présence d'une mosquée à l'écran n'est plus un simple constituant de l'exotisme du décor, mais une évocation métonymique du terrorisme islamiste. La mosquée est en effet souvent figurée comme lieu de propagande djihadiste ou, à défaut, comme lieu de dissimulation, d'intrigue et de fondamentalisme qui peut servir de sanctuaire aux terroristes.

On l'a vu précédemment, dans la saison 2 de *24* qui se passe à Los Angeles, CTU surveille une mosquée dans laquelle le djihadiste Syed Ali vient prier. L'édifice religieux est construit comme un haut lieu de danger dans lequel la virginale Kate Warner s'introduit en toute crainte vêtue d'une burqa. La vision donnée par *24* tend à pérenniser les clichés nés dans l'après-11 Septembre : « *the idea that one need only enter a mosque to find anti-American terrorist cells of domestic terrorists*¹¹⁷¹. » Plus généralement, la mosquée devient le lieu de l'altérité orientale par excellence où se concentrent tous les éléments de la culture musulmane jugés menaçants par et pour l'Occident :

- 1) les femmes en burqa ;
- 2) la pratique religieuse, notamment la prière qui est associée à une forme de fanatisme collectif ;
- 3) la langue arabe, étrangère et incompréhensible, perçue comme le langage indéchiffrable des djihadistes.

La burqa (et par extension, le niqab, le hijab et le chador) est décrite comme un symbole de soumission, d'inégalité genrée et de fondamentalisme : elle témoigne donc à la fois de l'arriération et du danger de la culture musulmane orientale. Dans l'épisode 1.10, Carrie menace l'ambassadeur saoudien de renvoyer sa fille aînée, brillante étudiante américaine, en Arabie Saoudite, s'il refuse de coopérer avec la CIA : « *We would make sure that she had no choice but to go back to Saudi Arabia and get fat and wear a burka for the rest of her miserable life.* » Cette description pourrait presque apparaître comique (notamment « *get fat* ») si elle ne résumait pas la condition de nombre de femmes dans certains pays du Moyen-Orient. La burqa est ainsi décrite comme l'habit d'un prisonnier purgeant une peine à perpétuité (« *for the rest of her miserable life* »), le symbole d'une culture privant les femmes

¹¹⁷¹ Dhanashree Thorat, « The Activist and the Terrorist: Reimagining the Nation-State in *My Name is Khan* and *New York* », in H. E. Pope et V. M. Bryan (dir.), *Reflecting 9/11. New Narratives in Literature, Television, Film and Theater*, Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2016, 221.

de toute liberté et de tout épanouissement physique et intellectuel. Par ailleurs, la burqa demeure associée au terrorisme islamiste car elle exprime une vision particulièrement radicale de l'islam pour les occidentaux. À cela s'ajoute le fait que, visuellement, le vêtement suscite une forme de crainte car il dissimule le corps, donc l'identité, et va à l'encontre des aspirations d'omnivision paranoïaque des sociétés occidentales engagées dans la guerre contre le terrorisme et la traque des bombes humaines. Parce qu'elle dissimule et qu'elle représente un intégrisme religieux menaçant, la burqa galvanise les peurs des spectateurs.



Figure 64 : La burqa contribue à essentialiser l'islam du Moyen-Orient comme menaçant.

Homeland joue ainsi sur ces éléments vestimentaires pour construire le Moyen-Orient comme un ailleurs dangereux abandonné au fondamentalisme religieux. L'on mentionnera à cet égard l'affiche promotionnelle de la saison 4 qui montre Carrie perdue au milieu d'une foule de femmes vêtues de burqas noires (figure 64). L'image de ces femmes de dos portant toutes l'habit traditionaliste provoque un certain effroi : cette masse uniforme et sans visage apparaît comme une armée en route vers une conquête militaire, toutes progressant vers le nord, hors cadre. Au milieu de ses ombres mouvantes se trouve Carrie : portant un voile rouge duquel s'échappe sa chevelure blonde, tête retournée (la blancheur de son visage contraste

avec les couleurs sombres du reste de l'affiche), regard fixant l'objectif, l'héroïne dénote à plus d'un titre. Par cette mise en scène, *Homeland* fait manifestement référence au conte pour enfants *Le Petit Chaperon Rouge*. L'innocente et frêle Carrie apparaît comme la proie des loups qui l'encerclent. Il faut néanmoins se méfier des apparences, un masque en cachant un autre, car la prédatrice, c'est elle¹¹⁷².

De Beyrouth à Islamabad, toutes les femmes sont montrées voilées, ce qui tend une nouvelle fois à homogénéiser visuellement et culturellement le Moyen-Orient. Pourtant, si le port du voile est obligatoire en Iran depuis la révolution islamique de 1979 (bien qu'il fasse actuellement l'objet d'un rejet grandissant de la part des femmes et d'une partie des hommes¹¹⁷³), il ne l'est pas au Liban, pays à majorité musulmane qui comporte néanmoins une large communauté de chrétiens, où l'on estime que seul un quart des femmes musulmanes sont voilées. Très critique vis-à-vis de *Homeland*, l'universitaire libanais spécialiste des médias Louay Khraish dénonce le caractère insidieux d'un tel contraste avec la réalité :

Carrie Mathison (Claire Dane), the protagonist of the series, feels the need to don the *hijab* when she is in Beirut for her safety and for blending in the streets of an unrecognizable Beirut where every woman is veiled. In reality, only 25% of Lebanese women are veiled, a reality to which *Homeland* seems oblivious. (...) Carrie Mathison also feels it is necessary to wear a brown wig to cover her blond hair and brown, contact lenses to hide her blue eyes as if blond hair and blue eyes look *too* foreign in Beirut. Again, a simple Google image search of Lebanese women, (...), could have revealed to the *Homeland* team that colored eyes and even blond hair are not exclusive to American CIA agents and are as common in Lebanon as they are in Israel, the shooting location of the program¹¹⁷⁴.

Ainsi, *Homeland* joue (in)consciemment sur les peurs des spectateurs qu'elle attise en généralisant le port du voile, symbole du fondamentalisme islamique assimilé au terrorisme. Plus généralement, la pratique du culte musulman suscite un sentiment d'effroi. La burqa est l'une des expressions de cette pratique, au même titre que la prière.

¹¹⁷² D'ailleurs, alors qu'il s'apprête à quitter Islamabad pour regagner les États-Unis, Saul souhaite à Carrie une « bonne chasse » (« *happy hunting* » ; 4.3).

¹¹⁷³ Heather Saul, « Men in Iran are wearing hijabs in solidarity with their wives who are forced to cover their heads », *The Independent*, 28 juillet 2016. Disponible à : <http://www.independent.co.uk/news/people/men-in-iran-are-wearing-hijabs-in-solidarity-with-their-wives-a7160146.html> (consulté le 26 mai 2017)

¹¹⁷⁴ Louay Kraish, « *Homeland's* war on Beirut », *Imagining Lebanon*, 16 octobre 2012. Disponible à : <https://imagininglebanon.com/2012/10/16/homelands-war-on-beirut/> (consulté le 26 mai 2017)

Dans les fictions de l'après-11 Septembre, voir un musulman prier à l'écran n'est pas le signe d'une spiritualité saine et pacifique, mais plutôt d'une allégeance aveugle au djihadisme par un effet d'amalgame automatique entre islam et terrorisme¹¹⁷⁵. C'est notamment le sentiment qui ressort des images d'une prière collective capturées à Jakarta qui viennent illustrer le générique de la saison 4. Filmée en plongée, la foule de croyants courbe le dos à l'unisson. La présence de cette image dans un générique qui décrit le Pakistan comme un pays de connivence avec les talibans n'est pas anodine puisqu'elle renforce l'idée d'un peuple qui s'incline littéralement face au djihadisme. Le mouvement de prière s'appréhende aussi comme une forme de fanatisme religieux rendu d'autant plus impressionnant et inquiétant qu'il est réalisé simultanément par des centaines d'hommes que les spectateurs peuvent percevoir comme autant de terroristes potentiels prêts à venir frapper le sol américain. En cela, on remarque l'écho visuel établi avec l'affiche promotionnelle de la saison 4 : hommes ou femmes, tous sont unis par une même religion vouée à la conquête et à la destruction de l'Amérique.

La prière constitue donc un indice sonore de la catastrophe à venir, aidée en cela par le fait qu'elle s'effectue en arabe. Pour Corey K. Creekmur, la plupart des fictions américaines produites durant la guerre contre la terreur construisent la langue arabe, mais aussi les autres langues du Moyen-Orient comme l'urdu ou le farsi, comme l'apanage des terroristes et comme le marqueur d'une altérité culturelle menaçante¹¹⁷⁶. Le souci d'authenticité est pourtant louable : films et séries s'adaptent linguistiquement au pays dans lequel leur histoire est sise. Ainsi, lorsque *The Unit* se délocalise à Beyrouth où met en scène une rencontre entre les diplomates américains et iraniens, ces derniers parlent en farsi (1.6). Il en va de même dans *Homeland* qui respecte les différences linguistiques de chaque pays : c'est ainsi que l'on peut entendre du farsi lors des séquences iraniennes et de l'urdu quand l'intrigue se situe au Pakistan. Pour autant, cela ne veut pas dire que les langues soient correctement parlées par les acteurs ou qu'elles soient maniées avec justesse par les scénaristes en charge des dialogues. Shezad Ghias a notamment raillé les scènes en urdu dans la quatrième saison, postulant que la production a dû recourir au logiciel de traduction en ligne *Google Translate*, bien connu pour ses approximations¹¹⁷⁷. Il relève ainsi quelques fautes de lexème et de prononciation :

¹¹⁷⁵ Voir le chapitre 4 pour une description détaillée de la construction de la prière comme acte de fanatisme menaçant.

¹¹⁷⁶ Corey K. Creekmur, « The Sound of the 'War on Terror' », in J. Birkenstein *et al.* (dir), *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the 'War on Terror'*, London : Continuum, 2010, 89.

¹¹⁷⁷ Pour désamorcer quelque peu les accusations d'arabophobie (au sens large du terme), l'on notera que l'usage du français par Carrie à la fin de la saison 3 entame aussi la crédibilité de la série. L'héroïne se rend à

Technically speaking, “I am sorry” does translate to ‘*mujhay maaf kariye*’ in Urdu but if anyone was to say that to somebody in Pakistan at the occasion of their parent’s death, it is more of an admission of guilt rather than a phrase expressing sympathy. The Indian and American actors deployed to play Pakistanis, seamlessly delivered their lines in Urdu with the authenticity of Siri telling me it loves me on my iPhone¹¹⁷⁸.

Outre ces approximations qui pèsent finalement peu sur l’appréciation négative du public américain des langues de Moyen-Orient, dans la mesure où, *a priori*, il n’est pas en capacité de les comprendre, c’est surtout l’absence de traduction qui essentialise ces dernières comme menaçantes. *Homeland* comme *24* et d’autres fictions-terrorisme nous interdisent le plus souvent l’accès au contenu communicationnel et informatif de ce qui est échangé dans la langue orientale, suscitant ainsi curiosité et suspicion pour le dit non-traduit, de même qu’une forme de frustration, surtout dès lors que des terroristes sont impliqués. L’arabe apparaît ainsi comme un langage parfaitement étranger et indéchiffrable qui permet aux terroristes de communiquer, d’intriguer sans être percés à jour : aux oreilles des spectateurs, la langue devient un simple « son de terreur », l’acte de communication perd sa valeur informative pour se transformer en simple signifiant de mystère et de danger¹¹⁷⁹. Pour autant, nous sommes invités à discriminer les sons et les mots afin d’inférer le sens du contenu que nous manquons. Nous reconnaissons un ensemble très limité de mots et d’expressions rendus célèbres par la culture de la guerre contre le terrorisme : *As-salāmu ‘alaykum, yallah* et surtout *djihad* et *Allahu Akbar*. Dès lors que ces deux derniers terme et expression surviennent dans un dialogue non-traduit, nous sommes capables d’imaginer le pire : la langue orientale (au sens large) participe d’une culture de dissimulation, d’intrigue et de danger.

Ainsi, l’usage de l’arabe au sein de la mosquée ne fait que décupler ce ressenti dans la mesure où il est assimilé au culte musulman, lui-même perçu comme ontologiquement

Téhéran sous les traits d’une femme d’affaires suisse. Ses courts échanges en français à son arrivée à l’hôtel où elle séjourne font douter de sa couverture : sa prononciation s’avère encore moins réaliste que celle du réceptionniste, pourtant censé être iranien. Elle commet également plusieurs maladroites au fil de l’épisode. Lorsqu’elle est interpellée par le réceptionniste à son retour à l’hôtel, elle lui répond : « Oui, qu’est-ce c’est ? », traduction calquée sur l’anglais « *What is it ?* » qui se traduit habituellement par « qu’y a-t-il ? » ou « c’est à quel sujet ? ». Puis, escortée de force par les hommes de Javadi, elle s’insurge dans un français à la prononciation exécrationnelle : « Où allons-nous ? Où m’emmenez-vous ? J’ai fait rien de mal. » Avant de poursuivre avec une réplique difficilement intelligible : « je suis en visite *dans mon domaine*, j’ai le droit de savoir » (je souligne les termes difficiles à comprendre), sous-titré lors de la diffusion par « *I’m a guest in your country, I have a right to know* » et retraduit pour l’adaptation française par « je ne fais que visiter votre pays, j’ai le droit de savoir ».

¹¹⁷⁸ Shehzad Ghias, « Pakistan in *Homeland*: Finally, an accurate portrayal! », *Dawn*, 8 octobre 2014. Disponible à : <https://www.dawn.com/news/1136621> (consulté le 29 mai 2017)

¹¹⁷⁹ Corey K. Creekmur, *op. cit.*, 89.

menaçant, et à un acte de prière qui semble reposer sur la seule répétition aliénante de la formule *Allahu Akbar*. Or, comme nous l'avons vu dans le chapitre 4, dans l'esprit du public, l'expression est considérée comme faisant partie du lexique des terroristes, elle précède invariablement les attentats-suicides. De fait, elle ne vient jamais symboliser la profondeur spirituelle de la prière, mais participe plutôt à la réduction de l'islam et de ses signifiants à l'état de signes annonciateurs de la menace terroriste. L'épisode 2.2 de *Homeland*, dont l'action est sise à Beyrouth, s'ouvre justement sur une scène de prière. La capitale libanaise baigne dans la douce lumière du soleil levant, mais déjà l'ambiance se fait inquiétante : l'appel à la prière résonne alors que la composition de Sean Callery construit le suspense. Les rues sont désertes. Un minaret surgit en très gros plan. La caméra fixe alors une silhouette de femme en burqa puis tourne lentement vers d'autres femmes voilées. Un violon oriental entonne un air mystérieux à la fois grave et doux alors que les femmes agenouillées basculent la tête de droite à gauche en répétant : « *As salam alaykour wa rahmatoullah.* » La mise en images et en musique construit une ambiance inquiétante en jouant sur les stéréotypes orientalistes : l'appel à la prière, le minaret, la burqa, la prière collective. Toutefois, comme elle le fait également dans l'épisode 1.2 qui montre Brody prier, *Homeland* tente de contrecarrer les attentes. En dépit de cette présentation stéréotypée qui caractérise Fatima (Clara Khoury) comme un personnage ambigu, ce qui est accentué par l'incertitude exprimé dans son regard, la jeune femme est rapidement abordée par Carrie, son agente de liaison à la CIA, et l'on découvre qu'elle est prête à aider la CIA afin de quitter le Liban pour les États-Unis. La mosquée orientale n'est donc pas simplement un repère de djihadistes, mais aussi un lieu où se côtoient des hommes et des femmes prêts à défendre les intérêts américains. Une description finalement assez binaire : les musulmans du Moyen-Orient n'ont que deux choix d'existence, le fondamentalisme de la vie locale ou bien la liberté occidentale obtenue par la fuite, voire la trahison. La série peine ainsi à envisager l'islam comme une religion offrant une quelconque profondeur spirituelle et à le dissocier d'une pratique extrémiste, du moins dans les pays du Moyen-Orient.

Ce portrait orientaliste tranche nettement avec celui qui est fait de la religion chrétienne, la religion de l'Occident. C'est en particulier manifeste dans la saison 5 qui montre, pour la première fois, Carrie comme une chrétienne pratiquante. La foi de l'héroïne n'avait jusque-là fait l'objet d'aucune attention particulière, pourtant elle apparaît maintenant comme une composante importante de sa personnalité. Au fil de la saison, on la voit à plusieurs reprises assise sur un banc d'église pour prier ou communier. Le culte chrétien est présenté de manière

bien différente du culte musulman : la méditation et la prière silencieuses et personnelles se substituent aux prières litaniques collectives. De manière éloquente, la saison s'ouvre sur un service religieux. Trois cierges incandescents sont filmés en gros plan avant que la caméra opère un changement de perspective vers le prêtre en robe blanche qui chante un cantique en allemand : nous sommes à Berlin. La caméra glisse doucement vers la gauche. Gros plan sur les mains du prêtre qui brisent les hosties dans une coupe argentée. Tout est effectué avec délicatesse dans un cadre également empreint de douceur.

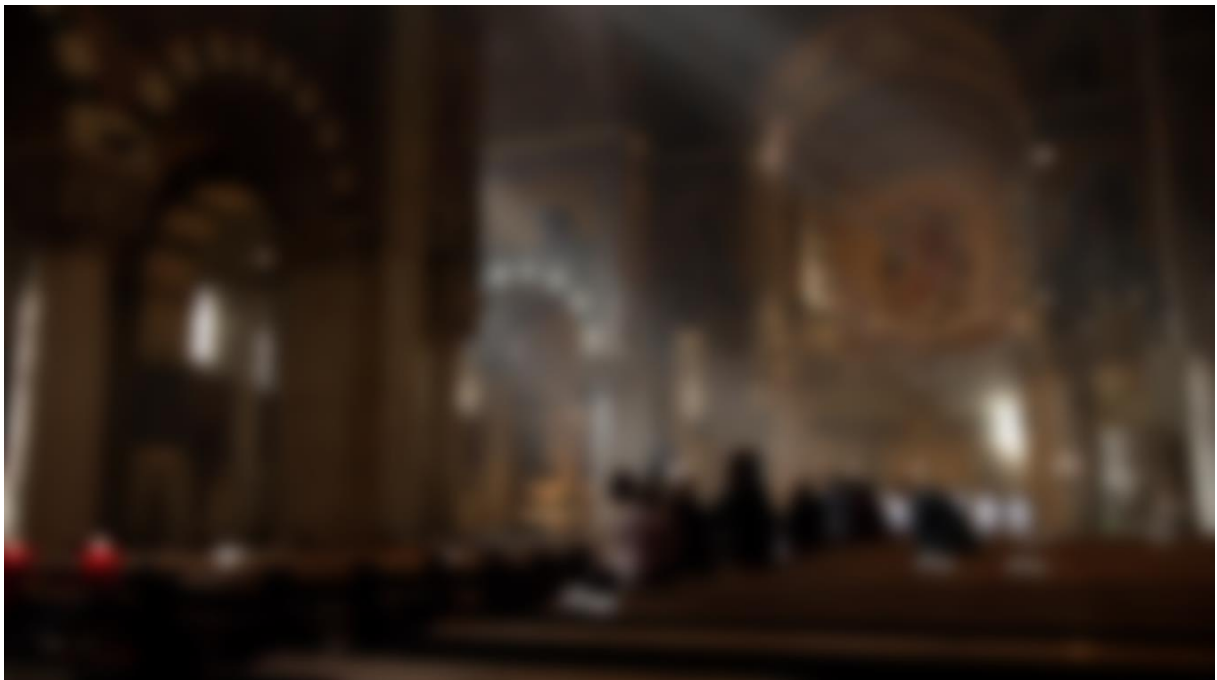


Figure 65 : La beauté picturale de l'église évoque une pratique pacifique et profondément spirituelle du culte chrétien qui contraste avec celle de l'islam (*Homeland*, 5.1).

Un travelling latéral depuis le fond de l'église permet de contempler la beauté picturale du lieu : l'autel est surplombé d'un Jésus aux bras ouverts accueillants tandis qu'une lumière blanche et diffuse se projette sur les rangées de bancs pour la plupart vides (0 min 50). En tout, une vingtaine de fidèles assistent au service religieux, un nombre rendu plus infime encore par l'immensité de l'église filmée en contre-plongée (figure 65). On est loin des images des mosquées bondées qui essaient dans les fictions. Parmi les fidèles agenouillés près de l'autel se trouve Carrie qui reçoit une hostie avant de se recueillir et de contempler en silence la peinture de Jésus qui la domine. La profondeur spirituelle est ainsi bien mise en

exergue, ce que l'absence de musique d'accompagnement vient renforcer. Dans l'épisode 2.2, la musique venait construire une ambiance inquiétante autour des rites musulmans, biaisant ainsi notre manière de regarder et d'appréhender la scène. Cette fois, seuls les chants religieux entonnés par le prêtre et les enfants de chœur résonnent sous les hauts-plafonds de l'édifice religieux, insufflant une sensation de communion et de confiance. L'innocence chrétienne contraste avec la culpabilité musulmane : la religion chrétienne sécularisée est ainsi présentée comme la religion des « héros » américains/occidentaux défenseurs du « bien » alors que la religion musulmane médiévale est le plus souvent décrite comme la religion des terroristes et des anti-Américains/anti-Occidentaux violents. Le discours orientaliste se fait ainsi des plus limpides et semble presque appeler une croisade chrétienne au Moyen-Orient afin de le purifier de ses maux.

C'est cette même ambiance pacifique que la série construit lors de l'épilogue de la saison 5. Alors que Quinn fait une attaque cérébrale suite à son exposition au gaz sarin et est opéré en urgence, Carrie décide de se rendre à la chapelle de l'hôpital pour prier. Si le lieu de culte est plus humble et minimaliste que l'église de l'épisode 5.1, il n'en demeure pas moins pictural : les bancs sont à nouveau vides et seules une mère et sa fille, symboles d'une pureté virginale, et un homme sont assis face à une mosaïque bleu et blanche semblant représenter une illumination. Le regard de Carrie se porte justement sur cette mère et sa fille alors que la première se met à chanter à voix basse une prière enfantine : « *Ich bin klein, Mein Herzi st rein, Darf niemand drin wohnen als Jesus allein*¹¹⁸⁰. » Le plan qui suit les représente : la mère a le bras enroulé autour de sa fille et toutes deux regardent fixement la mosaïque lumineuse. C'est alors que la jeune fille se retourne vers Carrie et croise son regard. Cette dernière incline la tête vers l'avant, soupire et commence à appuyer sur sa main blessée. Elle relève alors son regard vers la mosaïque, halète, souriant de manière extatique tandis qu'une vague de chœurs déferle en fond sonore. La mosaïque que contemple l'héroïne s'illumine jusqu'à éblouir l'objectif de la caméra. Si cette séquence résiste à une interprétation définitive (Carrie pourrait se mortifier afin d'expié la culpabilité vis-à-vis de l'état de Quinn qu'elle a en partie causé), elle permet néanmoins de remarquer une nouvelle fois la manière dont la religion chrétienne est décrite : une expérience intime permettant d'accéder à une forme de transcendance. Elle s'écarte de la violence de l'islam, religion simulacre sans cesse présentée par le prisme des fanatiques religieux ou de pratiquants « modérés » suscitant la défiance. Remarquons que cette séquence fonctionne de pair avec la dernière scène de l'épisode montrant une autre

¹¹⁸⁰ « Je suis humble, mon cœur est pur, personne ne peut demeurer ici à part Jésus » (nous traduisons).

illumination « divine »¹¹⁸¹. Carrie a lu une lettre déchirante que Quinn lui a écrite au cas où il ne survivrait pas dans laquelle celui-ci réaffirme ses sentiments pour l'héroïne tout en se décrivant comme un homme inextricablement attiré par les ténèbres et par la mort. L'on comprend que Carrie incarnait sa chance de vivre une vie « normale », projet hélas qui ne se sera jamais concrétisé : « *But I know now that was a false glimmer. I'm used to those.* » La lettre nous est narrée par la voix désincarnée de Quinn et construit le sens des actions et des gestes suspects de Carrie, laquelle bloque la porte de la chambre avec un fauteuil, baisse les stores, ôte l'oxymètre de pouls de l'index de Quinn pour le placer sur le sien, et se penche au-dessus de son lit : « *I wanted the darkness. I fucking asked for it. It has me now* », entend-on. Carrie semble ainsi prête à répondre à la volonté de son amant plongé dans le coma en lui permettant de mourir. « *Just think of me as a light on the headlands, a beacon, steering you clear of the rocks* », poursuit la voix de Quinn. C'est alors qu'un rayon de soleil vient soudainement se porter sur le visage de ce dernier avant d'envahir la chambre. Carrie se redresse brutalement et tourne la tête vers la fenêtre, l'air ébahi alors que de doux arpèges de piano ascendants viennent habiller le silence et apporter un sentiment d'espoir. Cette lumière demeure un signe équivoque : symbolise-t-elle l'âme échappée de Quinn confirmant Carrie dans son intention première ou bien marque-t-elle une intervention divine visant à la dissuader d'agir ? À moins que ce ne soit là qu'une « illumination trompeuse » (« *false glimmer* ») et qu'il ne faille y voir rien de plus qu'un rayon de lumière. Étant donné la foi retrouvée de Carrie, on doute que l'interprétation cartésienne soit celle qu'elle épouse : « *I think Carrie is wrestling with her conscience [in the last scene], and with her faith, her newfound faith* », précise Gansa avant d'ajouter : « *The goal of the scene was for half the audience to say, 'Oh my God, she's gonna go through with this'. And for half the audience to say, 'Oh, she'd never kill Quinn'*¹¹⁸². »

Ce questionnement interprétatif n'admettra aucune réponse et constituera donc le *cliffhanger* de la saison 5. Malgré tout, les derniers mots de la lettre de Quinn qui résonnent à ce moment-là – « *I loved you. Yours forever now. Quinn.* » – semblent annoncer un changement de décision de la part de l'héroïne : penchée au-dessus de son amant, elle affiche désormais un rictus d'incertitude. La saison 6 montrera qu'elle n'a pas pu se résoudre à tuer Quinn.

¹¹⁸¹ La scène peut aussi faire écho à la séquence d'ouverture de la saison 5 qui montre l'intérieur de l'église baigné par la lumière du jour.

¹¹⁸² Voir le court documentaire « *Homeland: The Evolution of Carrie Mathison* » disponible dans l'édition DVD de la saison 5.

Pour revenir à notre thématique de départ, la seule vue d'une mosquée déclenche tout un éventail d'associations négatives et renforce, ce faisant, les penchants islamophobes. Plus largement, c'est la culture musulmane qui est essentialisée comme dégénérée et dangereuse.

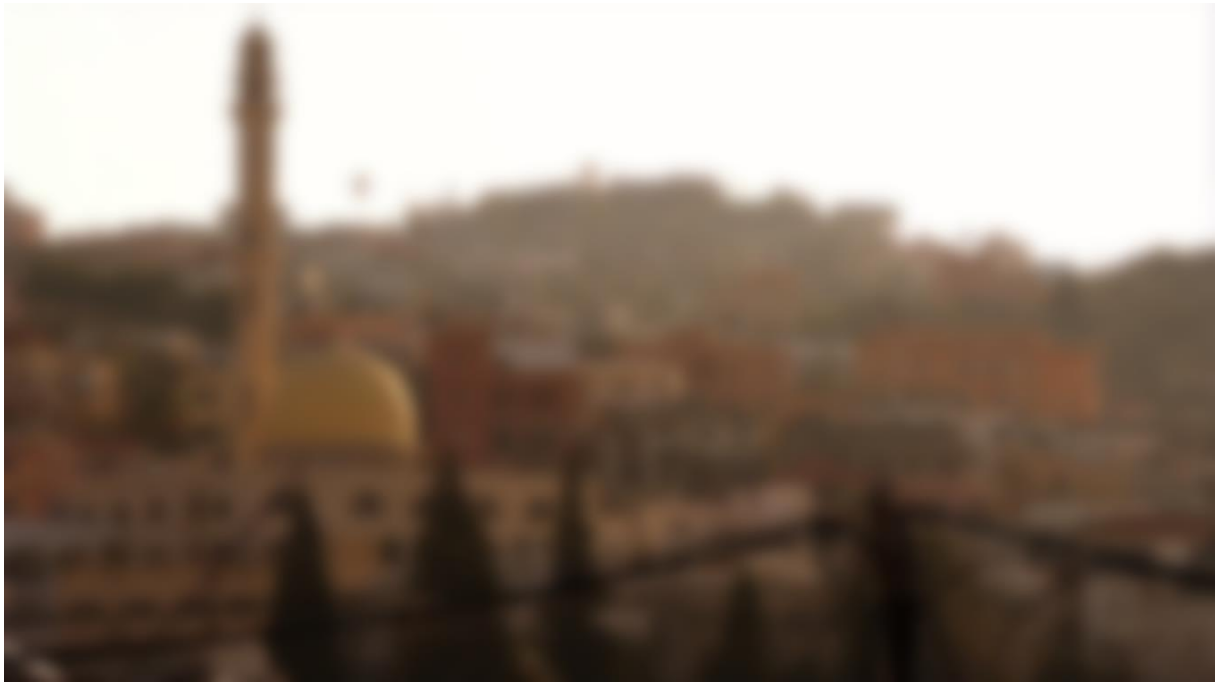


Figure 66 : L'image de la mosquée, allégorie du danger de l'Orient et de l'Islam dans la fiction-terrorisme post-11 Septembre (*Homeland*, 1.1).

La scène d'ouverture du pilote de *Homeland* débute sur un plan fixe d'une ville inconnue (dès le plan suivant, l'on sait qu'il s'agit de Bagdad) mais au sein de laquelle on repère très nettement une mosquée au dôme doré et au minaret dressé dans les airs qui rompt avec l'horizontalité des bâtiments (figure 66). L'édifice religieux sert de trope visuel dans la construction du paysage oriental au même titre que les habituelles teintes chaudes de l'image. Il faut néanmoins remarquer que ces signifiants sont accompagnés d'un son devenu indissociable des séries-terrorisme et des films-terrorisme des années post-11 Septembre : l'appel à la prière.

Ce son si particulier et tout de suite identifiable ouvre souvent les fictions sises au Moyen-Orient à l'instar de *Midnight Express* (Parker, 1978) et *The Hurt Locker* (*Démineurs* ; Bigelow, 2010). Selon Corey K. Creekmur, l'appel à la prière ou *adhan* fait partie de cette palette restreinte de sons utilisés pour dépeindre l'Orient et contribue ainsi à la construction

de l'étrangeté, de l'altérité mais aussi de la dangerosité de l'espace décrit. Creekmur qualifie donc l'*adhan* de « son de terreur » (« *sound of dread* »), laissant présager le pire : « *The adhaan, and the simultaneous, massed prayer it solicits, are not just deployed to identify a location or to signal exotic cultural differences. Rather, it is employed as a sound of dread, establishing narrative tension through an emphatic aural announcement of the narrative threat unfolding before us*¹¹⁸³. » C'est notamment le cas dans la scène d'ouverture de *The Hurt Locker* où l'*adhan* accompagne une séquence de haute tension qui montre une équipe américaine de déminage tentant de désamorcer un engin explosif disposé en plein cœur de Bagdad. La panique dans les rues de la capitale irakienne se dissipe pour laisser place à l'examen du dispositif par un robot commandé à distance. Aucune musique d'accompagnement : seul l'appel à la prière habille le silence de plomb et sa présence annonce la catastrophe à venir. Alors qu'ils envisagent de faire exploser la bombe, un homme s'avance sur le perron de son commerce, téléphone en main. L'un des soldats le remarque et l'avise immédiatement, alertant son coéquipier parti poser les explosifs. Le rythme s'accélère d'un coup, les plans sont de plus en plus serrés et leur enchaînement de plus en plus rapide, et l'ambiance sonore disharmonieuse crée un profond sentiment de malaise et d'angoisse : l'homme suspect compose un code sur son téléphone faisant détoner la bombe.

La scène de l'explosion rompt avec l'hypertrophie rythmique du montage à la fois par la durée de ses plans et la répétition de la déflagration sous différents angles. La première partie de la scène est filmée tout en ralenti et adopte un montage alterné : nous voyons le soldat emmitouflé dans sa combinaison protectrice courir vers la caméra alors que la bombe explose, un très gros plan sur le gravier au sol qui se soulève, un autre gros plan sur une carcasse de voiture qui se froisse. Le montage fait alterner ces plans à plusieurs reprises pour amplifier la catastrophe dans une esthétique empruntant fortement aux films d'action hollywoodiens. On pense notamment à quelques scènes mémorables tels le saut au ralenti de John McClane du haut d'une tour en feu dans *Die Hard* ou celui, également au ralenti, d'Ethan Hunt (Tom Cruise) dans *Mission : Impossible* (De Palma, 1996) qui fait exploser l'aquarium géant d'un restaurant avant de jaillir d'entre les flots dans une sorte de spectacle pyrotechnique aquatique. La deuxième partie de la scène revient au temps normal du récit mais accepte une autre forme de dilatation répétant l'explosion sous des angles différents. Ce bégaiement de l'image – également un trope du cinéma d'action hollywoodien – permet de poursuivre le spectacle visuel et de voir le soldat démineur s'effondrer bras en l'air sur le sol

¹¹⁸³ Corey K. Creekmur, *op. cit.*, 87.

gravelé et poussiéreux. Sa chute finale est néanmoins filmée au ralenti pour mettre en exergue le fait qu'il ne se relèvera pas. L'appel à la prière musulmane est toujours de mauvais augure pour les héros américains.

Pour revenir à la scène pilote de *Homeland*, l'appel à la prière fonctionne aussi sur le mode de la prescience eschatologique¹¹⁸⁴ : nous anticipons la tragédie à venir, ce qui nous est confirmé par la nervosité de Carrie, conduisant à pleine vitesse dans les rues de Bagdad tout en essayant de joindre David Estes (« *Find him, it's urgent* », ordonne-t-elle à son interlocuteur). Les deux plans suivants dévoilent encore davantage l'horizon tragique : deux gardes vérifiant une plateforme d'exécution et les nœuds de cordes de pendaison sous le regard d'un prisonnier de dos depuis sa cellule. Nous comprenons immédiatement qu'il est condamné à mort et que l'héroïne va tenter l'impossible pour lui sauver la vie. Cependant, sa conversation avec Estes ne mène à rien : celui qui détient des informations sur un attentat prochain contre les États-Unis va être pendu de façon imminente. Carrie sort de son véhicule, coincé dans un embouteillage venant métaphoriser l'impasse dans laquelle elle se trouve, pour gagner la prison au pas de course et parler au prisonnier avant que celui-ci ne soit exécuté. En fond sonore, l'appel à la prière se propage dans les rues et renforce la fébrilité de la scène et la fatalité des événements à venir. À 1 minute 51, le minaret réapparaît en plein écran et en gros plan, venant déchirer le ciel matinal. Cette représentation invite à une interprétation sexualisée de la séquence : Carrie, l'agente blanche et blonde de la CIA, est visuellement écrasée par la masculinité de l'espace oriental¹¹⁸⁵ qui est métaphorisée par l'imposant minaret et la voix du *muezzin*. Plus elle progresse vers la prison, plus l'appel à la prière s'amplifie. On remarque que, comme dans *The Hurt Locker*, l'appel à la prière suffit à construire la tension croissante de la scène, ce qui explique certainement l'absence de musique d'accompagnement. Carrie finit par s'entretenir brièvement avec le condamné à mort avant d'être expulsée *manu militari* par les gardes irakiens. La symbolique phallique du minaret prend alors tout son sens, et certains critiques ont d'ailleurs avancé que l'héroïne était par la suite violée par ces mêmes gardes, ce qui n'est en aucun cas montré, ni confirmé, la séquence irakienne s'arrêtant

¹¹⁸⁴ On entend également l'appel à la prière dans les épisodes 2.2 et 4.5. Dans ce dernier, on note qu'il fonctionne encore comme une malédiction sonore non pas pour l'un des héros américains, mais pour Aayan, jeune pakistanais enrôlé malgré lui par Carrie, que l'on devine dès lors condamné à une mort imminente qui surviendra dans l'épisode suivant.

¹¹⁸⁵ Notons que cette représentation du Moyen-Orient comme territoire masculin rompt avec la tradition orientaliste qui procède généralement de la féminisation des pays orientaux : « *While the exterior space of America is masculine, refusing to kneel down and non-penetrable, the exterior space of the Other is feminized through mapping, invasion and exploration. In other words, it is a passive space.* » Voir Lina Khatib, *op. cit.*, 31.

brutalement au moment où Carrie est reconduite hors de la prison. Ainsi, selon Alyssa Rosenberg, la transition entre la fin de cette séquence et le début de la suivante où l'on retrouve l'héroïne chez elle, à Washington, dix mois plus tard, se passant une serviette humide entre les cuisses, crée un lien métaphorique avec les sévices sexuels qu'elle a dû subir en Irak : « (...) *she's washing her genitals after that, there's that sense of carried-over shame that was really interesting*¹¹⁸⁶. » Interrogé par la journaliste à ce sujet, Alex Gansa maintient le mystère autour de ce passage ambigu : « *We didn't explicitly want you to think that, but it was always a subject of our discussions: what exactly happened to her ? And the possibility certainly was there*¹¹⁸⁷. »

Notons que l'on retrouve une scène très similaire dans le pilote de *Tyrant*¹¹⁸⁸ (FX, 2014-2017) : après avoir été violée par le futur président d'Abbudin (pays fictif du Moyen-Orient), Jamal Al-Fayeed (Ashraf Barhom), la caméra filme la jeune Fatima (Hadar Ratzon Rotem) assise dans sa salle de bain en train de se passer un linge humide entre les jambes. La mise en relation de ces deux séquences apparaîtrait hors de propos si *Tyrant* n'était pas produite par les créateurs de *Homeland*, Gideon Raff et Howard Gordon. Ainsi, en procédant à une lecture intertextuelle, les spectateurs peuvent reconstruire la scène du viol de Carrie.

Les rues bondées

Le trafic embouteillé des villes orientales traduit à nouveau l'idée de sous-développement des pays décrits : les infrastructures urbaines sont décrites comme précaires et inadaptées à la population. C'est donc l'image d'espaces urbains confinés, exigus, étouffants que pérennise *Homeland*, image qui fonctionne de concert avec celle des souks, eux aussi

¹¹⁸⁶ Alyssa Rosenberg, « *Homeland* Creators Alex Gansa and Howard Gordon on Drone Strikes, Iran's Nuclear Sites, and Carrie Mathison and Nicholas Brody's Futures », *Think Progress*, 28 septembre 2012. Disponible à : <https://thinkprogress.org/homeland-creators-alex-gansa-and-howard-gordon-on-drone-strikes-iran-s-nuclear-sites-and-carrie-e08a526f078a> (consulté le 26 mai 2017)

¹¹⁸⁷ *Ibid.*

¹¹⁸⁸ *Tyrant* met en scène Bassam « Barry » Al-Fayeed (Adam Rayner), marié et père de deux enfants. À l'occasion du mariage de son neveu, il décide d'emmener sa famille à Abbudin, pays du Moyen-Orient dans lequel il est né et qu'il a quitté vingt ans plus tôt. Là-bas, il retrouve son père, l'actuel président/dictateur du pays, et son frère aîné, l'héritier du trône. Le retour au pays s'avère difficile pour Barry qui retrouve une culture (la culture orientale que la série résume à la violence sous toutes ses formes, sexuelle, physique ou terroriste) qu'il a rejetée et se remémore des souvenirs de son enfance traumatisante à bien des égards. À la fin du pilote, tandis qu'il s'apprête à repartir aux États-Unis avec sa famille, son père décède subitement, et son frère est grièvement blessé dans un accident de voiture : en tant qu'héritier de la dynastie des Al-Fayeed, c'est à lui que revient la présidence d'Abbudin. Remarquons que *Tyrant* brosse un portrait particulièrement stéréotypé des pays musulmans/arabes et des mœurs orientales, ce qui lui a valu de nombreuses condamnations dans les médias.

présentés comme des labyrinthes surpeuplés. Nombreuses sont les scènes où les héros se trouvent coincés dans des embouteillages pouvant conduire à l'échec de leur mission. Dès l'ouverture de la saison 1, Carrie est prise au piège par la circulation impossible dans les rues de Bagdad. Elle klaxonne, s'agace, mais rien n'y fait. L'enjeu est pourtant capital : elle doit s'entretenir avec un prisonnier sur le point d'être exécuté pour glaner des informations sur un possible attentat sur le sol américain. La ville orientale est un obstacle, elle s'offre comme une instance hostile à l'intervention américaine. Dans l'épisode 4.4, Max et Fara filent Aayan en voiture et se retrouvent plongés dans un vaste embouteillage provoqué par un camion approvisionnant un commerçant en choux. Le bruit des klaxons résonne de toute part, de même que les invectives des automobilistes pakistanais. Aayan finit par s'extraire de son taxi afin de poursuivre son trajet à pied. Fara quitte aussi son véhicule pour partir seule à ses trousseaux. Mais la ville orientale complique la tâche de l'agente de la CIA : elle peine à progresser dans cet espace qui met les sens à rude épreuve.

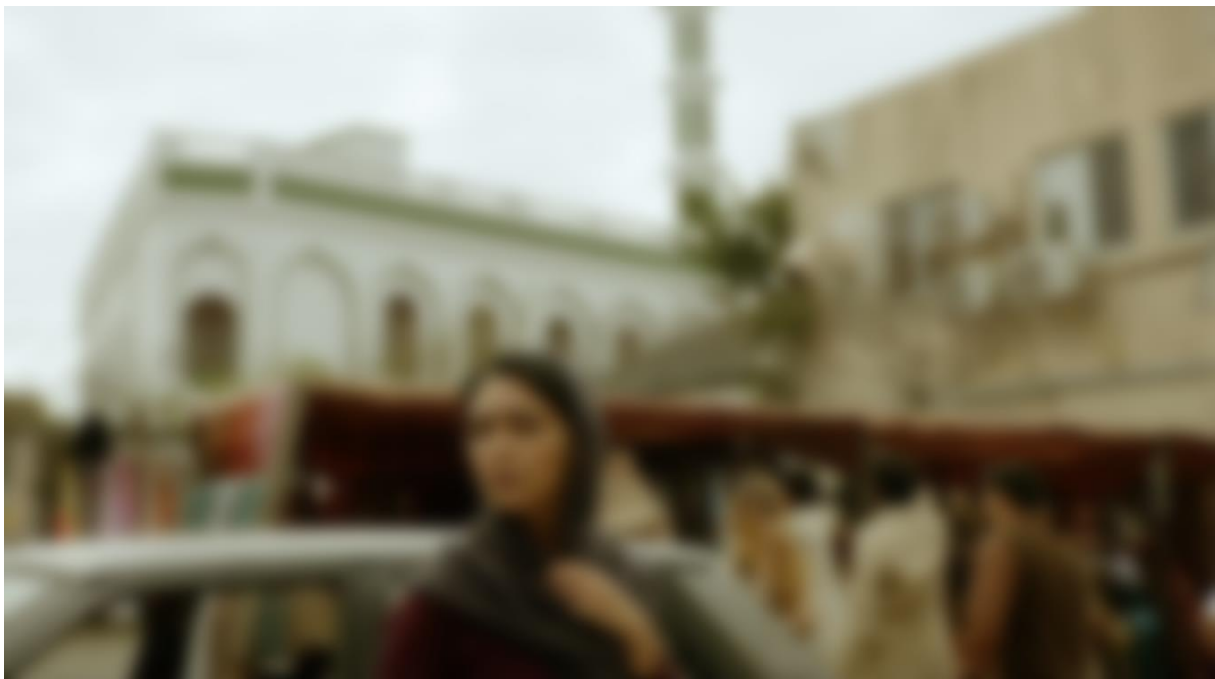


Figure 67 : La jungle urbaine d'Islamabad symbolise la « folie » du monde oriental (*Homeland*, 4.4).

Les habitants, très nombreux, déambulent tous azimuts sur les trottoirs et sur la route, des enfants courent, zigzaguent entre les passants, les commerçants braillent, les freins des véhicules crissent, masquant l'appel à la prière qui résonne en fond. Fara apparaît perdue dans

cet environnement grouillant, bruyant et étouffant, ce que vient rendre la réalisation en caméra embarquée qui multiplie les mouvements secs et confus (figure 67). Pourtant c'est cette jungle urbaine qui permet à l'héroïne d'opérer sans être repérée : parmi la foule, elle parvient à filmer la rencontre entre Aayan et Haqqani avec son téléphone portable, découvrant ainsi que ce dernier est bien en vie. Ce faisant, elle tourne la géographie labyrinthique d'Islamabad à son avantage, à l'instar de Saul lorsqu'il réussit à semer deux agents du Hezbollah dans les rues de Beyrouth, et de Carrie qui se soustrait à la filature d'agents de l'ISI dans les rues d'Islamabad (4.3). Dans tous les cas, *Homeland* met en avant l'intelligence supérieure et la capacité d'adaptation des héros américains : ils parviennent en effet à déjouer les pièges tendus par l'espace étranger et à en domestiquer chaque parcelle.

Cela ne peut néanmoins occulter la dangerosité des rues orientales au coin desquelles rode la mort. Dans l'épisode 4.8, Carrie est victime d'hallucinations du fait d'un empoisonnement médicamenteux orchestré par l'ISI. Elle déambule ainsi, paranoïaque et craintive, dans les rues d'Islamabad. À travers son regard, tout devient menaçant : l'image frémit, les sons orientaux – musique traditionnelle et langue urdu – sont amplifiés, indiquant l'hypersensibilité de l'héroïne malade. Carrie se sent agressée (le singe bondissant hors des étals), menacée (l'homme qu'elle bouscule) et poursuivie (la voiture blanche), si bien qu'elle sort une arme à feu et tire sur ceux qui l'approchent. Une voiture de police arrive, elle se retourne, s'aperçoit que son pistolet a disparu, qu'elle tire avec ses doigts. Le délire s'intensifie, la caméra tremble, et l'héroïne est finalement arrêtée.

Si la dangerosité de la ville orientale est ici l'objet d'un fantasme, elle est pourtant bien réelle quelques épisodes plus tôt. Lorsque l'identité et la photographie du chef de l'antenne pakistanaise de la CIA Sandy Bachman sont révélées par les médias nationaux peu de temps après une frappe aérienne américaine meurtrière, celui-ci fait l'objet d'une chasse à l'homme dans les rues d'Islamabad. Il finit par être récupéré de justesse par Carrie et Quinn dans un SUV (4x4) qui est aussitôt pris d'assaut par la population mécontente (on apprendra plus tard que l'émeute était en fait commandée à distance par l'ISI) : la situation dégénère, les vitres sont brisées, Quinn ouvre le feu, mais Sandy est repris par les émeutiers armés de bâtons et roué de coups sur le bord de la chaussée tandis que Quinn décide de le sacrifier et de fuir pour sauver Carrie (4.1). Cette scène, rendue plus éprouvante encore par la force du montage et d'une réalisation qui multiplie les plans serrés filmés depuis l'intérieur du véhicule assailli, constitue un premier aperçu particulièrement négatif des Pakistanais, présentés comme des barbares recourant à une forme de violence médiévale. Faisant preuve d'une ironie mordante,

l'acteur et humoriste pakistanais Shezad Ghias affirme que ce portrait des Pakistanais est « particulièrement fidèle » (« *particularly accurate* ») dans la mesure où il leur semblerait tout à fait naturel et raisonnable d'exécuter un agent de la CIA en pleine rue :

The hordes of men proceed to do what any reasonable Pakistani would do: pick up sticks and start beating his car with it. Three or four of them get shot in the face by a CIA agent but that is completely irrelevant to the plot.

The men drag the Station Chief out from his vehicle — a United States diplomatic vehicle — and stomp him to death in the middle of the street in Islamabad.

In case the gravity of that did not sink into you, a CIA station chief gets STOMPED TO DEATH in the streets of Islamabad and Pakistan continues to exist as a country on the world map¹¹⁸⁹.

Cette séquence est symbolique de la vision que la série offre de l'environnement urbain oriental – on peut la relier à celle montrant la pendaison de Brody en place publique à Téhéran (3.12) – il s'agit d'un milieu hostile à l'Occident dans lequel il vaut mieux ne pas s'aventurer, encore moins si l'on n'est pas un agent surentraîné de la CIA.

L'hôtel de luxe et/ou l'ambassade américaine

Dans ce Moyen-Orient menaçant, quelques sanctuaires subsistent : les palaces et les ambassades américaines. Confortant le discours orientaliste dominant, ces lieux réservés aux occidentaux leur permettent de (sur)vivre à l'écart de l'effervescence malsaine et hystérique des villes orientales : dans la saison 2, Saul visite l'ambassade américaine de Beyrouth ; dans la saison 3, Carrie séjourne dans un palace à Téhéran ; dans la saison 4, elle vit au sein de l'ambassade américaine à Islamabad tandis que Saul descend dans l'un des hôtels cinq étoiles de la ville ; dans la saison 5, Carrie et Otto passent une nuit dans un hôtel de luxe de Beyrouth avant de se rendre à la frontière syrienne. C'est aussi depuis ces refuges bénéficiant d'une protection accrue, en particulier les ambassades, que les héros occidentaux contemplent la dégénérescence de l'ailleurs dans lequel ils se trouvent. Chaque séjour au Moyen-Orient

¹¹⁸⁹ Shezad Ghias, « Pakistan in *Homeland*: Finally, an accurate portrayal! », *DAWN*, 8 octobre 2014. Disponible à : <https://www.dawn.com/news/1136621/pakistan-in-homeland-finally-an-accurate-portrayal/print> (consulté le 1^{er} juin 2017)

comporte ainsi une séquence montrant les héros sur le toit d'un hôtel ou d'une ambassade observer l'environnement urbain qui les entoure. Assez littéralement, les héros occidentaux regardent l'Orient *de haut* avec crainte et dérision, asseyant ainsi une certaine forme d'autorité, de domination sur un ailleurs jugé sauvage, arriéré et hostile.



Figure 68 : La réalisation tend fréquemment à minorer la voix et le corps des orientaux (*Homeland*, 2.1).

La première scène se déroulant à Beyrouth (2.1) débute sur une manifestation populaire aux abords de l'ambassade américaine : les drapeaux américain et israélien sont brûlés tandis que ceux du Liban et de l'Iran sont brandis, tout comme des pancartes hostiles aux États-Unis. La première vision donnée est celle d'un espace menaçant, ce qui sera le prisme dominant pour toutes les séquences libanaises. Entre les murs de l'ambassade, Saul s'enquiert de l'identité d'une jeune libanaise ayant récemment pris contact avec la CIA. Le moment est particulièrement signifiant : suite aux frappes aériennes israéliennes des sites nucléaires iraniens et à la promesse de la République islamique de répliquer militairement, la sécurité des États-Unis apparaît menacée. Saul prend la décision de partir à la rencontre de la femme en question avant de s'approcher de l'une des fenêtres. Du haut de son bureau, il assiste à la colère des Beyrouthins, massés devant l'ambassade (figure 68). La fenêtre a ici une triple fonction. Elle permet d'abord de dresser une séparation entre, d'une part, la foule galvanisée

et, d'autre part, Saul et les spectateurs. Ensuite, parce qu'elle est intégrée dans la composition du plan, elle sert à contenir visuellement l'ampleur de la manifestation. Enfin, le vitrage tend à la fois à rendre la foule indistincte et à assourdir ses clameurs. En outre, la population anonyme rendue miniature par la longueur de la prise et par la contre-plongée est écrasée par le reflet de Saul. Sans que ce dernier n'ait le moindre mot à dire, le rapport de force est présenté comme lui étant favorable. Cette scène se poursuit lorsque Saul s'extrait de l'ambassade à bord d'une voiture blindée et qu'il observe, impassible, les manifestants véhéments s'écarter sur son chemin. Rien ne résiste au héros américain.

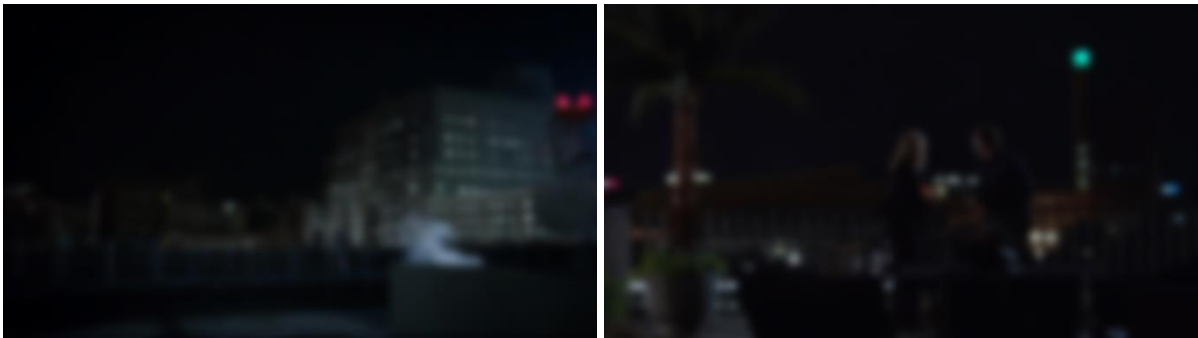


Figure 69 : L'Orient est transformé en objet passif par le regard des héros occidentaux (*Homeland*, 4.3 et 5.2).

L'Orient est ainsi transformé en objet passif par le regard des héros occidentaux, en particulier par celui de Carrie. Dans l'épisode 3.11, cette dernière ouvre les rideaux de sa chambre d'hôtel et dévoile une vue panoramique impressionnante des quartiers nord de Téhéran surplombés par les montagnes au loin. L'héroïne a d'emblée la maîtrise de l'espace oriental, c'est elle qui le fait apparaître de ses mains (figure 57). Téhéran demeure contenu par le cadre des larges baies vitrées et du balcon. Carrie contemple la ville, son nouveau terrain de chasse : l'image de la petite fille à tête de lion rejaillit, le masque ayant ici été remplacé par le voile islamique. L'espace oriental est domestiqué par la gestuelle et le regard de l'héroïne.

Dans l'épisode 4.3, Carrie fume une cigarette sur le toit de l'ambassade, accoudée au garde-corps, l'air méditatif. Plongée dans la nuit, Islamabad n'apparaît que sous la forme de points lumineux rendus plus larges et indistincts par le flou d'objectif de la caméra. Arrive alors l'ambassadrice Martha Boyd qui s'avance vers Carrie en ironisant sur la laideur supposée de la capitale pakistanaise : « *Best view of Islamabad. Which isn't saying much.* » La vue en question – un paysage urbain très classique – nous est à peine révélée à la fin de la

scène (figure 69a). Dans l'épisode 5.2, alors dans un palace de Beyrouth, Carrie s'isole à nouveau pour observer les hauteurs de la ville. Elle est rejointe cette fois par Otto avec qui elle échange sur leur visite du camp de réfugiés prévue le lendemain. Nous avons déjà évoqué les coups de feu qui éclatent par la suite dont nous avons souligné qu'ils participent à la construction réaliste de Beyrouth. Cependant, leur mise en scène renvoie aussi à l'image d'une ville (et d'un pays) de violence. Otto sursaute et regarde la ville. Carrie, détendue, lui dit qu'il s'agit très certainement d'un mariage. « *Of course, a wedding* », répond Otto, en riant nerveusement. Pour le public américain/occidental, la réaction d'Otto apparaît sensée et la remarque de Carrie a de quoi surprendre et inquiéter : la violence et le recours aux armes à feu semblent intrinsèques à la culture libanaise. Ce micro événement peut ainsi paraître anodin, mais il contribue à propager et renforcer le discours orientaliste dominant, d'autant que, peu de temps après, Carrie décrit son premier séjour à Beyrouth en 2004 : « *The Syrians were throwing their weight around. There were a lot of assassinations, truck bombs, hostage-takings. It was kind of scary.* » Malgré le luxe de l'hôtel, *Homeland* n'apporte aucune inflexion à sa description de Beyrouth et à celle des traditions des pays musulmans. Cette scène marque ainsi une forme de condescendance occidentale vis-à-vis de la culture orientale et les coups de feu se transforment en spectacle exotique auquel les deux protagonistes assistent du haut de leur palace, verres de vin à la main (figure 69b).

Notons finalement que la sécurité dont jouissent ces bâtiments à l'écart de la folie urbaine s'avère relative. Ainsi, dans la saison 4, l'ambassade américaine est saisie par Haqqani et ses hommes qui conduisent un véritable massacre avant de dérouler le drapeau de leur organisation sur la façade (4.10).

Chapitre 9 : La guerre dans le corps : le vétéran et la mémoire des combats

Après avoir étudié la manière dont *24* et *Homeland* représentent la figure du président américain dans le cadre spécifique de la politique étrangère, après avoir déconstruit la vision orientaliste que les deux séries donnent du monde arabe et/ou musulman, espace où se joue un versant majeur de la guerre contre le terrorisme, nous consacrons cet ultime chapitre aux conséquences de l'action militaire américaine sur les soldats de retour du front irakien.

Dans un contexte d'union sacrée, le cadrage médiatique de l'opération Liberté irakienne à partir de mars 2003, sous le contrôle du Pentagone, construit l'intervention américaine comme une superproduction hollywoodienne célébrant l'humanisme, la droiture et la puissance de l'armée, une vision partielle et faussée d'une guerre qui multiplie les zones d'ombre. Il faudra attendre près d'un an pour que la presse endosse à nouveau son rôle de contre-pouvoir et commence à dévoiler la réalité : peu à peu, les images de soldats américains blessés ou morts apparaissent dans les médias d'information. Néanmoins, face à l'impopularité grandissante du conflit, l'Irak ne fait rapidement plus partie des grands titres de l'actualité.

Ce traitement journalistique de plus en plus limité de la guerre se voit compensé par la récurrence dans les séries télévisées de personnages d'anciens soldats revenus d'Irak, récurrence qui contraint les spectateurs à voir l'impact physique et psychologique des combats sur des hommes et des femmes qui leur ressemblent. Mais, alors que l'on pouvait s'attendre à ce que ces vétérans blessés apparaissent dans les séries-terrorisme, ces dernières, *24* incluse, évitent soigneusement d'introduire ce type de personnages polémiques pour des raisons narratives (elles montrent la guerre contre le terrorisme et non ses conséquences humaines) et, surtout, politiques. C'est finalement dans les récits clôturés des séries formulaires (policières, judiciaires et médicales) diffusées par les *networks* que l'on trouve en majorité des vétérans traumatisés par la guerre en Irak. Pour autant, le traitement mélodramatique de ces séries contrevient le plus souvent à l'articulation d'une critique politique de l'action militaire américaine.

Sur le câble, la question des vétérans est généralement traitée avec plus de nuance et de profondeur dans la mesure où les séries concernées donnent à ces personnages un rôle déterminant dont le développement s'étale davantage sur des saisons entières. Par ailleurs, en évitant les fins cathartiques consensuelles, les séries du câble élaborent une critique plus

frontale de la guerre en Irak. C'est dans cette mouvance que s'inclut *Homeland* dont la première saison repose sur le retour au pays du sergent Brody.

1. Des corps à peine visibles : le traitement aseptisé de la guerre en Irak par les médias d'information américains

En août 2005, alors que l'on dénombre près de 2 000 morts parmi les soldats américains engagés dans la guerre en Irak¹¹⁹⁰, le journaliste Gary Kamiya constate l'absence édifiante de photographies illustrant cette part sombre du conflit¹¹⁹¹. « *War in Iraq is almost never shown* », écrit-il, mentionnant deux exceptions à cette politique d'expurgation de la souffrance et de la mort menée conjointement par le gouvernement et les médias : d'une part, les quatre Américains employés de l'entreprise militaire privée Blackwater lynchés puis incendiés sur l'un des ponts de Falloujah le 31 mars 2004, et, d'autre part, la jeune fille irakienne nommée Samar Hassan immortalisée le visage couvert du sang de ses parents abattus par des soldats américains. Il faut ajouter à ces photographies celles des prisonniers d'Abou Ghraïb, diffusées au printemps 2004, qui écorneront profondément l'image des États-Unis et contribueront à l'impopularité grandissante de l'action américaine en Irak. Néanmoins, ces photographies n'ont pas été prises par des journalistes mais par les soldats américains eux-mêmes et décrivent uniquement les tortures et humiliations commises sur les prisonniers irakiens. Ainsi, deux ans après l'invasion de l'Irak, la souffrance et la mort des civils et des militaires américains constituent un hors-champ inaccessible, une réalité généralement connue mais à peine visible.

Pour le gouvernement, juguler de telles images revient, d'une part, à montrer que la guerre juste qu'il mène est « propre », qu'elle vise des objectifs militaires précis sans causer de pertes parmi les populations civiles et parmi les troupes américaines et, d'autre part, à ne pas risquer de galvaniser la mobilisation antiguerre de plus en plus audible aux États-Unis. Il s'avère ainsi vital de cacher la catastrophe humaine que constitue une guerre dont les motifs spacieux ont été mis au jour : l'absence d'images prévient la réalisation de l'horreur dans la conscience des Américains. Pour ce faire, le Pentagone renforce l'interdiction de photographier les cercueils enveloppés dans le drapeau américain à leur arrivée à la base

¹¹⁹⁰ <http://icasualties.org/> (consulté le 23 juillet 2017)

¹¹⁹¹ Gary Kamiya, « Iraq's Unseen War : The Photos Washington Doesn't Want You to See », *Der Spiegel*, 25 août 2005. Disponible à : <http://www.spiegel.de/international/iraq-s-unseen-war-the-photos-washington-doesn-t-want-you-to-see-a-371411.html> (consulté le 23 juillet 2017)

aérienne militaire de Dover (en provenance d'Irak et d'Afghanistan), interdiction initiée durant la guerre du Golfe de 1991 pour éviter de répéter le spectacle traumatisant des innombrables « *body bags* » dont les images se propagèrent à travers les médias durant la guerre au Vietnam¹¹⁹². L'administration Bush fait alors valoir le respect dû aux familles des soldats tombés, « ceux qui ont fait le sacrifice ultime en défendant nos libertés¹¹⁹³ » (« *those who made the ultimate sacrifice defending our freedoms* »), selon les mots de Scott McClellan, porte-parole de la Maison-Blanche. Pourtant, elle se voit accuser de chercher à tromper l'opinion américaine en « assainissant¹¹⁹⁴ » l'image des guerres menées au Moyen-Orient, en particulier celle d'Irak. D'ailleurs cette censure des corps se double de chiffres officiels polémiques concernant les pertes américaines. En 2004, la manœuvre gouvernementale prend des allures totalitaires lorsqu'un couple d'employés de l'entreprise militaire privée Maytag Aircraft, travaillant avec le Pentagone, est licencié pour avoir pris des photographies de cercueils de soldats américains au Koweït, photographies qui sont publiées par le *Seattle Times*.

Par ailleurs, suivant le même objectif de présenter au public américain une guerre « propre », le Pentagone fait également montre d'une volonté de contrôler les images des combats. Dès l'invasion de l'Irak en mars 2003, phase inaugurale nommée « opération Liberté irakienne », le département de la Défense dépêche quelque 775 journalistes (dont 100 étrangers) qui se retrouvent intégrés aux divers régiments américains¹¹⁹⁵. Ces journalistes embarqués sont ainsi placés sous le contrôle du Pentagone qui leur impose des restrictions sur ce qu'ils sont autorisés à montrer ou non, permettant de façonner l'image d'une guerre à partir d'une plateforme politique et idéologique et de maquiller d'emblée la réalité du terrain (aussi bien l'impréparation des troupes que les pertes civiles qui s'accumulent rapidement). À cela s'ajoute la censure exercée par les soldats eux-mêmes : « *Soldiers do not want photographers – especially ones they aren't comfortable with – taking pictures of their dead or wounded buddies. This is understandable, but it can result in de facto censorship*¹¹⁹⁶ », explique Kamiya. Néanmoins, Thomas Rabino relativise cette censure en évoquant la relation de

¹¹⁹² Elisabeth Bumiller, « US lifts photo ban on military coffins », *The New York Times*, 7 décembre 2009. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2009/02/27/world/americas/27iht-photos.1.20479953.html> (consulté le 23 juillet 2017)

¹¹⁹³ Bill Carter, « Pentagon Ban on Pictures Of Dead Troops Is Broken », *The New York Times*, 23 avril 2004. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2004/04/23/us/pentagon-ban-on-pictures-of-dead-troops-is-broken.html> (consulté le 24 juillet 2017)

¹¹⁹⁴ Le verbe anglais *sanitize* revient très fréquemment dans les essais et articles décrivant cette politique d'effacement de la souffrance et de la mort des soldats américains.

¹¹⁹⁵ Thomas Rabino, *op. cit.*, 280.

¹¹⁹⁶ Gary Kamiya, *op. cit.*

complicité et de familiarité développée par la cohabitation des journalistes avec les soldats, qui plus est dans un climat d'union sacrée et de militarisme enthousiaste :

Passons sur la question éthique de la cohabitation d'un journaliste avec des soldats, et les liens qui se créent comme autant d'entraves au rapport objectif à l'information. Le problème est ailleurs : les journalistes américains dépêchés par les *majors* baignent dans l'union sacrée caractéristique des phases de déploiement militaire¹¹⁹⁷.

En contrôlant le flot des images provenant du front, le Pentagone met en scène, produit et donne à voir sa propre guerre. Il rencontre peu de résistance de la part des directeurs éditoriaux des chaînes d'information ou des grands titres de presse, ceux-ci se montrant particulièrement réticents à l'idée de diffuser une vision de la guerre qui irait à l'encontre du discours dominant. S'ils s'évertuaient à se départir de l'uniformité du traitement médiatique, les conséquences pourraient être dramatiques en ces temps d'union sacrée : ils risqueraient de s'aliéner une large partie du public soutenant la guerre et d'être accusés de manque de patriotisme et d'attitude antiaméricaine qui sapent le moral des troupes. On retrouve d'ailleurs ce genre de critique dans *Generation Kill* (HBO, 2008), en particulier dans les scènes où le journaliste embarqué Evan Wright (Lee Tergesen) émet des doutes quant au sens de l'action militaire américaine. Ses doutes rencontrent l'implacable manichéisme des soldats bourrus qui ne répondent que par des insultes le plus souvent homophobes visant son orientation politique (parce qu'il travaille pour le magazine *Rolling Stone*, il est catalogué comme un « gauchiste » antiguerre synonyme, selon eux, de mauviette).

Les médias qui s'écarteraient du conformisme informatif risqueraient ainsi de faire fuir les annonceurs désireux de maintenir une image consensuelle et « patriote » (au sens de soutien total à la politique belliciste du gouvernement), ce qui mettrait en péril leur viabilité économique. Plus généralement, les annonceurs vont tenter d'éviter d'être associés aux programmes ou aux émissions traitant des aspects sombres de la guerre en Irak. En 2004, après l'exécution de Peter Berg et le lynchage des employés de Blackwater à Falloujah, General Motors, entreprise qui, à l'époque, achète le plus d'espaces publicitaires à la télévision, fait part de sa volonté de ne pas apparaître dans le cadre de programmes montrant

¹¹⁹⁷ Thomas Rabino, *op. cit.*, 281.

les « atrocités commises en Irak » (« *atrocities in Iraq*¹¹⁹⁸ »). Les grands annonceurs cherchent à éviter, dans la mesure du possible, d'être diffusés entre deux séquences décrivant l'horreur de la guerre et vont d'ailleurs investir massivement dans les chaînes « sanctuarisées » (« *safe havens*¹¹⁹⁹ ») comme Disney Channel ou Nickelodeon où le réel est tenu à bonne distance. Cette situation peut en partie expliquer l'absence de séries consacrées au front irakien sur les *networks* traditionnels, dont le financement repose uniquement sur les revenus générés par la publicité.

La politique des journalistes embarqués, qui sert à modeler la perception des Américains en les immergeant au cœur de l'irrésistible avancée des forces armées, est un succès qui montre que le pouvoir en place a appris des erreurs de communication commises par les administrations précédentes et de ses propres erreurs. Après le déluge d'images de désolation qui ont envahi les foyers américains à un rythme quotidien durant la guerre au Vietnam, et après l'opacité très critiquée de la guerre du Golfe de 1991 et de l'invasion de l'Afghanistan en 2001¹²⁰⁰, la nouvelle croisade libératrice menée par l'Amérique de Bush jouit d'une surabondance d'images qui décrivent à l'unisson une guerre éclair conduite avec précision et éthique par des professionnels. Cette superproduction aux allures hollywoodiennes se conclut le 1^{er} mai 2003 lorsque George W. Bush apparaît sur le pont de l'USS Abraham Lincoln pour annoncer la fin des grandes opérations en Irak après la chute du régime baasiste tandis qu'au-dessus de sa tête flotte une banderole claironnant : « *Mission accomplished.* » Précisons que ce discours est précédé de l'appontage spectaculaire du jet militaire Lockheed S-3 Viking à bord duquel le président, habillé pour l'occasion en pilote de chasse (fonction qu'il a occupé lorsqu'il s'est engagé dans la garde nationale pour éviter de participer à la guerre du Vietnam), a pris place en tant que passager. Son arrivée casque à la main sur le pont du navire lui offre ainsi la stature martiale et héroïque qui lui a manqué jusqu'ici. La symbolique est forte : voici le président en habit militaire revenu du combat

¹¹⁹⁸ Michael McCarthy, « Violence in Iraq puts advertisers on edge », *USA Today*, 17 mai 2004. Disponible à : https://usatoday30.usatoday.com/money/advertising/2004-05-17-upfront_x.htm (consulté le 24 juillet 2017)

¹¹⁹⁹ *Ibid.*

¹²⁰⁰ Dans un entretien accordé à CNN, la journaliste Sherry Ricchiardi dépêchée en Afghanistan révèle ainsi : « *I believe that what they're concerned about is that the military is operating in almost total secrecy, which can be a problem. We have had reports quoting the Pentagon as saying America's new war against terrorism will be fought with unprecedented secrecy, and we know that's been reported in the media. So editors complain about the lack of access to activities by the American and British forces, and an overall lack of information on what's being called Operation Enduring Freedom. I talked to an editor at National Public Radio, and he said, 'This administration has clamped the most severe information freeze I've seen in 35 years of reporting.' and I think that reflects what I've heard from other reporters* », in « Sherry Ricchiardi : Media coverage of the war in Afghanistan », *CNN*, 24 octobre 2001. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/COMMUNITY/10/24/ricchiardi/index.html> (consulté le 24 juillet 2017)

après avoir mené les troupes américaines vers la victoire en Irak. Bush s'approprie ainsi la pleine réussite de l'opération Liberté irakienne à laquelle il donne l'impression d'avoir participé physiquement. Cette mise en scène rappelant le film d'action *Top Gun*¹²⁰¹ (Tony Scott, 1986) occulte le fait que, depuis le début de l'invasion, le président républicain ne s'est pas rendu sur le terrain irakien. Il semble, à ce propos, important de préciser que l'USS Abraham Lincoln sur lequel le président républicain prononce son discours n'est alors pas stationné au Moyen-Orient, au plus près du théâtre de guerre, mais le long de la côte de San Diego, en Californie.

Thomas Rabino affirme que l'idée du journalisme embarqué provient des producteurs américains à succès Bertram van Munster et Jerry Bruckheimer. Si van Munster demeure plutôt méconnu du grand-public, son influence sur la télévision américaine est conséquente. À la tête de trois grandes sociétés de production (Worldrace Productions Inc, Profiles Television Productions LLC and, et Earthview Inc), il a été à l'origine de concepts à succès tel *The Amazing Race* (CBS, 2001-), émission d'aventures d'ailleurs coproduite avec Bruckheimer et diffusée sur CBS depuis plus de quinze ans. Bruckheimer est, quant à lui, l'un des producteurs les plus célèbres d'Hollywood. Il est devenu le parrain du blockbuster américain avec des franchises comme *Bad Boys* (Bay, 1995-2002) ou bien *Pirates of the Caribbean* (*Pirates des Caraïbes* ; Verbinski *et al.*, 2003-), des mastodontes du box-office mondial. On lui doit également de nombreux films militaristes « historiques¹²⁰² » comme *Pearl Harbor* (Bay, 2001) ou encore *Black Hawk Down* (*La chute du Faucon noir* ; Ridley Scott, 2001), des odes à l'héroïsme guerrier américain témoignant de son orientation politique. Celui qui a soutenu financièrement les candidatures de John McCain et de Mitt Romney aux présidentielles de 2008 et 2012 ne cache pas ses accointances avec le Parti républicain et se pose comme fervent défenseur de l'armée américaine : « *They protect our freedom. They protect our shores and you got to tip your hat to them. They put their lives at risk all the time. When you talk to them*

¹²⁰¹ Les couvertures des quotidiens conservateurs britannique et américain *Daily Mail* et *The New York Post* mirent d'ailleurs en une de leur édition du 2 mai 2003 une photographie de George W. Bush en habit de pilote, casque à la main, accompagnée du titre « *Top Gun* ». Une ode au président-guerrier qui trancha avec les critiques et les détournements satiriques dont il fut victime. David Holloway note ainsi : « *Bush's role in the stunt was compared at the time, usually satirically, to that of fictional US President Thomas Whitmore in Roland Emmerich's Hollywood blockbuster, Independence Day.* » (D. Holloway, *op. cit.*, 71)

¹²⁰² Aussi bien *Pearl Harbor* que *Black Hawk Down* ont été étrillés en raison des libertés prises par rapport aux faits réels relatés.

*they say it is about country and family. That's what they are about. They are about their country*¹²⁰³ », déclare-t-il en 2011 lors d'un entretien accordé à Fox News.

Comme les penchants politiques de Joel Surnow, également proche du Parti républicain, imprègnent *24*, ceux de Bruckheimer influencent ses productions qui versent souvent dans l'apologie des forces armées américaines (leur vertu, leur imparable résilience, leur sens héroïque du sacrifice, etc.) tout en faisant de la guerre un élément de divertissement s'incluant dans une culture militariste plus large qui vise à entretenir les instincts belliqueux du public. La réussite de *Pearl Harbor* et de *Black Hawk Down*, le premier est sorti avant le 11 Septembre, le second quelques mois après, réside dans leur détournement de l'Histoire dans la mesure où ils transforment des défaites militaires – l'attaque japonaise de 1941 et les combats de Mogadiscio de 1993 – en victoires morales en sublimant le courage déployé par les soldats américains. Ce faisant, ces films permettent de réhabiliter la guerre – en partie dépolitisée du fait de la focalisation sur le courage des soldats et non sur le sens de leur mission – et de réaffirmer le caractère juste et bienveillant de la politique étrangère américaine. Ainsi, selon les mots de Jean-Michel Valentin, *Black Hawk Down* définit la guerre comme « un état 'naturel', qui n'est soumis à aucune interrogation, où se révèle la bravoure, voire la sainteté des soldats américains et des causes pour lesquelles ils combattent¹²⁰⁴ ». Jonathan Markovitz ajoute :

[the film] is a self-conscious attempt to recuperate the collective memory of this raid – to claim it as a success and as a stunning example of the valor and heroism of US soldiers. In the process, the film works to rejuvenate myths about the benevolence of US foreign policy and to fortify the ideological foundations for future military campaigns (...) ¹²⁰⁵.

Étudier la déteinte des opinions politiques de Bruckheimer sur ses œuvres s'avère particulièrement important à l'aune de notre travail dans la mesure où il a produit une série-terrorisme (*E-Ring*) et de nombreuses séries policières parmi lesquelles certaines comme *Cold Case* (CBS ; 2003-2010) et *Without a Trace* ont épisodiquement fait référence à l'Irak en abordant l'épineuse question des vétérans. Nous y reviendrons.

¹²⁰³ « Jerry Bruckheimer Talks Being Conservative in Hollywood », *Fox News*, 21 mai 2011. Disponible à : <http://nation.foxnews.com/jerry-bruckheimer/2011/05/21/jerry-bruckheimer-talks-being-conservative-hollywood> (consulté le 24 juillet 2017)

¹²⁰⁴ Jean-Michel Valentin, *op. cit.*, 149.

¹²⁰⁵ Jonathan Markovitz, *op. cit.*, 212.

Après le 11 Septembre, van Munster et Bruckheimer imaginent une télé-réalité militaire suivant les avancées des troupes américaines en Afghanistan. La couleur politique des deux producteurs et la bonne entente nouée entre le Pentagone et Bruckheimer durant le tournage de *Black Hawk Down* convainquent Donald Rumsfeld de valider le projet¹²⁰⁶, d'autant que ce dernier est assuré que le programme délivrera « un message patriotique fort¹²⁰⁷ » (« *a strong patriotic message* »). Tandis que les journalistes dépêchés en Afghanistan peinent à s'affranchir des restrictions imposées par le département de la Défense pour couvrir déceimment l'invasion américaine, les équipes de van Munster et Bruckheimer ont carte blanche et sont autorisées à circuler comme bon leur semble sur le terrain et parmi les troupes afin de retranscrire une réalité fardée de la conquête militaire. Le programme que van Munster décrit comme « pro-militaire et pro-américain¹²⁰⁸ » n'aura aucune intention critique, un parti pris d'autant plus paradoxal que le producteur promet un documentaire sans concession. Son titre, *Profiles from the Front Lines* (ABC, 2003), est d'ailleurs choisi pour faire explicitement référence à *Frontline* (PBS), émission d'information prestigieuse bien connue pour son sérieux journalistique. Les concepteurs de cette dernière publieront d'ailleurs un communiqué pour couper court aux associations faites entre leur programme et celui d'ABC qui sera diffusé dans la même case horaire¹²⁰⁹.

Profiles from the Front Lines, avec son système de « reporters » embarqués, offre une vision interne et intime de l'invasion de l'Afghanistan en se focalisant sur quelques personnalités des divisions américaines. Le choix de ces personnalités n'est pas anodin : « *these characters embody the best of America's vaunted ideals (loyalty, professionalism, selflessness, and hard work). Their enthusiasm is also infectious, drawing viewers to identify with the soldiers' belief in the mission, if not the mission itself*¹²¹⁰ », écrit Stacy Takacs. Après le tournage qui se poursuit jusque début 2002, des mois de post-production sont nécessaires pour donner vie au programme qui est finalement diffusé en février 2003. Divisé en six épisodes de quarante minutes (soit le format d'une série télévisée), *Profiles from the Front Lines* mélange les codes du film de guerre à ceux de la télé-réalité. Les séquences d'action –

¹²⁰⁶ James Castonguay, *op. cit.*, 154-155.

¹²⁰⁷ James Poniewozik, « That's militainment ! », *CNN*, 25 février 2002. Disponible à : <http://edition.cnn.com/ALLPOLITICS/time/2002/03/04/militainment.html> (consulté le 25 juillet 2017)

¹²⁰⁸ Josef Adalian et Michael Schneider, « Alphabet Targets Battlefield Reality », *Daily Variety*, 20 février 2002.

¹²⁰⁹ Allan Johnson, « Military Gets a Higher Profile in ABC reality series », *The Chicago Tribune*, 27 février 2003. Disponible à : http://articles.chicagotribune.com/2003-02-27/features/0302270093_1_amazing-race-munster-cameras (consulté le 25 juillet 2017)

¹²¹⁰ Stacy Takacs, *op. cit.*, 113.

filmées depuis un Hummer ou un avion de chasse – soutenues par des musiques martiales alternent avec les témoignages des soldats et les scènes de vie quotidienne dans les campements (notamment les coups de téléphone aux familles), moments d'intimité qui constituent l'essence des télé-réalités d'enfermement. L'émission dresse ainsi le portrait rassurant d'une guerre conduite avec professionnalisme par de jeunes soldats convaincus de l'importance morale de leur mission : étendre la démocratie – et les valeurs américaines/occidentales – aux peuples d'Orient opprimés. La portée humanitaire de l'action américaine est ainsi soulignée pour montrer l'attention et le soin accordés aux populations locales comme en témoigne la dernière scène de l'épisode 5 montrant une soldate afro-américaine – par là même, le programme célèbre l'ouverture de l'armée aux minorités sexuelles et ethniques – enseigner l'alphabet romain à une classe de jeunes filles voilées vivant à Begram. Le témoignage de la militaire qui accompagne les images ajoute un surplus de mélodrame, en particulier lorsqu'elle compare l'une des élèves à sa propre fille et regrette, la gorge nouée, le sort réservé aux jeunes Afghanes, vouées à une vie de soumission et de dépendance. L'épisode se conclut ainsi sur des plans de jeunes filles voilées montés en fondu enchaîné tandis qu'une musique larmoyante se mêle aux remarques innocentes et bienveillantes de la militaire¹²¹¹. Par cette mise en scène empreinte de pathos, les spectateurs sont incités à soutenir sans réserve l'action américaine dont la violence et les dommages collatéraux sont savamment obliérés.

La date de diffusion de *Profiles from the Front Line* s'avère d'autant plus cruciale que les trois premiers épisodes sont proposés deux semaines avant l'invasion de l'Irak. Aussi, une telle vision optimiste de la guerre a pu renforcer le soutien populaire, déjà fort, pour l'action militaire américaine. L'entreprise propagandiste dépasse d'ailleurs le simple cadre de cette opération puisque le programme inclut également des passages durant lesquels des soldats établissent des liens entre le 11 Septembre et Saddam Hussein. Parce que les producteurs ne soumettent aucune contextualisation contradictoire, les affirmations assénées par les soldats apparaissent véridiques et renforcent ainsi les thèses de l'administration Bush concernant le danger représenté par Hussein et ses armes de destruction massive. *Profiles from the Front Lines* se solde malgré tout par un échec en termes d'audience, si bien que les trois épisodes restants ne sont même pas diffusés – ABC invoquera une responsabilité éthique à ne pas

¹²¹¹ Cette séquence rappelle, en outre, que l'administration Bush a brandi l'étendard des droits des femmes pour justifier l'invasion de l'Afghanistan et le renversement du régime taliban, étendard qu'elle a par la suite baissé une fois les opérations militaires commencées : « *As soon as the bombs began dropping over Afghanistan in early October 2001, the White House claims of concern for women's rights came to a halt.* » (S. Faludi, *op. cit.*, 41)

programmer l'émission alors que l'invasion de l'Irak est en cours¹²¹². Quoi qu'il en soit, le département de la Défense, pleinement satisfait par ce mode de cadrage des images de guerre, entend appliquer le concept du journalisme embarqué à l'invasion de l'Irak afin de dérouler son « propre » récit audiovisuel qui, s'il n'est pas contesté par des voix discordantes, deviendra ensuite l'Histoire officielle. C'est déjà là ce que redoute James Poniewozik un an avant la diffusion de *Profiles from the Front Lines* : « *however well done the series are, they could become, for lack of comparable journalistic access, the most vivid, complete and lasting images of the conflict for many Americans while, say, misdirected military strikes vanish into the fog of war*¹²¹³. »

Cependant, la contestation, d'abord silencieuse, ne tardera pas à s'aviver puisque dès le mois d'août 2003, au cœur d'un été marqué par les revers militaires et le mal-être grandissant des troupes d'occupation, CBS et le *Washington Post* remettent en cause le discours officiel de l'administration Bush concernant la présence d'armes de destruction massive en Irak¹²¹⁴. Le scandale d'Abou Ghraib et le prélude sanglant à la première bataille de Falloujah au printemps 2004 finiront par revigorer la presse d'investigation. Dans la foulée, les grands titres progressistes font leur *mea culpa* : fin mai 2004, le *New York Times* reconnaît son manque « d'agressivité » et de « rigueur » dans le traitement des premiers mois de la guerre en Irak et entend corriger ses erreurs en redoublant de professionnalisme¹²¹⁵ ; en juin, le *New Republic* fait part de ses regrets concernant son soutien affiché à la guerre en Irak¹²¹⁶ ; en août, le *Washington Post* reconnaît ne pas avoir fait preuve de suffisamment de recul dans l'affaire des armes de destruction massive¹²¹⁷. Cette revigoration de la presse d'opposition annonce l'exploration de tous les angles laissés délibérément morts par l'administration Bush dont les révélations menacent d'entacher le récit officiel aseptisé de la guerre en Irak. C'est

¹²¹² Stuart Elliott, « With war as competition, the leading reality shows keep viewers but the second tier fades », *The New York Times*, 28 mars 2003. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2003/03/28/business/media-business-advertising-with-war-competition-leading-reality-shows-keep.html> (consulté le 25 juillet 2017)

¹²¹³ James Poniewozik, *op. cit.*

¹²¹⁴ Voir Barton Gellman et Walter Pincus, « Depiction of Threat Outgrew Supporting Evidence », *The Washington Post*, 10 août 2003. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/06/12/AR2006061200932.html> (consulté le 25 juillet 2017)

¹²¹⁵ « *The Times and Iraq* », *The New York Times*, 26 mai 2004. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2004/05/26/world/from-the-editors-the-times-and-iraq.html?mcubz=1> (consulté le 27 août 2017)

¹²¹⁶ Howard Kutz, « The Posts on WMDs : An Inside Story », *The Washington Post*, 12 août 2004. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A58127-2004Aug11.html> (consulté le 27 août 2017)

¹²¹⁷ Gary Younge, « Washington Post apologizes for underplaying WMD scepticism », *The Guardian*, 13 août 2004. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2004/aug/13/pressandpublishing.usa> (consulté le 25 juillet 2017)

ainsi que le voile est progressivement levé sur la tragédie humaine du conflit. Les images de corps blessés, mutilés ou morts, en particulier ceux des soldats américains, commencent à affleurer dans les médias d'information.

Pourtant, cette monstration des conséquences de la guerre en termes humains sera de courte durée puisque, dès 2005, l'Irak ne fait plus la une de l'actualité¹²¹⁸ et le temps qui y est alloué dans les journaux télévisés se réduit mois après mois¹²¹⁹. Cela s'explique d'abord par la décision de l'administration Bush de ne plus tenir de conférence de presse et de ne plus publier de communiqués sur la poursuite de la guerre dès lors que celle-ci commence à prendre une mauvaise tournure¹²²⁰. Ensuite, dès juin 2004 (après Abou Ghraïb et Falloujah), on assiste à un retournement de l'opinion américaine que les sondages viennent refléter : 54% des personnes interrogées admettent alors que la présence des troupes en Irak est une erreur¹²²¹. Après une période de regain de confiance en l'action militaire correspondant à la campagne présidentielle de 2004, les sondeurs enregistrent de nouveau une forte opposition à la guerre en Irak qui, cette fois, sera durable. En septembre 2005, un record est atteint avec près de six Américains sur dix se déclarant hostiles à la campagne militaire¹²²². Dans ce contexte de rejet écrasant, les chaînes d'information – dont la santé économique repose sur les revenus publicitaires – adaptent leur ligne éditoriale pour ne pas contrarier leur public¹²²³. Cependant, en parallèle, l'intensité des combats en Irak ne diminue pas. L'armée américaine d'occupation est rongée par les vagues successives d'attaques insurrectionnelles qui continuent à faire de nombreuses victimes parmi les soldats : 846 morts en 2005, 823 en 2006, 904 en 2007¹²²⁴.

Les images de la guerre et des pertes humaines qu'elle cause ne disparaissent pas pour autant des écrans de télévision puisqu'elles opèrent une migration progressive des programmes d'information vers les programmes de divertissement et de fiction. Il faudra notamment se tourner vers les séries pour voir comment se négocie la question du

¹²¹⁸ Stacy Takacs, *op. cit.*, 28.

¹²¹⁹ En 2008, l'Irak ne représente plus que 1% des titres développés, chiffre dérisoire que David Bauder explique par la lassitude du public américain vis-à-vis de la guerre qui s'exprime par un désintérêt pour les reportages y étant consacrés et par une actualité nationale particulièrement forte que ce soit l'inquiétante crise économique qui ravage le pays ou la campagne pour la présidentielle. Voir David Bauder, « Iraq war disappears as TV story », *USA Today*, 16 mars 2008. Disponible à : https://usatoday30.usatoday.com/life/television/2008-03-16-2428795469_x.htm (consulté le 26 juillet 2017)

¹²²⁰ Stacy Takacs, *op. cit.*, 207.

¹²²¹ <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx>

¹²²² Ce record sera néanmoins battu en juillet 2007 (62%) et en avril 2008 (63%).

¹²²³ David Bauder, *op. cit.*

¹²²⁴ <http://icasualties.org/>

traumatisme physique et psychologique de la guerre en Irak à travers la multiplication des personnages de vétérans.

2. La figure du vétéran dans les séries : reconstitution du souvenir, construction de la mémoire historique ?

2.1. Les séries-terrorisme : des vétérans invisibles

Notons d'abord que la figure du vétéran est totalement invisible dans les séries-terrorisme de la première vague. Si ce constat peut d'abord étonner, il n'a pourtant rien de surprenant. Ces fictions prennent le parti de montrer l'action antiterroriste *en cours*, se désintéressant ainsi des éventuelles conséquences sur les héros américains au moyen et long terme. La caméra filme la guerre contre le terrorisme et ses soldats au combat dans une forme d'éternel retour au même qui prévient toute exploration de l'après-coup des opérations : les épisodes se terminent immuablement sur la victoire des héros américains. À cet égard, il faut préciser que les séries-terrorisme de la première vague (*The Agency*, *Threat Matrix*, *E-Ring*, etc.) sont en grande majorité des *formula shows*, autrement dit chaque épisode développe une menace autonome. Cela a pour corollaire de prévenir toute continuité narrative, donnant l'impression que le récit ne fonctionne pas sur le mode cumulatif mais sur le mode itératif oublieux des histoires précédentes. Ainsi, les épisodes sont interchangeables et peuvent être regardés dans le désordre sans que cela produise la moindre incohérence. Du fait de ce format unitaire et parce que ces séries dépassent très rarement le cap de la première saison, les personnages ne connaissent aucune évolution et restent conformes à leur caractérisation originelle. La guerre contre la terreur, qui est relancée à chaque épisode, n'a pas d'effet sur eux.

Mais, quand bien même les séries-terrorisme s'engageraient dans une forme de continuité narrative, le fait qu'elles présentent une vision à la fois aseptisée et fantasmée de la lutte menée par les agences de renseignement et les unités militaires d'élite porte à croire que les héros ne seraient en aucun cas affectés. Il faut se souvenir à ce propos que les séries-terrorisme des *networks* sont toutes produites avec le soutien actif du Pentagone qui peut ainsi influencer sur les représentations données. Les équipes antiterroristes se distinguent par leur savoir-faire et leur efficacité implacables : l'unité d'élite de *The Unit* constituée de soldats surentraînés et suréquipés tranche ainsi avec les jeunes soldats et les réservistes sans

expérience guerrière déployés en Irak dans la réalité. Aussi, si ces fictions mettaient en scène des vétérans, ils ne ressembleraient en aucun cas à ceux qui apparaissent dans *ER* ou *Bones*. Parce que la guerre contre la terreur est présentée comme propre et sans bavure, les anciens soldats n'auraient ainsi aucune raison de développer, par exemple, des syndromes post-traumatiques.

L'absence de vétérans dans les séries-terrorisme de la première vague s'explique aussi par le fait que la plupart d'entre elles sont produites avant 2004 et donc avant les premiers rapatriements massifs de soldats blessés. De plus, ces programmes sont majoritairement centrés sur l'action antiterroriste intérieure et non sur les opérations militaires menées au Moyen-Orient. Les seules missions conduites à l'étranger, comme c'est le cas dans *The Unit* ou *E-Ring*, n'occasionnent aucun traumatisme non plus puisqu'elles sont conduites par des commandos d'élite chevronnés qui ne connaissent pas l'échec. Il faut aussi rappeler que, dans certaines séries-terrorisme comme *24*, la guerre en Irak n'a pas lieu. Oblitérant le 11 Septembre et ses conséquences (invasions de l'Afghanistan puis de l'Irak), la fiction se concentre sur la prévention de la menace terroriste à l'échelle nationale.

2.2. Le vétéran dans les séries policières et médicales des *networks* : figure révélatrice et cathartique des atrocités commises en Irak

Concernant les *networks*, les vétérans vont en fait apparaître dans des séries n'ayant trait ni au terrorisme, ni à la guerre. Comme nous allons le voir, ils essaient au sein des fictions policières et médicales, le plus souvent formulaires. Leur présence dans ces deux genres n'est pas surprenante : le vétéran est toujours porteur d'un traumatisme refoulé ou d'un mal physique mystérieux et constitue donc une énigme à résoudre pour les héros, composante essentielle des séries médicales et policières.

Parce que l'économie des *networks* repose essentiellement sur les revenus publicitaires, les séries qu'ils proposent font cohabiter les points de vue si bien que tous les publics, peu importe leur orientation politique, pourront s'y retrouver. Cette négociation à but financier, puisqu'il s'agit de maximiser l'audience en ne contrariant aucun spectateur, devient d'autant plus nécessaire lorsque les producteurs et scénaristes décident de traiter de questions d'actualité polémiques telles que la guerre en Irak. Nous l'avons vu, au milieu des années 2000, la fracture culturelle et politique grandit entre les soutiens et les opposants à l'action

militaire américaine¹²²⁵. Deux Amériques irréconciliables semblent alors coexister, ce qui constitue un véritable défi pour les séries américaines qui entreprennent de décrire la guerre et ses conséquences, parfois afin de panser justement les plaies d'une nation divisée.

Notons que l'inclusion de la guerre en Irak dans les fictions sérielles se fait de manière prudente pour éviter une éventuelle censure de la part du diffuseur. La réticence des *networks* à voir leurs séries aborder la question irakienne se lit au travers de la place accordée à celle-ci au sein des programmes concernés. Tandis que le câble finance deux séries entièrement dédiées à l'invasion de l'Irak (*Over There* en 2005 sur FX et *Generation Kill* en 2008 sur HBO), les *networks* ne se lancent dans aucune aventure similaire. Pour ces derniers, l'Irak constitue un sujet polémique et clivant, en aucun cas synonyme de rentabilité. Ils ont certainement à l'esprit les déclarations de grands annonceurs comme General Motors qui ont manifesté leur frilosité vis-à-vis des programmes traitant du conflit irakien. Par ailleurs, on imagine la crainte des patrons de chaîne à l'idée que les séries puissent critiquer l'action américaine à l'étranger, ce qui les exposerait à des accusations de dénigrement des troupes et d'antipatriotisme de la part des publics conservateurs.

Ces éléments permettent sans doute d'expliquer la prudence avec laquelle les scénaristes introduisent la question irakienne à leurs récits. Dans l'écrasante majorité des cas, seules les séries à tendance épisodique sont concernées : la structure bouclée des épisodes a ceci de rassurant qu'elle implique que l'intrigue sera résolue en 42 minutes et qu'elle ne s'intégrera dans aucune continuité narrative. Autrement dit, quand une série épisodique aborde la guerre en Irak, elle le fait de façon unique et cloisonnée. Unique car le format induit un renouvellement de l'intrigue à chaque épisode ; cloisonnée car chaque épisode fonctionne de manière individuelle, sans renvoi, ni lien de causalité. Ainsi, ces « épisodes irakiens » ne provoquent aucune désertion du public puisqu'ils réalisent des scores dans la moyenne saisonnière des séries concernées, séries d'ailleurs bien établies.

En s'intéressant plus particulièrement au contenu de ces épisodes spécifiques et à ce qu'ils montrent de la guerre, l'on s'aperçoit qu'ils s'emparent tous de la figure du vétéran. Plutôt que de montrer le déroulement des opérations militaires sur le front irakien, de crainte de faire trop écho à l'actualité et aux atrocités progressivement révélées, les séries des *networks* se focalisent sur le souvenir et le traumatisme de guerre à travers l'expérience individuelle d'anciens soldats américains. Partant d'un même postulat, elles vont cependant se

¹²²⁵ À partir de la fin 2004 et jusqu'en 2006, les sondages révèlent une relative égalité entre le pourcentage d'opposants et le pourcentage de partisans à la guerre en Irak, même si les premiers tendent à être de plus en plus majoritaires. Voir <http://www.gallup.com/poll/1633/iraq.aspx> (consulté le 8 septembre 2017)

distinguer les unes des autres par la manière dont elles vont négocier cette thématique. Dans la plupart des cas, on observe ainsi que la mise en scène de la souffrance humaine sert à révéler le sort des soldats rapatriés, dont les corps et les âmes blessés nous sont pleinement donnés à voir. Si un tel parti pris permet d'attirer l'attention du public sur le devenir problématique des vétérans d'Irak, il occulte cependant, d'une part, le coût humain de la guerre pour les civils irakiens et, d'autre part, les aspects politiques du conflit : « *The programs use the image of the suffering US soldier to efface the historical realities of war in Iraq and recuperate the future viability of militarism as a security strategy*¹²²⁶. » Ainsi, que ce soit dans les séries policières ou dans les séries médicales, la nature et le sens des opérations militaires américaines sont très rarement remis en question, ce qui tend à démontrer que ces programmes se fondent finalement dans le discours dominant entourant l'invasion de l'Irak.

2.2.1. Les séries policières

À partir de 2004, la figure du vétéran intègre la plupart des grandes séries policières des networks, de *Without a Trace* (2.17 ; diffusion le 26 février 2004 sur CBS) à *Cold Case* (4.2 ; diffusion le 1^{er} octobre 2006 sur CBS), en passant par *Bones* (1.21 ; diffusion le 10 mai 2006 sur Fox). Stacy Takacs, qui a consacré une étude à cette thématique, donne plusieurs pistes afin d'expliquer la surreprésentation des vétérans dans ce genre en particulier – ainsi que dans les séries judiciaires (*Law & Order* ou *Boston Public* [Fox, 2000-2004]). Elle soutient notamment que le genre de la série policière a une tonalité sérieuse (on imaginerait difficilement de voir la détresse d'anciens soldats blessés dans une sitcom, par exemple) et qu'il s'adresse à un public adulte et cultivé, permettant, de fait, que des thèmes plus ambigus et complexes y soient abordés¹²²⁷.

Les séries policières déroulent des intrigues personnelles mélodramatiques : l'Irak est ainsi un ailleurs remémoré, un ailleurs barbare réduit à des événements traumatiques que les vétérans doivent surmonter. L'impact de la guerre sur les Irakiens demeure un hors-champ tant les séries policières adoptent un point de vue américano-centré. Seule la souffrance des soldats américains importe et eux seuls sont présentés comme des victimes de la guerre. Au fil de ces récits orientés, les spectateurs sont invités à compatir avec ces individus brisés par

¹²²⁶ Stacy Takacs, *op. cit.*, 217.

¹²²⁷ *Ibid.*, 214.

l'expérience militaire, à assister à des images de souffrance pour mieux les accepter comme conséquence naturelle et incontournable de toute guerre.

Pour illustrer nos remarques, nous avons choisi de procéder à l'étude de deux séries mentionnées plus tôt, à savoir *Cold Case* et *Bones* qui offrent deux traitements assez distincts de la question des vétérans et des représentations du souvenir de guerre dont nous retrouverons certaines modalités esthétiques et narratives dans d'autres séries postérieures comme *Homeland*. Il apparaît utile de procéder à une brève contextualisation de ces fictions. *Cold Case* relate les plongées dans le passé de l'inspectrice Lillian « Lilly » Rush (Kathryn Morris) au gré des affaires non classées qu'elle est amenée à explorer. La série, également produite par Bruckheimer, a été diffusée entre 2003 et 2010 sur CBS. *Bones*, quant à elle, porte sur un couple d'enquêteurs composé de Temperance Brennan, anthropologue judiciaire spécialisée dans l'étude des ossements, et de l'agent du FBI Seeley Booth (David Boreanaz), qui doivent résoudre ensemble des homicides malgré des personnalités bien différentes. La série a été diffusée sur la Fox entre 2005 et 2017.

L'épisode 4.2 de *Cold Case* s'ouvre sur la découverte, dans un fleuve, d'une prothèse de bras appartenant à une femme vétéran de la guerre en Irak portée disparue en octobre 2004. On apprend très vite qu'elle se nomme Dana Taylor (Lesley Fera), qu'elle s'est engagée dans l'armée pour financer ses études de cuisine et qu'elle a été mobilisée en Irak entre février et juin 2004. Blessée lors d'une attaque près de Falloujah, attaque dont on ignore les détails, elle a été rapatriée en juin de la même année amputée d'un bras. Lilly Rush et son équipe vont s'échiner à découvrir les circonstances de la noyade de l'ancienne militaire. L'intrigue de l'épisode permet de survoler deux grands versants de la condition des vétérans : d'une part, la réadaptation à la vie civile et familiale, et, d'autre part, la gestion des blessures physiques et des troubles de stress post-traumatique. Si Dana doit composer avec l'amputation de son bras, remplacé par une prothèse en titane, cela ne constitue pas sa principale souffrance. Comme nous le découvrons au fil de l'épisode et des flashbacks qui se succèdent, l'ancienne soldate est hantée par le souvenir de l'attaque qu'elle a subie en Irak. On apprend que son convoi a été victime d'un tir de bazooka de la part d'insurgés irakiens qui a mené à la mort de l'un des deux autres passagers, Frank, mort dont Dana ne se console pas. Que ce soit son mari Geoff (Tim DeKay) ou son amie Brenda (Kathrine Narducci), l'épouse de Frank, tous confient aux enquêteurs que Dana est revenue changée d'Irak, physiquement et émotionnellement.

L'intrigue se cristallise autour du souvenir inénarrable, et pourtant capital, de l'attaque, que les séquences analeptiques vont progressivement révéler. Le même fragment rapide

revient à plusieurs occasions : un travelling avant sur une route au cœur du désert irakien sur laquelle se tient une silhouette vêtue de noir (le trope orientaliste de la femme arabe comme silhouette noire informe [« *shapeless bundles of black*¹²²⁸ »]) que l'on peine à discerner. Dans chaque flashback où Dana est confrontée au souvenir de l'attaque (à l'occasion d'un barbecue pour le 4 juillet, lorsque Brenda la prie de lui raconter comment est mort son mari ou bien encore quand un élève d'une école primaire lui demande si elle a « zigouillé » des Irakiens), cette image-traumatique aux teintes brunes surexposées lui revient. Il faut cependant noter une évolution : le travelling avant se répète mais il se rapproche toujours plus de la silhouette que l'on finit par identifier à une femme irakienne voilée portant une arme à l'épaule. Le traumatisme que Dana ne parvient pas à raconter, même à son mari, la poursuit au quotidien. Ainsi, alors qu'elle est en voiture et que des jeunes jouent sur la route, ce flashback irakien revient et Dana perd le contrôle du véhicule avant de réprimander sévèrement les adolescents. Le tout devant le regard apeuré et triste de sa fille, assise à l'arrière de la voiture.

Lilly Rush et ses collègues interrogent tour à tour les proches de Dana, notamment Tommy (Brian Gross), soldat que cette dernière a sauvé durant l'attaque de son convoi. Les deux militaires ont développé une relation de confiance et d'intimité particulièrement forte du fait de leur expérience commune de la guerre (Tommy a lui aussi été amputé, mais d'une jambe). Cependant, alors que Dana retourne peu à peu vers les siens, Tommy, lui, n'a personne. Pire, comme il l'avoue à celle qui est devenue sa confidente, il n'a aucune perspective d'avenir. Sa vie, c'est l'armée et, malgré sa jambe amputée, il demande son redéploiement en Irak, souhait qui ne sera pas exaucé. Le jeune homme révèle aux inspecteurs la difficulté des soldats blessés à réintégrer la vie civile du fait notamment du regard des autres vis-à-vis de leurs séquelles. Il se sent ainsi doublement exclu, à la fois de la vie militaire et de la vie civile. Le dénouement de l'épisode montre que c'est lui à renversé Dana par-dessus la rambarde d'un pont dans un mouvement de colère. Celui qui espérait refaire sa vie avec celle qui l'a secouru en Irak et avec laquelle il a noué une relation privilégiée se voit éconduit car, malgré les infidélités de son mari, Dana souhaite donner une seconde chance à son mariage. Le crime est donc passionnel.

Quant au souvenir traumatique de l'attaque, celui-ci nous est finalement révélé alors que Geoff et Dana sont sur le point de se séparer. Geoff, qui exprime son sentiment d'avoir perdu son épouse « là-bas », insiste pour que cette dernière lui confie enfin ce qui est arrivé en Irak, secret qui lui pèse tant et qui menace aujourd'hui la stabilité de son couple. Alors que le cadre

¹²²⁸ Jack Shaheen, *op. cit.*, 22.

se resserre sur les visages des protagonistes et des notes de piano construisent l'ambiance mélodramatique de la scène, Dana éclate en sanglots et raconte tout.



Figure 70 : La reconstruction du souvenir traumatique dans *Cold Case* (4.2).

La bribe de souvenir, déjà vue à plusieurs reprises, est rejouée intégralement mais cette fois la caméra s'avance jusqu'au visage de celle dont l'identité nous était jusque-là cachée. À notre grand étonnement, nous découvrons une fillette irakienne armée (figure 70). D'emblée, cette vision génère chez nous une forme de mépris orientaliste à l'égard de ces barbares qui utilisent des enfants comme soldats. Ce sera la seule image des Irakiens offerte par *Cold Case*.

Alors qu'elle conduisait un camion de ravitaillement, Dana a donc vu surgir cette petite fille au loin sur la route. Malgré les consignes qu'on lui avait transmises, à savoir de ne jamais s'arrêter même si un enfant traverse la route dans la mesure où les insurgés se servent des enfants pour arrêter les convois et les mitrailler, la militaire a commis l'erreur de ralentir à l'approche de celle-ci. Le camion a par la suite été la cible d'un lance-roquette. Dana s'attribue ainsi la pleine responsabilité de la mort de Frank, quoique son mari tente de la rassurer en lui disant que lui aussi se serait arrêté, que sa réaction a été celle d'un être humain. Ce passage de confession cathartique rendu d'autant plus émouvant par l'envol des violons se conclut sur la réconciliation des époux et la volonté de Dana d'aller de l'avant. C'est dans

cette optique qu'elle rejoint Tommy : elle souhaite qu'ensemble ils disent adieu à leur frère d'armes disparu afin de tourner la page. Mais le jeune homme en décidera autrement.

Cet épisode de *Cold Case* illustre à bien des égards le traitement de la question des vétérans par les séries policières. D'abord, il permet d'entrevoir les problèmes de réadaptation des anciens soldats à la vie « normale ». Aussi bien Dana que Tommy représentent bien les blessures psychiques de la guerre sur ceux et celles qui la mènent. La première souffre de lourds traumatismes, le second n'envisage pas une vie après la guerre. Les vétérans sont ainsi présentés comme des individus à part, physiquement et moralement différents, des individus en souffrance dont il faut cependant se méfier. *Cold Case*, comme l'épisode 2.17 de *Without a Trace*, brosse ainsi le portrait d'un vétéran criminel qui ne parvient pas à se réadapter à la société civile. Bien qu'elle meure à la fin de l'épisode, Dana matérialise malgré tout la possibilité d'une réconciliation, d'une forme de guérison des maux de guerre. D'ailleurs, la fin de l'épisode insiste davantage sur cette note sinon optimiste, du moins apaisante : lors de l'enterrement du corps de Dana, sa jeune fille d'une blondeur virginale s'approche du cercueil et fait un salut militaire de la main, le tout au ralenti sur fond de musique pop. Les personnages ont retrouvé la paix de l'âme et vont pouvoir avancer dans leur vie.

Ensuite, cette intrigue mélodramatique reposant sur un crime passionnel détourne complètement la focale des enjeux politiques attenants à la guerre en Irak. La réalité du terrain n'est jamais visible (la seule image visible étant le court travelling avant vers la fillette irakienne) et l'invasion américaine ne fait l'objet d'aucune critique. Faut-il voir ici l'influence de Jerry Bruckheimer, partisan revendiqué de Parti républicain, sur sa production¹²²⁹ ? La seule nuance apportée se produit lorsque Dana s'adresse à des écoliers rendant hommage aux soldats et qu'elle leur dit ne plus savoir quoi penser de la guerre depuis la mort de Frank. Le mélodrame occulte ainsi toute politisation de l'intrigue. L'impérialisme et le militarisme américains ne sont en aucun cas mis en cause. Au contraire, la scène finale qui voit la fille de Dana faire un salut militaire tendrait plutôt à célébrer l'armée.

Enfin, *Cold Case* participe de la contemplation ethnocentrique de la souffrance des soldats américains et s'adonne à un orientalisme décomplexé dans sa représentation de l'Irak. Les Irakiens sont essentialisés comme des barbares prêts à sacrifier des enfants pour tuer des

¹²²⁹ Marjolaine Boutet soutient malgré tout qu'« incontestablement, *Cold Case* est une série progressiste » car celle-ci ne procède pas à une relecture positive de l'Histoire américaine et de ses périodes de conflit. *Cold Case* serait ainsi à la fois « patriote », au sens où elle affiche un profond respect à l'égard des anciens combattants, et opposée à la guerre « en insistant sur les ravages physiques, psychologiques et sociaux » qu'elle engendre. Voir M. Boutet, *Cold Case. La mélodie du passé*, Paris : PUF, 2013, 135.

militaires américains¹²³⁰. Par contraste, Dana exemplifie la bonté et l'humanité de l'armée : c'est parce qu'elle ne voulait pas rouler sur la fillette que son camion a été pris pour cible par un bazooka. La supériorité morale de l'Amérique est ainsi démontrée. Pour reprendre les mots de Jeangène-Vilmer à propos de 24 : « l'Amérique protège ses enfants, et même ceux des autres¹²³¹. » Une réelle fracture culturelle et humaniste est ainsi signifiée par la série entre les barbares orientaux et les occidentaux civilisés. Ce portrait des populations irakiennes n'admet aucune nuance et semble affirmer que tous les Irakiens – même les enfants – sont des terroristes en puissance. Le mal est partout, argument qui légitime l'invasion et l'occupation américaines auprès du public. Notons que *Homeland* prend une position inverse puisqu'elle met en avant l'importance des enfants irakiens et le fait que l'Amérique ne les protège nullement¹²³². Au contraire, les décideurs acceptent cyniquement de les sacrifier, estimant qu'ils représentent une perte acceptable dans la guerre contre le terrorisme.

L'épisode 1.21 de *Bones*, diffusé le 10 mai 2006, soit quelques mois avant l'épisode étudié ci-dessus, s'ouvre sur une séquence *teaser* dans laquelle un vétéran de l'Irak est retrouvé le corps calciné sur la tombe d'un héros de guerre nommé Charles Kent (Jon Barton) qui a été abattu à Mossoul un an plus tôt. D'abord convaincu que c'est un suicide commis par un fanatique qui proteste contre l'occupation américaine en Irak, Booth découvre par la suite que le corps appartient en fait à un ancien compagnon d'armes de Kent, Devon Marshall (Darius Cottrell), qui faisait d'ailleurs partie de son unité en Irak. Le mystère s'épaissit autour de la mort de Marshall lorsque Brennan et son équipe concluent à un meurtre, et non à un suicide. Mais pourquoi a-t-il été tué ? Le capitaine Fuller (Matt Battaglia) confie à Brennan et Booth que Marshall et son unité ont été profondément marqués par une intervention dans un village à côté de Mossoul qui a conduit à la mort de Kent. Le récit de Fuller s'anime sous nos yeux dans une séquence nocturne filmée en caméra portée infrarouge (ou, tout du moins, l'image a été filtrée en postproduction) afin de rendre immersive l'intervention militaire pour le public. Kent et son unité sont entrés dans une maison où trois insurgés (une femme et deux hommes) les attendaient, armés d'AK-47 et de grenades. La fusillade qui s'est alors engagée a

¹²³⁰ Un article de *CNN* traitant de l'embrigadement massif d'enfants par le groupe islamiste Daesh (le chiffre de 1500 enfants djihadistes est avancé) mentionne que le régime de Saddam Hussein faisait de même, sans autre précision. Nos recherches n'ont pas pu établir de bilan plus précis quant à l'utilisation d'enfants dans la guerre en Irak. Voir Erin McLaughing, « How ISIS recruits children, then kills them », *CNN*, 22 février 2016. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2016/02/19/middleeast/isis-child-soldiers/index.html> (consulté le 9 septembre 2017)

¹²³¹ Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *op. cit.*, 109.

¹²³² Ce faisant, *Homeland* semble faire écho aux 16 enfants afghans tués malencontreusement par Alex (Blair Underwood), ancien pilote de chasse ayant bombardé une école en Afghanistan, qui apparaît dans la première saison de *In Treatment (En analyse)* ; HBO, 2008-2010).

causé la mort des trois combattants irakiens et de Kent. Cette version officielle est partiellement confirmée par le reste des coéquipiers de Kent qui donnent à voir des portraits de vétérans très différents. Le témoignage du soldat Peter Leferts (Kirk B. R. Woller) est en particulier éloquent : celui-ci décrit l'impréparation des troupes (il qualifie Kent de « *gung ho* », jeune soldat impétueux, zélé, mais sans expérience du terrain) et le manque patent d'effectifs au front. L'ampleur de son traumatisme se lit à travers la manière dont celui-ci relate l'épisode irakien où Kent a perdu la vie. « *I'm a lawyer! A damn lawyer. I shouldn't have been there. None of us should have been there* », affirme-t-il à Booth, dépité.

Après avoir entendu les récits de tous les vétérans présents durant l'intervention de Mossoul, Booth en conclut qu'ils cachent un lourd secret et qu'ils se sont entendus pour donner une version mensongère du déroulement des événements. Tous mentionnent qu'ils ont rejoint Kent à l'intérieur de la maison où étaient regroupés les insurgés après avoir entendu des tirs d'AK-47 qu'ils décrivent par l'onomatopée « *pop pop pop* ». Pour Booth, c'est le signe de l'artificialité de leurs récits. En parallèle, l'exhumation du corps de Kent par Brennan conduit à des découvertes importantes : le jeune homme a en effet reçu des balles d'AK-47, mais aussi des balles provenant d'une arme américaine. Pire, il est démontré que ce sont ces balles qui lui ont été mortelles et que celles d'AK-47 ont été tirées *post-mortem*. Deux tragédies sont alors révélées : Kent a abattu une famille d'Irakiens désarmés et innocents et il a été tué par un tir ami. Ces tragédies ont par la suite été maquillées pour éviter la propagation d'un scandale en Irak et aux États-Unis pour des raisons éminemment politiques.

L'épisode se conclut sur l'enterrement de Devon, où sa famille embrasse celle de Kent, à l'issue duquel Booth se confie à Brennan sur ses propres traumatismes d'ancien soldat que cette affaire criminelle a fait ressurgir. L'agent du FBI révèle qu'il a assassiné un général serbe responsable de nettoyages ethniques génocidaire lorsqu'il a été envoyé au Kosovo des années plus tôt. Le traumatisme n'est pas né de ce meurtre ciblé mais des conditions de réalisation de celui-ci : il a tiré sur le général alors qu'avait lieu la fête d'anniversaire de son fils. Ce dernier a donc vu son père mourir sous ses yeux, calvaire dont Booth ne parvient pas à se consoler : « *It's never just the one who dies. Never. We all die a little bit, Bones. With each shot, we all die a little bit* », termine-t-il, les larmes aux yeux, alors que la caméra filme les mains entrelacées des protagonistes avant l'arrivée du fondu au noir final (figure 71).

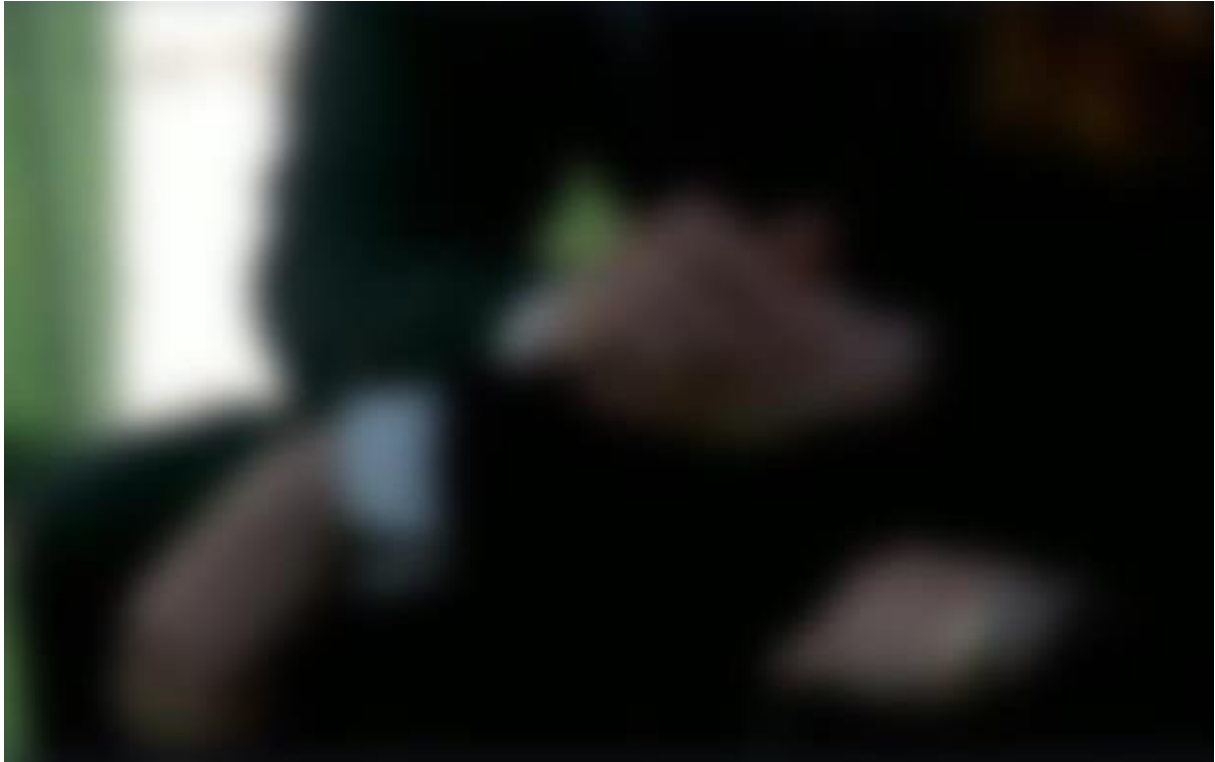


Figure 71 : *Bones* déroule une fin mélodramatique à l'issue d'un épisode articulant un débat polémique autour de la guerre en Irak (1.21).

Si cette fin cathartique fait basculer le récit dans le mélodrame et apporte une résolution consensuelle, elle n'est pourtant pas représentative de l'épisode tout entier qui politise la figure du vétéran et articule une critique audible de la guerre en Irak (fait d'autant plus surprenant que *Bones* est diffusée sur la Fox). Leferts dénonce la jeunesse et le manque d'expérience des troupes envoyées en Irak, qui mènent à des bavures du type de celles commises par Kent. L'administration Bush n'est pas directement incriminée, pourtant c'est bien le portrait du président républicain que l'on voit en arrière-plan lorsque Booth vient arrêter le capitaine Fuller après que des preuves accablantes ont mis au jour sa complicité dans l'étouffement des circonstances de la mort de Kent. Bien que l'armée ne soit finalement pas entachée par les exactions de Fuller puisque ce dernier est considéré comme un mauvais élément marginal par les hauts gradés (à la manière des « *bad apples* » d'Abou Ghraïb), *Bones* contribue à attiser la paranoïa des spectateurs vis-à-vis d'une guerre qui semble cumuler les mensonges orchestrés au sein de l'armée et au plus haut niveau de l'État. On en vient à se demander si les bavures de ce type ne seraient pas plus courantes que ce que révèle la presse. Et surtout, l'on en vient à douter de la capacité de transparence et de vérité des officiels.

La critique articulée par la série dépasse le cadre des vétérans et du meurtre de Devon Marshall puisqu'un débat autour de la guerre en Irak s'engage aussi au sein de l'équipe de Brennan. Souvent considéré comme un adepte de la théorie du complot (ce qui peut, aux yeux des spectateurs, amoindrir la pertinence de ses propos), le docteur Hodgins (Thomas Joseph Thyne) se fait le héraut des voix contestataires. Dès sa première apparition, il rappelle que ce sont des « inventions » (« *fiction* ») qui ont entraîné l'invasion américaine. Son directeur, l'une des voix consensuelles, lui rétorque alors : « *So you don't think we should stand up to tyrants?* » Le personnage fait ainsi prévaloir le postulat humanitaire de la guerre en Irak, à savoir la libération d'un peuple opprimé par la tyrannie de Saddam Hussein. Hodgins répond alors : « *Sure. I've been hoping for the press to do that for three years.* » Cette réplique, particulièrement bien sentie, qui ramène le débat sur le sol américain, achève le débat. D'une part, Hodgins sous-entend que les véritables tyrans sont ceux qui dirigent les États-Unis, d'autre part, il condamne le silence de la presse dont le recul critique a été sacrifié sur l'autel de l'union sacrée. On peut néanmoins arguer qu'en 2006, les grands organes de presse (progressistes) avait repris leur rôle de contre-pouvoir à l'égard de la Maison-Blanche. Plus tard, un second débat s'organise entre Hodgins et sa collègue Angela (Michaela Conlin), cette dernière exprimant un déni assez clair à l'endroit de la guerre en Irak :

HODGINS. So, I'm not supposed to tell the truth?

ANGELA. Truth? It's *opinion*, Jack.

HODGINS. There were WMDs. That's the 'truth'.

ANGELA. Every major intelligent agency in the world thought there were.

HODGINS. Are you defending what's going on over there?

ANGELA. No. Mistakes were made. Obviously.

HODGINS. Yeah, like establishing military bases over there instead of investing a fraction of what this war costs into alternative energy projects.

ANGELA. Nothing is that simple.

HODGINS. To me, it is. We're ruled by the corporate oligarchy. Face it.

Une nouvelle fois, l'épisode met en scène un échange duquel Hodgins sort vainqueur. En effet, face à l'argumentaire de son collègue, Angela choisit tout bonnement de quitter la pièce, provoquant l'incompréhension de celui-ci. Plus tard, lorsque les deux personnages se réconcilient finalement, Angela fait comprendre à Hodgins qu'asséner des vérités dérangeantes n'est pas le meilleur moyen de les faire accepter et qu'il devrait être davantage

dans la compassion avec les soldats souffrants que dans la réprobation des fautes commises par le gouvernement. Le message de la série est ainsi ambivalent : si la contestation est possible, elle ne doit pas se faire au détriment d'un soutien immodéré aux troupes qui sont composées d'hommes et de femmes traumatisés. Ce qui revient à étouffer la dissidence : c'est le fameux *double-bind* du slogan « *Support the troops* » auquel les militants anti-guerre répondent « *The only way to support the troops is to bring them home*¹²³³ ». C'est aussi l'enseignement que tire Brennan de ses échanges tendus avec Booth sur la guerre. Elle met de côté sa rationalité critique pour reconforter son collègue vétéran.

Malgré son engagement critique à l'endroit de la guerre en Irak (notamment par rapport à *Without a Trace* ou *Cold Case*), *Bones* confère finalement plus d'importance aux conséquences humaines de l'action militaire américaine et nous invite à nous identifier – ou, du moins, à compatir – aux personnages de vétérans traumatisés dont les exactions apparaissent comme des erreurs tragiques d'hommes et de femmes qui nous ressemblent, non comme des actes prémédités de criminels. De fait, même si une famille irakienne a été décimée, le récit ethnocentrique de *Bones* confie le monopole de la souffrance aux soldats américains auxquels nous sommes poussés à nous identifier. Il nous est ainsi impossible de compatir au sort des victimes irakiennes qui demeurent, à nos yeux, des étrangers anonymes : « *Their wounds are mediated and obscured (...) while the physical and psychic wounds of the US soldiers are foregrounded. The result is to preclude the direction of empathy toward Iraqi casualties*¹²³⁴ », écrit Takacs.

Si l'on doit lui reconnaître un caractère polémique plus prononcé que *Cold Case*, *Bones* ne rompt pas pour autant avec les représentations dominantes des vétérans et de la guerre contre la terreur. Sa tentative de politisation de l'intrigue est submergée par les élans mélodramatiques qu'elle déploie en parallèle. Notons que les séries policières ne sont pas les seules concernées par cette dominante mélodramatique que l'on retrouve également, à différents degrés, dans la plupart des séries médicales diffusées à la même époque.

2.2.2. Les séries médicales

Parce qu'ils sont blessés physiquement et/ou psychologiquement, les vétérans de la guerre en Irak sont des personnages qui apparaissent à de nombreuses reprises dans les séries

¹²³³ <http://www.militaryfamiesspeakout.com/> (consulté le 14 septembre 2017)

¹²³⁴ Stacy Takacs, *op. cit.*, 222.

médicales, principalement en tant que patients, mais aussi, plus tard, en tant que médecins. Comme patients, ils incarnent une énigme médicale à résoudre comme c'est souvent le cas dans *ER* ou dans l'épisode 3.16 de *House MD (Dr House ; Fox, 2004-2012)* et permettent d'alimenter les récits formulaires de ces séries. Comme médecins, ils créent un mystère autour de leur personnage (quel traumatisme ont-ils vécu en Irak?), généralement plus sombre et complexe que les autres, qui attise l'intérêt du public en exploitant un versant soap opératique. Dans tous les cas, le personnage de vétéran sert de révélateur aux aspects sombres de la guerre en Irak sans, pour autant, que celle-ci fasse l'objet d'une critique féroce. Plus précisément, les séries dénoncent davantage l'idée générale de la guerre et ses dérives plutôt que les tenants politiques et industriels à l'origine de l'invasion de l'Irak. L'armée, quant à elle, à part dans *ER*, fait l'objet d'une vénération et d'un soutien sans faille. Pour étayer notre étude, nous avons choisi de nous concentrer sur quelques épisodes marquants des séries *ER*, *House MD* et *Grey's Anatomy* produits entre 2004 et 2010.

Diffusée entre 1994 et 2009 sur NBC, *ER* est devenue une référence en matière de série médicale. L'un des programmes les plus regardés pendant plus de dix ans – avant de connaître des tassements d'audience lors de ses cinq dernières saisons –, elle a également reçu tous les honneurs d'une critique unanime. En quinze ans et 331 épisodes, elle a ainsi été nommée 124 fois aux Emmy Awards. Très imprégnée par les évolutions sociales et sociétales des États-Unis, *ER* ne manque pas de pointer du doigt les dysfonctionnements et les injustices du système de santé américain et développe une conscience humanitaire que l'on pourra qualifier de progressiste. Elle consacre, par exemple, plusieurs épisodes à la guerre du Darfour alors en cours durant la saison 12 diffusée entre 2005 et 2006 afin de sensibiliser l'opinion américaine quant à un conflit sanglant mais généralement méconnu. L'orientation progressiste de la série se lit aussi dans les sujets lourds et polémiques qu'elle aborde : sida, avortement, euthanasie, discrimination ethnique, armes à feu, pour n'en citer que quelques-uns. Sans être un brulot à charge, *ER* revêt un caractère politique en montrant les failles et les paradoxes de la société américaine.

À partir de 2004, elle fait de l'Irak une constituante de son récit au travers du personnage de Michael Gallant (Sharif Atkins), chirurgien au Cook County parti au front pour soigner les blessés de guerre. Ce parti pris narratif est rendu d'autant plus poignant pour le public que Gallant entretient une relation amoureuse à distance avec sa collègue Neela (Parminder Nagra) restée, elle, à Chicago. Leur histoire donne lieu à un ensemble d'épisodes épars bouleversants qui se conclut avec la mort de Gallant au front lors d'un convoi de routine

(12.21). Avant ce dénouement tragique, *ER* n'hésite pas à nous montrer l'horreur de la situation en Irak, du point de vue exclusivement médical de Gallant. L'épisode 11.11, diffusé le 24 février 2005, met ainsi en regard le calvaire de Gallant et la vie plus routinière et confortable de Neela autour de leurs échanges épistolaires. La série profite de sa délocalisation en Irak pour dépeindre les atrocités de la guerre (on imagine que le fait que la série était très populaire a dû jouer en la faveur des scénaristes quand ils ont soumis cet épisode à NBC) qui nous sont montrées sans ménagement lors de l'explosion d'un camion militaire (causée par les insurgés) qui blesse grièvement les soldats à bord, mais aussi une fillette irakienne à proximité dont le corps est soudain enveloppé par les flammes. Après avoir tenté l'impossible pour transporter cette dernière au Cook County pour subir une greffe de peau sans laquelle elle ne survivra pas, Gallant obtient finalement satisfaction auprès de ses supérieurs qui avalisent le convoi. *ER* décrit ainsi l'enfer de la guerre tout en rendant hommage à la compassion humaniste de l'armée envers les civils. La remise en question de l'invasion américaine est, elle, inaudible sauf lorsqu'un soldat d'à peine dix-neuf ans, amputé d'une jambe, critique Donald Rumsfeld à qui il attribue la responsabilité de ses blessures.

L'insertion de personnages de vétéran survient avant et après ces épisodes centrés sur la romance tragique entre Neela et Gallant, romance qui tend, d'ailleurs, à dépolitiser, dans un premier temps du moins¹²³⁵, le traitement de la question irakienne. En tout, *ER* consacre trois épisodes aux vétérans de la guerre d'Irak. L'étalement de ces épisodes sur plus de quatre ans permet de voir à quel point la vision du conflit et de l'armée a changé et d'assister à la libération progressive du discours contestataire et antiguerre au fil des scandales révélés par un contre-pouvoir médiatique ragaillard.

Dans l'épisode 11.2 sobrement intitulé « Damaged » (diffusé le 7 octobre 2004), les spectateurs font la connaissance de Kyle (Damien Midkiff), soldat blessé en Irak dans une explosion alors qu'il conduisait un camion blindé près de Falloujah – référence qui marque l'hyperréactivité de la série par rapport à l'actualité. L'homme de trente-trois ans a été défiguré et les greffes de peau qu'il a reçues et qui recouvrent à peine ses plaies – se sont infectées. Il est soigné par Carter (John Wyle), alors en pleine dépression suite à la mort

¹²³⁵ Le second départ de Gallant en Irak – qui sera fatal au personnage – provoque un changement d'esprit radical chez celle qui est désormais son épouse. Dans l'épisode 12.16, on la voit se rendre à un groupe de soutien réservé aux femmes de militaires déployés au Moyen-Orient. Au fil d'une conversation, Neela finit par avouer qu'elle est une opposante à la guerre en Irak, ce qui lui vaut d'être méprisée par les autres membres. « *My duty (...) is not to be brainwashed into falling in line with some pseudo-patriotic delusion* », conclut-elle. Après la mort de Gallant, Neela participera à une manifestation publique antiguerre qui se déroule à la fin de l'épisode 12.23.

récente de son bébé et au départ de sa compagne Kem (Thandie Newton). Si l'intrigue autour du vétéran est secondaire, elle permet néanmoins de se rendre compte des conséquences de la guerre sur les jeunes Américains qui ont été engagés dans le conflit. Depuis son retour, Kyle est revenu vivre chez sa mère et, parce qu'il n'accepte pas son visage défiguré, il a rompu avec sa fiancée. Abattu et résigné, il confie à Carter rêver de son ancienne apparence. Carter, affecté par sa propre tristesse, exprime une affliction et un agacement particuliers à l'égard de ce jeune homme perdu, partiellement détruit par la guerre. L'intrigue autour de ce dernier semble ainsi être le prétexte à un transfert cathartique de la détresse du médecin à son patient. La guerre en Irak fait l'objet d'un bref questionnement de la part de Kyle qui s'interroge sur l'opposition grandissante côté démocrate (le jeune homme attribue le dépit de Carter à son orientation politique) à la guerre : « *People rag on this war. I say it was a good thing to give a lot of people their freedom. (...) Where the hell would I be if I didn't ?* » En réaffirmant qu'il est parti combattre pour des raisons humanitaires – la libération du peuple irakien des griffes de son dictateur –, Kyle rappelle l'esprit originel de l'invasion américaine et tente de légitimer son engagement et de donner un sens à son sacrifice. Il croit en une cause juste et noble, ce qui est d'autant plus déchirant pour le public qui est au fait de la réalité de l'entrée en guerre pour des motifs bien moins héroïques.

Diffusé le 17 mai 2007, plus d'un an après la mort de Gallant, l'épisode 13.23 est marqué par le surgissement d'un autre vétéran d'Irak, à nouveau nommé Kyle (Kyle Davis). Ce dernier se présente au service des urgences avec une plaie profonde au bras causée par une chute sur une table basse en verre. On apprend que c'est un ancien militaire de l'armée de terre, déployé en Irak en tant qu'interprète rattaché aux services secrets. S'il n'est pas défiguré et s'il ne porte pas de traces physiques des combats, Kyle a pourtant développé une addiction à la codéine depuis son retour qui nécessite qu'il soit suivi par les services médicaux des vétérans. C'est Neela qui est chargée de le recoudre à vif, scène qui donne lieu à un échange entre deux individus personnellement affectés par la guerre. D'ailleurs, alors qu'elle s'exécute, Neela confie à Kyle que son mari était lui aussi déployé en Irak, mais qu'il n'en est jamais revenu. Lorsque les médecins interrogent Kyle sur son addiction aux antalgiques, celui-ci relate son passage durant six semaines à l'hôpital militaire de Walter Reed (Washington) où les services étaient à ce point dépassés par le nombre de blessés qu'aucun kinésithérapeute n'était disponible pour lui avant quatre mois, délai d'attente qu'il n'a pas supporté. Kyle sous-entend qu'il s'est adonné à l'automédication pour soigner ses douleurs au dos, faute de suivi par l'hôpital militaire.

Après s'être vu refuser l'administration d'antalgiques, Kyle dérobe une carte d'accès et s'enferme dans la pharmacie des urgences pour ingérer un maximum de médicaments. Les médecins arrivent finalement à le ramener de force en salle d'opération pour lui faire un lavage gastrique tandis qu'il se débat et crie en arabe. Une fois cet accès de violence passé, le docteur Morris (Scott Grimes) lui demande ce qu'il hurlait en arabe. « *Please, don't hurt me. I've done nothing wrong. God have mercy* », répond Kyle, le regard dans le vide, en précisant qu'il a traduit cette phrase « un million de fois » (« *a million times* ») en Irak.

Le temps de la révélation est venu : le cadre se resserre sur son visage, les violons commencent à jouer. Kyle était interprète auprès des interrogateurs américains en Irak. Il les a vus torturer, battre et brûler les prisonniers. « *Most of the men they questioned didn't even know anything. They were innocent. I tried to convince the interrogators but they did not believe me. So they just kept hurting them. And I just kept translating their cries* », révèle le vétéran, la gorge nouée et le corps contracté. La scène se conclut sur les regards horrifiés et désolés de Morris et de Sam (Linda Cardellini), l'infirmière, qui lui promettent de ne pas le renvoyer immédiatement à l'hôpital des vétérans. La caméra quitte la salle d'opération en travelling arrière alors que la musique prend une tonalité orientale, ce qui vient bien symboliser que « la guerre a été ramenée au pays » (« *war being brought home* ») pour reprendre l'expression consacrée.

Comme dans l'épisode 11.2, Kyle est un soldat victime. Il n'était pas le bourreau ou le tortionnaire, il ne faisait pas partie des « mauvais éléments » (« *bad apples* »). Au travers de son cas, ce sont bien sûr les abus de l'occupation qui sont ciblés. *ER* prend soin de n'accuser personne et de ne verbaliser aucune critique directe. Ni l'armée, ni le gouvernement ne font l'objet de quelque jugement. La série nous laisse libres d'apporter nous-mêmes la conclusion morale à l'histoire qu'elle déroule même si, en accentuant le ressenti des héros et en adoptant une mise en scène émouvante du souvenir traumatisant du vétéran, les auteurs laissent paraître leurs positions hostiles à la guerre en Irak. D'autres indices renforcent cette tendance, en premier lieu desquels Kyle révélant que les prisonniers torturés étaient en grande majorité innocents, ce qui n'a pas empêché les interrogateurs de poursuivre leurs sévices. Par ailleurs, l'épisode se referme sur une manifestation pour la paix en plein Chicago à laquelle prend part Neela. Des pancartes hostiles au gouvernement (« *LEADERS LIE, SOLDIERS DIE*¹²³⁶ ») sont visibles parmi la foule. Un groupe d'hommes pro-guerre finissent néanmoins par faire dégénérer le rassemblement pacifiste. Des bruits d'explosion émanant de toute part viennent

¹²³⁶ Message qui fait écho à l'un des slogans réels de l'époque : « *Bush Lied, They Died.* »

semer la panique, causant de nombreux blessés que l'on découvre dans l'épisode suivant au titre bien à propos, « War Comes Home » (14.1). Astucieusement, la série met alors en regard les patients pro-guerre et antiguerre admis au sein du Cook County, matérialisant ainsi la fracture culturelle provoquée par le conflit en Irak au sein de la société américaine. Une femme aux avant-bras brûlés révèle avoir tenté d'éteindre un drapeau américain en feu, tandis qu'un grand-père ayant milité contre la guerre au Vietnam voulait montrer à sa petite-fille la force de la liberté d'expression dans la démocratie américaine.

Enfin, l'épisode 14.11 (diffusé le 3 janvier 2008) met cette fois en scène une ancienne soldate, choix assez rare pour être relevé. Admise aux urgences pour une jambe cassée et des maux d'estomac, Beth Ackerman (Rachel Boston), militaire tout juste revenue d'un séjour de treize mois en Irak, s'apprête à repartir au front dans les semaines qui viennent. Très vite, nous apprenons qu'elle est enceinte – ce qui est une surprise pour elle –, mais que le père n'est pas son mari, Jack (Andrew Walker), lui-même chez les marines. Dès lors, l'hypothèse de l'adultère s'impose : Jack soupçonne Beth d'avoir eu une relation avec l'un de ses frères d'armes en Irak. Mais la vérité est bien différente. Hésitante, la jeune femme finit par confesser qu'elle a été violée avant d'éclater en sanglots. L'auteur du viol est son supérieur hiérarchique, ce que Jack, sous la colère, ne veut pas croire. Beth finit par raconter le calvaire qu'elle a vécu et l'impossibilité, après coup, de déposer une plainte alors qu'elle était en plein milieu de la guerre et qu'elle comptait sur ses partenaires pour la protéger.

En abordant la question du viol des femmes militaires, *ER* lève le voile sur un tabou au sein de l'armée américaine qui précède largement la guerre en Irak¹²³⁷. En octobre 2004, la journaliste Suzanne Goldenberg évoque le cas du capitaine Jennifer Machmer violée par un autre soldat alors qu'elle était stationnée au Koweït, fin 2003. L'article met ainsi au jour le danger que rencontrent les femmes militaires, rappelant qu'entre 2002 et 2003, on dénombrait 243 plaintes pour viol et harcèlement sexuel, actes commis par des membres de l'armée. Goldenberg affirme que ces crimes sont rarement suivis de sanctions, qu'ils sont sciemment tus par le Pentagone et que les victimes voient souvent leur plainte se retourner contre elles : « *I'm just angry now at the system – the military system that won't protect the victim. I understand now why women don't bring forward the fact that they've been attacked – because*

¹²³⁷ Selon une étude menée par l'*American Journal of Industrial Medicine* en 2003 auprès de 558 vétérans du Vietnam et de la guerre du Golfe interrogés, 37% d'entre elles auraient été violées ou violentées sexuellement. Voir A. G. Sadler *et al.*, « Factors Associated With Women's Risk of Rape in the Military Environment », l'*American Journal of Industrial Medicine*, numéro 43, 2003, 262-273.

*they're made to be the victim again*¹²³⁸ », affirme Beth Jameson, militaire violée le premier soir de l'invasion en Irak par l'un de ses compagnon d'armes. Ainsi, Machmer s'est vue relevée de ses fonctions après le refus du Pentagone de reconnaître son viol comme tel¹²³⁹ : « *Under the narrow definition of military law, the assault was not considered rape - though it would have been under a criminal law in most states. Machmer was discharged against her wishes, on a partial pension because of post-traumatic stress disorder. Her assailant was transferred to a prized post*¹²⁴⁰ », relate Goldenberg. Les chiffres des crimes sexuels commis sur les femmes militaires ne connaîtront pas de baisse notable les années suivantes, bien au contraire¹²⁴¹. En 2008, on estime que 15% des vétéranes des guerres d'Irak et d'Afghanistan ont été violées ou harcelées, sachant que plus de 190 000 femmes ont servi dans ces deux théâtres d'opération¹²⁴².

ER met en lumière les dilemmes évoqués par les victimes, notamment la peur de porter plainte dans un système militaire qui profite aux criminels. L'épisode s'attarde aussi sur la question de la grossesse et sur l'éventualité de pratiquer un avortement. Si, dans un premier temps, Beth refuse afin de ne pas avoir à retourner en Irak, son mari finit par la convaincre en lui assurant qu'il sera à ses côtés si elle choisit de dénoncer son violeur. L'intrigue se conclut sur le consentement hésitant de la jeune femme. À nouveau, cet épisode n'accuse ni l'armée, ni la guerre : il donne à voir une nouvelle tragédie humaine ayant eu lieu en Irak pour informer le public. La figure du vétéran est encore une victime dans la lignée du soldat défiguré et de l'interprète traumatisé. *ER* ne montre ainsi jamais les bourreaux et les coupables pour se concentrer sur les individus, nombreux et répondant à des profils divers, que la guerre a détruits. Elle nous pousse à évaluer le coût de cette guerre en termes humains

¹²³⁸ Suzanne Goldenberg, « 'I reported the rape within 30 minutes – then watched my career explode' », *The Guardian*, 25 octobre 2004. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2004/oct/25/usa.gender> (consulté le 31 juillet 2007)

¹²³⁹ Voir Helen Benedict, *The Lonely Soldier. The Private War of Women Serving in Iraq*, Boston : Beacon Press, 2009, et son adaptation documentaire *The Invisible War* (Dick, 2012). Voir aussi la manière dont *House of Cards* s'empare également du sujet des militaires gradés qui sont des violeurs. Dans la saison 2, nous apprenons ainsi que Claire Underwood (Robin Wright), lorsqu'elle était étudiante, a été violée par le futur général Daniel McGinnis (Peter Bradbury). Celui-ci a par la suite récidivé en agressant sexuellement la militaire Megan Hennessey (Libby Woodbridge), jeune femme psychologiquement dévastée qui va servir de porte-parole à la proposition de loi portée par Claire concernant les agressions sexuelles au sein de l'armée. Si le projet de loi échoue, McGinnis est néanmoins condamné à 40 ans de prison.

¹²⁴⁰ *Ibid.*

¹²⁴¹ « How female U.S. soldiers in Iraq are at growing risk of being raped and assaulted... by their own male colleagues », *The Daily Mail*, 16 avril 2009. Disponible à : <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1170559/How-female-U-S-soldiers-Iraq-growing-risk-raped-assaulted--male-colleagues.html> (consulté le 31 juillet 2017)

¹²⁴² Kimberly Hefling, « Female soldiers raise alarm on sexual assaults », *NBC News*, 21 juillet 2008. Disponible à : http://www.nbcnews.com/id/25784465/ns/us_news-military/t/female-soldiers-raise-alarm-sexual-assaults/ (31 juillet 2017)

afin, peut-être, que nous nous interrogiions, comme tous ces destins brisés à l'écran, sur son sens profond. *ER* n'articule pas de critique frontale de l'action militaire menée en Irak, préférant semer le doute chez les spectateurs par la mise en scène de vétérans victimaires aux nobles intentions. Elle ne vise donc pas une simple identification à la souffrance de ces individus mais un éveil du public au contexte qui a induit cette souffrance, ce qui la situerait dans une veine « post-sentimentaliste » pour reprendre l'expression usitée par Takacs : « *This is a 'post-sentimental' use of melodrama, which seeks to move beyond emotional catharsis to evoke a transformation of consciousness*¹²⁴³. »

L'épisode 3.16 de *House MD*, diffusé le 27 mars 2007, offre un traitement de la question des vétérans dépouillé de tout sentimentalisme. Cette mise à distance des patients est cependant plus générale puisqu'elle est un trait marquant de cette série portée par un médecin, le misanthrope docteur House (Hugh Laurie), plus intéressé par l'énigme que représente la maladie que par le bien-être des individus qu'il traite. La mécanique de la série emprunte d'ailleurs davantage aux récits policiers que médicaux : le patient est la victime, la maladie le criminel que House et son équipe tentent d'« arrêter »¹²⁴⁴.

L'épisode 3.16 met en scène un vétéran de la guerre d'Irak nommé John Kelley (Marc Blucas) se plaignant d'avoir développé le syndrome de la guerre du Golfe¹²⁴⁵. House et son équipe pensent d'abord que Kelley simule ses symptômes dont aucun n'est d'ailleurs visible. Foreman (Omar Epps) mentionne que ce syndrome, dont il réfute l'existence, n'a aucune raison d'être chez un vétéran de la guerre d'Irak, ce à quoi Chase (Jesse Spenser) rétorque que les soldats ayant été envoyés au même endroit, ils ont peut-être été exposés aux mêmes substances toxiques. La joute entre les deux médecins se poursuit lors d'une traditionnelle scène de « *walk and talk* » au cours de laquelle Chase tente de défendre leur patient en énumérant les facteurs pouvant expliquer ses maux – les vaccins expérimentaux et les comprimés prophylactiques administrés aux soldats avant leur départ pour l'Irak, puis la forte présence d'uranium appauvri dans les terres irakiennes : « *Not to mention that the all country is littered with hundreds of tons of radioactive shrapnel from depleted uranium munitions.* » Abasourdi, Foreman lui répond en pouffant : « *Did you go to medical school in France?* »

¹²⁴³ Stacy Takacs, *op. cit.*, 225.

¹²⁴⁴ Voir les multiples jeux d'écho que la série déroule entre House et le mythique détective privé Sherlock Holmes.

¹²⁴⁵ Maladie affectant principalement le système nerveux qui a touché un grand nombre de vétérans du Golfe et leur descendance. Elle aurait été provoquée par une exposition des soldats américains à certains gaz neurotoxiques. Des études approfondies sont encore en cours. Voir Claire Bates et Justin Parkison, « Why hasn't the mystery of Gulf War Syndrome been resolved yet? », *BBC*, 19 janvier 2016. Disponible à : <http://www.bbc.com/news/magazine-35341643> (consulté le 31 juillet 2017)

L'échange permet d'articuler le fossé idéologique séparant les partisans et les opposants de la guerre en Irak. Foreman rejette l'argumentaire de Chase en niant l'utilisation de l'arsenal nucléaire par l'armée américaine, fantasme qui serait attisé par les Français, ceux-là même qui ont posé leur veto à l'invasion américaine. Dans la réalité, la France s'est montrée particulièrement silencieuse au sujet des armes à uranium appauvri dans la mesure où celles-ci représentent une part importante de son arsenal de guerre¹²⁴⁶.

Même s'il est prouvé, par la suite, que Kelley a bien été exposé à de l'uranium, ses maux ne proviennent pas de son expérience irakienne, mais d'une malformation cardio-veineuse. Ceci constitue un fait inédit à l'échelle des séries médicales : pour la première fois, le vétérinaire n'est pas une victime de la guerre. Malgré tout, l'insistance sur l'uranium appauvri renvoie à une problématique réelle, celle de l'utilisation d'armes radioactives en Irak. En août 2006, soit quelques mois avant la diffusion de l'épisode étudié, l'Associated Press publie une enquête alarmante sur les conséquences humaines des obus à uranium appauvri bombardés par les armées américaine et anglaise sur le front irakien¹²⁴⁷. Que ce soit les civils et les combattants irakiens ou les soldats américains, tous sont exposés à des doses toxiques de radioactivité. L'article s'intéresse en particulier à Herbert Reed qui a développé de nombreuses pathologies suite à son déploiement en Irak. Pour les médecins, ceux-ci proviendraient de la poussière radioactive que l'ancien militaire a inhalée, diagnostic qui contredit les affirmations du Pentagone sur le caractère inoffensif de l'uranium employé : « *The Department of Defense says depleted uranium is powerful and safe, and not that worrisome.* » Reed n'est qu'un cas parmi des milliers de soldats empoisonnés qui ignoraient d'ailleurs que de telles armes étaient utilisées sur le terrain. Au-delà d'un scandale sanitaire national et d'une polémique sur l'utilisation d'armes de destruction massive, l'article de l'Associated Press fait écho aux assertions de Chase en mentionnant l'existence de 311 sites radioactifs en Irak. Les chiffres datant de 2005, on imagine qu'ils ont depuis augmenté.

Ainsi, dans cet épisode de *House MD*, la critique de la guerre ne dérive pas de la pathologie du vétérinaire mais des discussions entre médecins. Le message final fait malgré tout pencher la balance idéologique du côté des conservateurs pro-guerre : l'usage de l'uranium appauvri a beau être dénoncé par Chase, ce n'est pourtant pas la cause des maux du patient. La série alerte l'opinion publique pour mieux la rassurer en fin de compte, elle déplore que

¹²⁴⁶ Thomas Rabino, *op. cit.*, 180.

¹²⁴⁷ Deborah Hastings, « Sickened Iraq Vets Cite Depleted Uranium », *The Washington Post*, 13 août 2006. Disponible à : http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/08/13/AR2006081300144_pf.html (consulté le 27 août 2017)

l'Irak soit devenu une vaste terre toxique tout en minorant les conséquences que cela provoque, notamment sur les soldats américains. Par-dessus tout, elle montre que l'on peut revenir du front sans séquelles physiques ou morales, message qui rompt avec le reste des fictions abordant la question des vétérans. Le fait que *House MD* a été diffusé sur le *network* Fox permet peut-être d'expliquer la manière dont elle dédramatise la guerre et ses conséquences humaines, d'autant que, dans le même temps, la dimension politique de l'invasion en Irak n'est pas du tout abordée.

Si *ER* ou *House MD* traitent des pathologies liées à la guerre et dressent une critique plus ou moins contenue et nuancée de la réalité du terrain, elles parlent peu de la réadaptation des vétérans à la vie civile. Seule *ER* aborde cette thématique brièvement à travers le retour de Gallant au pays avant que celui-ci ne reparte pour l'Irak quelques épisodes plus tard. Il faut dire que le format épisodique des intrigues autour des vétérans n'encourage pas une exploration dans le détail de leur vie depuis leur retour. Les séries médicales sont le plus souvent obnubilées par le souvenir et les conséquences humaines et individuelles de la guerre que par la question, pourtant cruciale, du retour des anciens soldats à une existence normale. Il faut attendre l'introduction du personnage d'Owen Hunt (Kevin McKidd) dans la saison 5 de *Grey's Anatomy* pour que cet aspect de la problématique des vétérans soit enfin soulevé.

Hunt devient chirurgien résident au Seattle Grace Hospital après avoir servi comme médecin militaire en Irak (5.6). Sa réadaptation à la vie civile ne se fait pas sans difficulté : il fait preuve d'une certaine brutalité dans sa manière de traiter les patients, de même que dans ses méthodes d'enseignement. Sous les yeux des internes, il poignarde des porcs inconscients avant de les leur donner à soigner. Mais surtout, son expérience irakienne – il a vu toute son unité se faire décimer lors d'une embuscade – lui a laissé des séquelles psychologiques, Owen étant atteint de troubles post-traumatiques qui se révèlent assez vite. L'épisode 5.19 s'ouvre ainsi sur une scène qui voit Hunt s'endormir aux côtés de Cristina (Sandra Oh), collègue et petite-amie, au son hypnotique de palmes de ventilation tournant au plafond (faut-il voir ici une référence à la séquence d'ouverture d'*Apocalypse Now* (Coppola, 1979), ce qui viserait à nous faire comprendre que Hunt a vécu un enfer digne du Vietnam?). L'instant d'après, Cristina est filmée en gros plan en pleine suffocation. Le contre-champ montre que c'est Hunt qui est en train de l'étrangler. La scène est aussi brève que violente, ce que rend la réalisation saccadée. Il faudra l'arrivée de la colocataire de Cristina pour que Hunt lâche prise et reprenne ses esprits, sans conscience de ce qui s'est produit. Cristina, elle, court se réfugier dans la salle de bain. Le reste de l'épisode est ainsi dédié à la question des troubles post-

traumatiques et revêt une dimension quasi-didactique et informative à destination des vétérans souffrant des mêmes troubles, des familles de vétérans désarçonnées, mais aussi, plus généralement, du grand public. D'ailleurs, Janalen Riccinto Samson rapporte que : « *Veterans and their loved ones (including many wives) have expressed their gratitude to Grey's Anatomy for shining a spotlight on PTSD and for telling a difficult story well*¹²⁴⁸. » Les commentaires rédigés par les internautes en réponse à l'article de Samson illustrent la réussite d'éveil des consciences provoquée par la série. « *Showing what PTSD is really like is such an eye opener for all of us, and I really love this storyline!* », écrit lobrien60. « *Although it can be painful to watch sometimes, you have to give Grey's some credit for giving us such a realistic storyline (...) that many military couples deal with everyday* », ajoute lee19. Le commentaire le plus significatif provient de biss4 qui confie : « *I live with a combat vet with PTSD. Kevin McKidd's portrayal is spot on, in my experience. Sandra Oh does a beautiful job portraying the mix of emotions that we deal with daily. I have cried more watching this storyline than any other. My husband doesn't watch anymore, but it's almost cathartic for me.* »

Parce qu'il n'a pas de blessures physiques, Hunt ne se considère pas comme une victime de la guerre et nie l'ampleur de son mal-être et de son traumatisme. Après que Cristina lui confie qu'elle a désormais peur de s'endormir dans ses bras, présageant la fin de leur relation, Hunt prend la décision d'entamer une thérapie. La réadaptation des vétérans est possible et *Grey's Anatomy* montre que des solutions existent pour les aider à se libérer de leurs traumatismes et à retrouver une vie normale. Le parcours d'Owen vient ainsi exemplifier cet espoir de rédemption. Notons que l'empreinte de la guerre réapparaît durant la saison 6 (qui voit l'arrivée de Teddy [Kim Raver], chirurgienne ayant servi en Irak aux côtés d'Owen) à l'occasion de l'épisode 18 où l'on découvre un événement traumatisant du séjour en Irak de l'ancien médecin militaire. Alors en expédition pour transporter un soldat blessé, le convoi roule sur une mine, causant la mort de tous les passagers à l'exception d'Owen et de son collègue Dan (Richard T. Jones), pris au piège sous la carcasse du véhicule. Face à l'absence de secours, Owen finit par céder aux ordres d'un Dan agonisant et de laisser ce dernier mourir pour lui éviter des souffrances insoutenables. Mais dès lors qu'il ôte sa main de la jugulaire perforée de son ami, l'hélicoptère des secours arrive. À quelques minutes près, Dan aurait peut-être pu être sauvé, regret ayant laissé une effroyable culpabilité à Owen.

¹²⁴⁸ Janalen Riccinto Samson, « Owen Hunt and PTSD », *Buddytv*, 8 novembre 2010. Disponible à : <http://www.buddytv.com/articles/greys-anatomy/greys-anatomy-fan-columnist-ow-35772.aspx> (consulté le 1^{er} août 2017)

Que ce soit dans le traitement de la figure du vétéran ou bien du front irakien, *Grey's Anatomy* sentimentalise, personnalise et dépolitise la guerre. Ce qu'elle met en exergue, c'est l'expérience traumatique d'un personnage et sa capacité à négocier ses blessures psychologiques afin de retrouver une existence normale. Si elle s'acquitte de cette tâche avec finesse et sensibilité, elle délaisse complètement, à nouveau, le sens profond du conflit en Irak. Les séries médicales pansent ainsi les blessures de guerre sans traiter l'origine du mal.

3. « *When you came back from Baghdad, (...) You were damaged* » : *Homeland* et le retour du soldat au foyer américain

3.1. Les vétérans : personnages essentiels des séries-terrorisme de la deuxième vague

Si les vétérans ne bénéficient que d'une visibilité très réduite dans les séries-terrorisme de la première vague, qui relatent essentiellement la poursuite de la guerre contre la terreur sur le sol américain, ils deviennent des figures prépondérantes dans celles de la deuxième vague. Cette omniprésence s'intègre dans un contexte de fin progressive des opérations en Irak et en Afghanistan après une décennie de combats qui ont profondément abîmé l'image de la nation américaine. En octobre 2011, Barack Obama annonce ainsi le rapatriement des 39 000 soldats encore stationnés en Irak. En 2014, il officialise le retrait des 34 000 soldats déployés en Afghanistan face aux progrès réalisés dans la stabilisation du pays : ce chiffre était déjà en baisse depuis 2010, année record où l'on dénombrait quelque 100 000 soldats américains. Cependant l'émergence de Daesh contraint le président américain à faire machine arrière et à différer la diminution des troupes. 9 800 soldats restent ainsi stationnés en 2016 et ce nombre fléchit à peine en fin de mandat alors que 8 400 soldats (contre 5 500 initialement annoncés par la Maison-Blanche) combattent toujours aux côtés des autorités afghanes afin de repousser les menaces qui pèsent sur la stabilité du pays et du Moyen-Orient : « *We have to deal with the realities of the world as it is. We can't forget what's at stake in Afghanistan. This is where al Qaeda is trying to regroup, this is where ISIL continues to try to expand its presence*¹²⁴⁹ », affirme Obama le 6 juillet 2016.

¹²⁴⁹ Cité dans Stephen Collinson et Tal Kopan, « Obama to leave more troops than planned in Afghanistan », *CNN*, 7 juillet 2016. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2016/07/06/politics/obama-to-speak-on-afghanistan-wednesday-morning/> (consulté le 13 août 2017)

Le rapatriement des troupes américaines signant la fin des engagements militaires d'ampleur au Moyen-Orient s'accompagne d'une mise en perspective des guerres d'Irak et, dans une mesure moindre, d'Afghanistan. Les médias et les essayistes de (centre) gauche ne s'interrogent plus tant sur le bien-fondé de ces invasions, mais sur le coût et les conséquences de ces dernières. « *Was the war worth it? And did we, in any sense, win?*¹²⁵⁰ », se demande Fred Kaplan en décembre 2011 dans un article où il étrille l'engagement militaire des États-Unis en Irak. Kaplan retrace l'histoire de cette guerre, depuis ses origines (l'argument spéculaire des armes de destruction massive) jusqu'à son terme, parlant d'une invasion « inutile » (« *unnecessary* »), d'une « bêtise stratégique » (« *strategic blunder* ») dont la conduite a mené à la catastrophe. S'il admet que la situation militaire en Irak s'est finalement améliorée après l'augmentation des troupes décidée par Bush en 2006, il s'inquiète des frictions politiques et ethniques entre Arabes chiites (majoritaires), Arabes sunnites et Kurdes qui menacent l'équilibre du pays.

On retrouve ces deux tendances au sein des séries-terrorisme des années 2010 qui offrent une vision plus critique et désabusée de la guerre contre le terrorisme, qu'elles montrent d'ailleurs comme loin d'être terminée, que ce soit à l'échelle nationale ou à l'échelle internationale. Ces programmes s'évertuent ainsi à allier critique rétrospective de l'action antiterroriste au sein d'une narration malgré tout prospective, toujours hantée par la menace terroriste. La figure du vétéran se place fréquemment au croisement de ces deux ambitions. Dans *Homeland*, Nicholas Brody incarne bien les violences de la guerre et ses conséquences sur les soldats et leur famille, alors qu'il est aussi au cœur de l'intrigue terroriste. Dans *State of Affairs*, l'agente Charlie Tucker porte les stigmates de la tragédie qu'elle a vécue en Afghanistan (lors de l'attaque de son convoi, elle a vu son petit-ami être tué sous ses yeux), tragédie que la série place au centre du récit dans la mesure où elle permet d'expliquer un élément clé de l'histoire, l'enrôlement de Fatah. La reconstruction progressive du souvenir de cet événement offre à la fois un aperçu du traumatisme et de la détresse de l'héroïne et permet la progression de la trame narrative « terroriste ».

Notons que les séries-terrorisme montrent divers types de vétérans. On a d'abord, au sens restreint, la figure de l'ancien soldat revenu du front et tentant de se réadapter à la vie civile (Nicholas Brody dans *Homeland*), les agent.e.s des agences de renseignement ayant également été déployé.e.s en Irak ou en Afghanistan mais qui ont poursuivi leur mission aux

¹²⁵⁰ Fred Kaplan, « Did We Win the Iraq War ? », *Slate*, 15 décembre 2011. Disponible à : http://www.slate.com/articles/news_and_politics/war_stories/2011/12/iraq_war_ends_did_the_u_s_win.html (consulté le 13 août 2017)

États-Unis (Carrie Mathison dans *Homeland*, Charlie Tucker dans *State of Affairs*) ou d'autres agents ayant été personnellement touchés par le 11 Septembre (Will Travers dans *Rubicon* dont l'épouse et la fille ont péri dans les attentats). À différents égards, tous ces personnages sont des vétérans de la guerre contre la terreur et partagent une psychologie complexe, marquée en profondeur par les traumatismes.

Homeland s'ouvre sur une saison largement consacrée à la question des vétérans qui débute le 2 octobre 2011, quelques semaines à peine avant l'annonce d'Obama concernant le retrait des troupes d'Irak. La série profite ainsi d'une actualité venant donner un surplus de pertinence à son propos. Bien sûr, elle n'est pas la première à aborder la question du retour des soldats américains à la société civile. Nous avons vu précédemment que la plupart des séries policières et médicales des *networks* s'étaient déjà emparées de cette thématique mais de manière épisodique, sans jamais entrer réellement dans le détail de la réadaptation à la vie normale, à l'exception, peut-être, de *Grey's Anatomy*. Dès lors, des questions non-négligeables comme le chômage des vétérans – notamment chez les plus jeunes d'entre eux¹²⁵¹ – ou leur gestion par les organismes gouvernementaux ont souvent été laissées de côté au profit du mélodrame humain.

En cela, il faut distinguer les productions du câble qui sont moins consensuelles dans leur traitement du sort des vétérans et dans leur critique de la guerre. Cette liberté de ton et de contenu est favorisée par l'indépendance financière des chaînes à péage – celles du *premium cable* surtout – vis-à-vis des annonceurs et par le fait que ces dernières ciblent un public aisé, cultivé et politiquement de (centre) gauche globalement opposé à la guerre en Irak et donc enclin à entendre et à accepter les discours polémiques. Il apparaît ainsi logique que les vétérans soient inclus dans des séries feuilletonnantes qui permettent le développement d'intrigues et de personnalités plus complexes dans la mesure où les épisodes se suivent¹²⁵².

La série-terrorisme¹²⁵³ *Over There*, diffusée à l'été 2005 sur la chaîne de *basic cable* (type d'abonnement qui inclut des écrans publicitaires) FX, consacre une large partie de sa narration au soldat Bo Rider (Josh Henderson) qui, à peine arrivé en Irak, est victime d'une explosion (son convoi roule sur une mine), le blessant grièvement : il est amputé d'une jambe

¹²⁵¹ Stephanie Chen, « After war, young soldiers come home to fight unemployment », *CNN*, 7 juillet 2010. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2010/LIVING/07/07/veterans.unemployed.economy/index.html> (consulté le 13 août 2017)

¹²⁵² Jean-Pierre Esquenazi, 2010, *op. cit.*, 118-119 ; Pierre Beylot, 2005, *op. cit.*, 60.

¹²⁵³ Dans une acception large du concept dans la mesure où (1) elle ne met pas en scène d'agence de renseignement mais l'armée, (2) elle se concentre uniquement sur la guerre contre le terrorisme *extérieure*, et (3) elle n'est pas produite avec le concours du Pentagone.

et obligé de rentrer aux États-Unis. La trame autour de Bo ne constitue cependant pas le vecteur principal d'une critique de la guerre en Irak bien que la jeunesse et l'inexpérience des soldats – Bo n'a que 20 ans – donnent à voir une action militaire mal préparée. Elle permet plutôt d'explorer le devenir des soldats estropiés. Le parcours de Bo est en cela éprouvant pour les spectateurs. On assiste à son séjour pénible à l'hôpital militaire américain en Allemagne où il est accablé par des cauchemars et des douleurs insupportables, et où il doit se défaire de son addiction à la morphine. Par la suite, Bo retourne aux États-Unis où il est désormais un blessé de guerre, statut qu'il refuse : le jeune homme n'a en effet qu'un seul objectif, retourner en Irak. La frustration qu'il ressent du fait de son état l'empêche de renouer avec sa famille, et en particulier avec sa femme, Terri (Sprague Grayden), qui lui apporte pourtant une aide et un soutien sans faille.

Il faudra attendre l'épilogue de la série pour découvrir un Bo résilient et prêt à se réadapter à la vie civile, bien qu'il entretienne encore l'espoir de rester dans l'armée. Sa rencontre avec un vétérán lui aussi unijambiste lui permet de partager et de négocier ses doutes et son expérience, illustrant ainsi l'importance des programmes de soutien entre vétérans pour faciliter la réinsertion des anciens soldats¹²⁵⁴. La dernière séquence vient clore le parcours du jeune homme sur une note positive et larmoyante digne de la tendance mélodramatique des séries de *networks* : en habit de soldat, Bo se voit attribuer, à sa surprise, la Médaille de l'étoile de bronze, la quatrième plus haute distinction militaire, pour son héroïsme en Irak. La scène se conclut sur les larmes libératrices du soldat et de sa femme qui sont accompagnées par une musique poignante composée de cordes et de trompette.

Bien que la série soit par ailleurs très critique envers l'armée américaine (notamment lorsque l'administration réclame à Bo le remboursement de 2500 dollars pour matériel non rendu [1.9]), cette conclusion marque une douce célébration de l'institution qui contraste malgré tout avec la violence absurde de l'intrigue irakienne se déroulant en parallèle durant le même épisode. Les soldats protagonistes découvrent, en effet, qu'ils ont été envoyés vers une mort certaine pour protéger un convoi transportant 340 millions de dinars irakiens. Quoiqu'il en soit, le portrait de Bo offre une rare exploration, à la fois pertinente et pédagogique, de la condition des soldats estropiés revenus « à la maison ».

La série *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) s'empare elle aussi de la question des vétérans estropiés le temps de l'épisode 5.11 qui relate le suicide assisté de Paul Duncan,

¹²⁵⁴ Jennifer Ahern *et al.*, « The Challenges of Afghanistan and Iraq Veterans' Transition from Military to Civilian Life and Approaches to Reconnection », PLOS ONE 10 (7), 2015, 10.

ancien soldat d'Irak amputé des deux jambes et d'un bras. Il faut noter ici que le personnage est incarné par Billy Lush qui jouera deux ans plus tard le soldat psychologiquement corrompu Harold Trombley dans *Generation Kill*, fiction signée David Simon décrivant la guerre en Irak. La filmographie de l'acteur permet ainsi d'établir des liens intertextuels entre les deux personnages et de reconstruire une chronologie selon laquelle le suicide de Paul constituerait l'issue logique de l'expérience irakienne de Trombley. Le suicide de Paul est suivi de diatribes contre la guerre en Irak. La jeune Claire Fischer (Lauren Ambrose) prononce une tirade sans concession à l'adresse de la famille Duncan sur la nécessité de soutenir les troupes américaines. Après avoir rappelé la réalité des pertes civiles irakiennes, l'impact de la guerre sur l'image des États-Unis et les manœuvres du gouvernement pour que les cercueils des soldats arrivent de nuit pour éviter la propagation de toute image, Claire conclut ainsi : « *And it's all so you can put gas in this enormous fucking car to keep everybody feeling really fucking American!* » Bien qu'elle soit en état d'ébriété (ce qui traduit peut-être une mise à distance des auteurs vis-à-vis de la critique dont la véracité et la portée pourraient se trouver amoindries), la jeune fille déroule un argumentaire à charge plus percutant que toutes les critiques mesurées et indirectes adressées dans les séries des *networks*.

Six Feet Under et *Over There* ne constituent qu'un aperçu des « fictions de vétérans » qui se propagent sur les chaînes câblées dès 2005. On peut ainsi ajouter *The Kill Point* (SPIKE TV, 2007), minisérie recyclant le motif du « *criminal vet* » des films post-guerre du Vietnam des années 1970 et des séries des années 1980¹²⁵⁵, *True Blood* (HBO, 2008-2014) qui met en scène, plusieurs saisons durant, un marine vétérans d'Irak atteint de troubles de stress post-traumatique, la première saison de *In Treatment* qui suit les séances de thérapie d'un ancien pilote de chasse ayant bombardé par erreur une école coranique en Afghanistan¹²⁵⁶, et *Damages*, dont la saison 4 aborde les exactions d'une société militaire privée à travers le traumatisme de l'un de ses anciens soldats-mercenaires. Ces exemples témoignent du traitement idiosyncratique de la question des vétérans par les chaînes câblées : à la différence des *networks*, elles figurent la réalité du sort des vétérans blessés – mentalement et physiquement – dans la continuité et non pas au cours d'un seul épisode. Par ailleurs, en ne recourant pas à un sentimentalisme cathartique visant à tout prix la résolution

¹²⁵⁵ Laurent Tessier, *op. cit.*, 78-86.

¹²⁵⁶ Voir l'analyse de Sarah Hatchuel, « Les maux de la guerre à travers les mots du pilote Alex dans la série *In Treatment* », *TV/Series*, numéro 9, 2016. Disponible à : <https://tvseries.revues.org/1229> (consulté le 9 septembre 2017)

(même dans *Over There*, on voit que les accents mélodramatiques sont surcompensés par le contre-champ irakien), le câble complexifie la figure du vétéran, de même qu'il ouvre et maintient des espaces de questionnement autour de la guerre en Irak appelant la réflexion critique des spectateurs. C'est donc assez logiquement sur une chaîne câblée, plus précisément sur Showtime, que l'on va retrouver *Homeland*.

3.2. *Homeland* : l'impossible retour « à la maison » ?

Homeland est une série reposant, durant ses premières années, sur un couple de protagonistes, Nicholas Brody et Carrie Mathison. Tous deux sont des vétérans de la guerre en Irak. Lui a servi en tant que marine, elle en tant qu'agent de liaison dans l'antenne de la CIA à Bagdad.

Brody est certainement le personnage le plus complexe de la première saison de *Homeland*. Est-il un soldat rallié au djihad ou bien un vétéran traumatisé désireux de retrouver sa famille et sa vie « d'avant » ? À moins qu'il soit les deux. Jusqu'à l'épisode 1.9 où l'on découvre finalement qu'il opère bien sous la férule d'Abu Nazir, il se dérobe à toute tentative de caractérisation fixe et définitive : ses intentions ne sont jamais claires, ses actes et ses mensonges sèment le doute en permanence si bien que le jeu de piste organisé par les auteurs s'avère labyrinthique et trompeur. Mais la psychologie du personnage se complexifie encore lors de l'épilogue qui met en scène ses déchirements identitaires et ses allégeances conflictuelles. À un moment crucial, il doit choisir entre commettre un attentat suicide et répondre à son devoir de père en promettant à sa fille de « rentrer à la maison ». Nous y reviendrons.

3.2.1. Un personnage de vétéran palimpseste : de l'intertextualité comme outil herméneutique

Brody nous est d'abord présenté sous les traits d'un soldat revenant du front après huit années de captivité. Celui qui s'est engagé chez les marines en réponse au 11 Septembre a d'abord été déployé en Afghanistan (1.3) avant de prendre part à l'invasion de l'Irak en 2003. Il est fait prisonnier avec son partenaire Tom Walker par des soutiens de Saddam Hussein qui vendent les deux soldats américains au commandant d'Al-Qaïda, Abu Nazir. Ils sont par la suite interrogés, humiliés et torturés. Pour sauver sa vie, Brody est contraint à battre à mort

Walker, crime qui le marquera durablement (on découvrira que c'était, en fait, une mise en scène). Un changement survient lors des trois dernières années de captivité où Nazir recueille Brody dans sa propre demeure et lui confie la tâche d'enseigner l'anglais à son jeune fils, Issa. L'élève et le maître s'appriivoisent progressivement si bien qu'une véritable relation de confiance et d'affection se noue entre eux. Brody et Issa apprennent ensemble, jouent au football ensemble, prient ensemble (entretemps, le marine américain s'est converti à l'islam, information qui, une fois révélée dans l'épisode 1.2 ne manquera pas d'entretenir les doutes des spectateurs à l'égard du personnage). Les mois passent, Issa réalise des progrès considérables, et l'on voit dans l'œil de Brody la fierté d'un père (1.9). Mais, un jour, une attaque de drone américaine visant Nazir frappe l'école du village où étudie Issa. Le souffle de l'explosion ravage les rues et ne laisse qu'un vaste champ de ruines. Brody se précipite à la recherche de son protégé dont il retrouve finalement le corps inanimé parmi les décombres. Nazir et lui procèdent ensemble aux rites mortuaires. L'attaque de drone sera revendiquée par le gouvernement américain mais le vice-président Walden réfute les accusations selon lesquelles des enfants ont été tués, dénonçant une « tentative d'instrumentalisation » des islamistes à des fins propagandistes. C'est précisément la mort d'Issa et l'hypocrisie cynique de Walden qui motiveront Brody à s'engager dans une vengeance armée.

Brody incarne un vétéran original au regard des séries que nous avons étudiées jusqu'ici : c'est le seul à avoir été captif des djihadistes d'Al-Qaïda, et ce pendant huit années. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, la question des prisonniers militaires occupe une place très limitée aujourd'hui dans la culture de guerre américaine, en particulier dans le contexte des conflits récents. Elle est néanmoins ravivée dans les premiers mois de l'invasion de l'Irak en 2003 : parallèlement au sauvetage « spectaculaire » (dans tous les sens du terme) de la militaire Jessica Lynch le 1^{er} avril, sept soldats de la 507^e compagnie de maintenance sont capturés après que leur convoi s'est égaré dans la ville de Nasiriya alors aux mains des forces irakiennes. Ils seront finalement libérés le 21 avril 2003, à l'issue de 21 jours de captivité, par un commando de marines. Hormis cet épisode inaugural et la libération dix ans plus tard du sergent Bowe Bergdhal, capturé en Afghanistan, en échange de cinq talibans, les prisonniers de guerre n'ont pas été une problématique centrale au cours des quinze dernières années. Cela s'est reflété dans les fictions consacrées à l'Irak et à l'Afghanistan, sorties pour la plupart entre fin 2006 et 2009, qui se sont davantage intéressées au retour au foyer de soldats souvent physiquement ou moralement corrompus, à la délicate réadaptation des vétérans à la société civile et à l'impact de la guerre sur les familles de militaires (*Home of the*

Brave [Les soldats du désert ; Winkler, 2006], *In the Valley of Elah* [Dans la vallée d'Elah ; Haggis, 2007], *Grace is Gone* [Strouse, 2007]), autant de thématiques que *Homeland* explore au fil de sa première saison.

Il faut néanmoins mentionner le film *Brothers* (Sheridan, 2009), sorti deux ans avant la diffusion de *Homeland*, qui met en scène un jeune soldat tombé aux mains des talibans. Remake du danois *Brødre* (Sheridan, 2004), *Brothers* relate la chute aux enfers de Sam Cahill (Tobey Maguire), militaire américain déployé en Afghanistan où il est capturé par les talibans avec Joe Willis (Patrick Flueger), l'un de ses compagnons d'armes. Annoncé mort à sa femme, Grace (Nathalie Portman), Sam est en fait torturé à l'autre bout du monde. Dans un destin très semblable à celui de Brody, il est contraint de tuer Joe, sous le regard de ses ravisseurs, pour sauver sa propre vie. En parallèle à ces horreurs, Grace et ses filles se remettent difficilement de la mort de Sam, mais elles peuvent compter sur la présence et le soutien de Tommy (Jake Gyllenhaal), le frère mal-aimé de Sam. Une relation de complicité se lie progressivement entre Grace et Tommy jusqu'à ce que les deux personnages partagent un baiser, suivi de regrets immédiats. Sam est finalement secouru et libéré au bout de quelques mois et est rendu à sa famille. La réadaptation à la vie civile s'avère cependant bien difficile : l'homme n'est plus le même. Sombre, irascible, insondable, il développe une paranoïa malade. Dans une scène, on le retrouve dans la cuisine, un revolver à la main en train de déplacer tous les verres à eau d'une étagère à une autre.

L'objet de la paranoïa grandissante de Sam se révèle être la prétendue relation que Grace et Tommy auraient eue en son absence. Aveuglé par la démence, Sam finit par perdre la raison, menace d'abattre son frère avant de quitter la demeure pour faire face aux policiers appelés entretemps. Sur la pelouse, il enrage, crie qu'il est un héros et pointe son arme contre son menton. Il renonce de justesse à se suicider face aux cris désespérés de Grace et de Tommy, avant d'être arrêté par la police et interné en hôpital psychiatrique. Grace lui rend visite quelque temps plus tard et lui donne un ultimatum : soit Sam lui confie l'origine de son traumatisme, soit elle le quitte. Sam finit donc par avouer à sa femme qu'il a tué Joe de ses mains, qu'il n'est donc pas un héros. Alors que les deux époux s'embrassent, Sam annonce en voix-off : « *I've seen the end of war. The question is: can I live again ?* »

Brothers s'achève donc sur une note pessimiste signalant l'impossible retour à la vie civile des soldats ayant vu la guerre. *Homeland* relaiera un message très semblable à travers sa galerie de vétérans voués à la solitude et à la marge, que ce soit Brody, Carrie ou, plus tard, Quinn. La normalité est un horizon chimérique pour ceux qui ont vu et vécu la guerre. Il est

d'ailleurs fortement probable que les producteurs de *Homeland* aient vu *Brothers*, bien qu'aucune déclaration dans la presse ne vienne confirmer cette hypothèse, les auteurs préférant revendiquer la filiation avec la série adaptée, *Hatufim*. Outre les similarités que comporte le scénario de la série de Showtime, notamment le fratricide durant la captivité, la présence des mêmes acteurs clé à des rôles semblables a de quoi interpeler. Le chef des talibans et son interprète sont incarnés par Omid Abtahi et Navid Negahban, que l'on retrouve dans la saison 1 de *Homeland* sous les traits respectifs de Raqim Faisel et d'Abu Nazir.

Bien que l'influence de Sam Cahill sur Brody ne soit pas revendiquée par les auteurs de la série, les deux vétérans ont beaucoup en commun : tous deux ont dû tuer leur frère d'armes pour survivre, tous deux reviennent au sein de familles ayant fait le deuil de leur disparition et tous deux souffrent de stress post-traumatique.

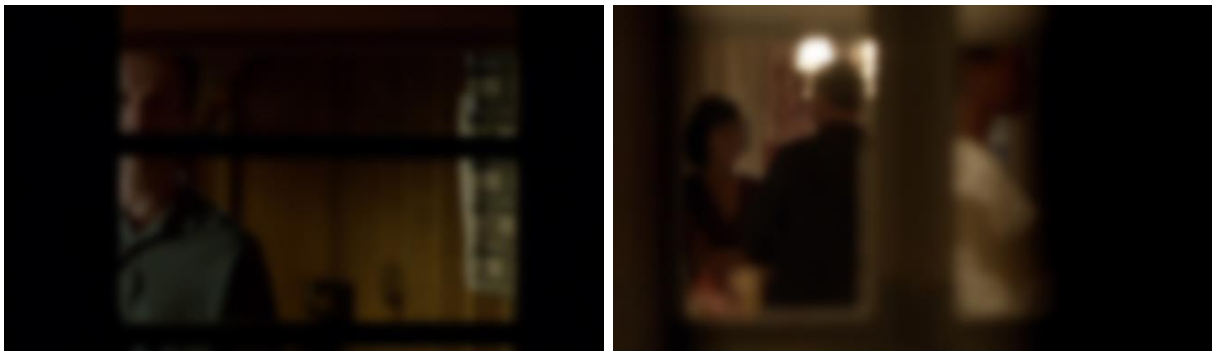


Figure 72 : Brody rejoue la figure du vétéran psychopathe dans une scène faisant écho au film *Brothers* (1.4).

La séquence, peu avant la fin du film, où Sam se transforme en vétéran psychotique et criblé de balles la cuisine flambant neuve montée par son frère qu'il accuse d'avoir eu une relation avec sa femme, semble anticiper l'épisode 1.4 de *Homeland* dans lequel Brody, seul dans l'obscurité de son garage, arme un revolver tout en observant la soirée en cours chez lui. La narration et le montage portent alors à croire qu'il va assassiner Mike, cet autre frère d'armes de qui sa femme Jessica s'est amourachée en son absence. Un plan subjectif superpose notre regard à celui de Brody : il regarde ainsi à la dérobée les deux amants parler au loin (figure 72). Cette stratégie narrative et visuelle construit un horizon d'attente tragique qui se trouve renforcé par la résolution de Mike d'aller trouver Brody. Les plans suivants viennent matérialiser le fossé émotionnel séparant ce dernier de Jessica : les deux époux sont filmés depuis l'extérieur, à travers des fenêtres qui constituent des obstacles à notre vision et à

notre ouïe. Littéralement, ils ne s'entendent plus et, bien que Brody ait regagné le foyer, il est toujours à la marge de sa famille et de son couple. Lorsque Mike ouvre la porte du garage, la caméra bascule sur une conversation anodine entre Jessica et une convive avant que deux coups de feu ne résonnent et n'interrompent les festivités. Le suspense autour de la mort de Mike est entretenu par ce contre-champ sur Jessica qui se précipite dans le jardin avec les autres invités. Mike apparaît finalement : la proie de la machine de guerre qu'est Brody n'était pas l'amant de sa femme mais un cerf, quoi que la mise à mort de l'animal ait une certaine portée métaphorique, voire cathartique. Ses bois peuvent ainsi évoquer les cornes du mari trompé dont l'image est identique en anglais (« *wearing the horns of the cuckold* »).

Si Brody ne s'en prend pas physiquement à Mike – ce qu'il fera quelques épisodes plus tard –, le meurtre du cerf en pleine soirée apparaît d'autant plus comme l'œuvre d'un vétérinaire psychotique. La caractérisation de Brody comme ancien prisonnier de guerre et comme vétérinaire semble alors emprunter à l'héritage de films comme *The Deer Hunter* (*Voyage au bout de l'enfer* ; Cimino, 1978), l'une des premières tentatives fictionnelles de s'attaquer sérieusement aux conséquences de la guerre du Vietnam sur la société américaine.

The Deer Hunter relate le parcours de trois soldats américains amis, Nick (Christopher Walken), Mike (Robert De Niro) et Steven (John Savage), qui mettent leur vie en suspens pour partir à la guerre. Très vite, ils sont capturés par les Viêt-Cong qui les torturent : ils sont notamment obligés à jouer à la roulette russe chacun leur tour. Après avoir déjoué la vigilance de leurs geôliers, les trois soldats parviennent à s'évader bien que Steeve finisse grièvement blessé aux deux jambes. Tandis que Nick reste au Vietnam pour participer à des tournois de roulette russe et rejouer inlassablement sa mise à mort, Mike et Steeve rentrent aux États-Unis. La réadaptation est difficile, en particulier pour Steeve, amputé des deux jambes, qui refuse de quitter l'hôpital militaire dans lequel il se trouve : « *I don't fit* », affirme-t-il à Mike qui, lui-même, ressent une certaine aliénation vis-à-vis de ceux qui n'ont pas vu la guerre. Le film se conclut lorsque Mike décide de retrouver Nick : il part à Saïgon et finit par l'affronter au jeu de la roulette russe. Tentant de le convaincre de revenir aux États-Unis, Mike ne peut que constater que son ami aux bras couverts de traces de piqûres a basculé pour de bon dans l'addiction et la folie. Nick va jusqu'au bout du jeu et se fait exploser la tête. La séquence finale s'ouvre sur son enterrement dans le petit village américain de Clairton et se referme sur la réunion de tous les personnages autour d'un verre en mémoire de leur ami disparu. C'est alors qu'ils commencent à entonner « *God Bless America* », apportant un sentiment de résolution et de réconfort.

Dans *Homeland*, la référence à *The Deer Hunter* s'exécute par plusieurs biais. D'abord, le postulat de départ est le même : des soldats prisonniers de guerre qui reviennent au pays et qui peinent à se réinsérer dans la société civile tant le front les a changés. Ensuite, les deux principaux vétérans de *Homeland*, Nicholas – Nick – Brody et Mike Faber, portent le même prénom que les protagonistes de *The Deer Hunter*. Enfin, l'intertexte se fait manifeste lors de la scène de la mise à mort du cerf. En anglais, un cerf se traduit par « *deer* », mot également utilisé pour désigner un daim. Aussi, lorsque Brody abat le cerf qui piétine les fleurs de son jardin, il semble reproduire l'activité fétiche de Mike et Nick dans *The Deer Hunter*, la chasse au daim. Pour un public averti, la scène fonctionne comme un déclencheur, comme une référence immanquable : il est ainsi invité à établir une relation psychologique entre les vétérans du film de 1978 et ceux de la série de 2011. Cela a pour effet de générer des attentes concernant l'évolution de Brody. Si Nicholas suit les pas de Nick, nous sommes en droit d'imaginer le pire, dans la mesure où ce dernier se suicide à la fin de *The Deer Hunter*. Rétrospectivement, on s'aperçoit que cette prédestination intertextuelle n'était pas insensée puisque l'épilogue voit Brody commettre un attentat-suicide... qui échoue.

Si la référence à *The Deer Hunter* permet à *Homeland* d'intégrer la tradition du film « de retour » américain et de poursuivre, par là même, la relocalisation culturelle et contextuelle de son propos et de ses enjeux par rapport à la série israélienne dont elle est inspirée, elle a donc aussi pour corollaire de complexifier encore davantage la psychologie déjà méandreuse de Brody en multipliant les horizons d'attente du public. Le jeu de piste que les scénaristes déroulent ne nous pousse pas seulement à fétichiser et interpréter tous les signes en interrogeant chaque aspect de la narration et de la réalisation audiovisuelle de *Homeland*, il nous invite aussi à dépasser le cadre de l'univers diégétique pour infirmer ou confirmer nos soupçons à l'égard de Brody. C'est d'évidence la finalité des pratiques intertextuelles dans la série : orienter et désorienter les spectateurs.

Cette stratégie est également à l'œuvre si l'on considère la filmographie de Damian Lewis, l'interprète de Brody. Dix ans avant *Homeland*, il a incarné le major Richard D. Winters dans la mini-série *Band of Brothers* (*Frères d'armes* ; HBO, 2001). La fiction en dix épisodes, coproduite par Steven Spielberg et Tom Hanks, suit la progression de la Easy Company, la deuxième compagnie du deuxième bataillon du 506^e régiment d'infanterie parachutiste de la 101^e division aéroportée américaine pendant la Seconde Guerre mondiale, depuis son entraînement jusqu'à sa marche héroïque vers Berchtesgaden, le « Nid d'aigle » d'Adolf Hitler, en passant par la bataille de Carentan de juin 1944. Lewis tient le premier rôle

dans cette production de 125 millions d'euros qui le révélera au public américain et lui vaudra une nomination aux Golden Globes de l'année 2002 pour le meilleur acteur dans une mini-série ou dans un téléfilm. Diffusée *Band of Brothers* entre septembre et novembre 2001 (les deux premiers épisodes sont proposés l'avant-veille des attentats), la mini-série réalise de fortes audiences (plus de 6,5 millions de spectateurs en moyenne) qui déclineront néanmoins au fil des semaines.

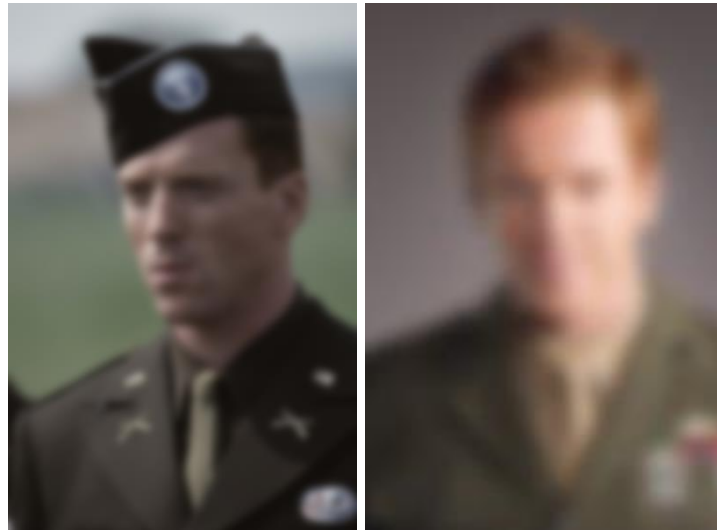


Figure 73 : De Winters à Brody, la mémoire des rôles de Damian Lewis crée un horizon d'attente chez les spectateurs (à gauche : *Band of Brothers* / à droite : *Homeland*).

Aussi, pour ceux qui auraient regardé le programme événementiel de HBO, la découverte de Damian Lewis vêtu de l'uniforme de marine dans le pilote de *Homeland*, dix ans plus tard, provoque une impression de déjà-vu. Cet habit était déjà celui que l'acteur portait pour incarner Winters, dans un contexte historique certes bien différent (figure 73). Nonobstant, le sentiment du même subsiste dans l'inconscient spectatorial, si bien que l'on se prend à imaginer que *Homeland* serait une suite officieuse de *Band of Brothers*. Alors que cette dernière montrait des soldats américains jugulant la progression allemande durant la seconde guerre mondiale, *Homeland* suit, elle, le retour au pays d'un soldat héroïque. Le lien de continuité apparaît ainsi chronologique, ce que viennent souligner les dates de diffusion des deux séries. On apprend au fil des premiers épisodes de *Homeland* que Brody s'est engagé dans l'armée suite au 11 Septembre et qu'il a été déployé en Afghanistan dans la foulée. Ainsi, c'est justement au moment de la diffusion de *Band of Brothers* – fin 2001 – que Brody est censé être parti faire la guerre. D'une certaine manière, Winters serait le Brody pré-

textuel, plus jeune, le soldat des guerres d'Afghanistan et d'Irak que nous ne voyons pas dans *Homeland*.

L'inconscient des spectateurs contient donc cette image palimpseste du héros incarné par Damian Lewis¹²⁵⁷ : ils l'ont vu combattre. Peu importe le conflit, c'est l'archétype du personnage de soldat qui s'imprime dans la mémoire du public. L'exemple de Lewis illustre la pratique du « *typecasting* » qui caractérise les effets d'écho, de doublon, au niveau de la filmographie d'un acteur¹²⁵⁸. Se produit alors une forme d'enfermement de ce dernier dans un type de rôles spécifique, ce qui est valable en particulier pour les séries télévisées du fait de leur déroulement sur le temps long. Marvin Carlson note à ce propos : « *But, even when an actor strives to vary his roles, he is, especially as his reputation grows, entrapped by the memories of his public, so that each new appearance requires a renegotiation with those memories*¹²⁵⁹. »

Une telle relation intertextuelle entre *Band of Brothers* et *Homeland* pourrait donc avoir une incidence sur l'appréhension du sergent Brody, dont on apprend très vite que l'agente Carrie Mathison le soupçonne de s'être rallié à la cause de l'ennemi. Le public serait ainsi enclin à transférer les caractéristiques du major Winters au sergent Brody par un effet d'identification mémoriel entre deux rôles apparemment semblables¹²⁶⁰. Cela implique que la lecture de *Homeland* n'est pas vierge, mais qu'elle est orientée par un ensemble d'éléments extradiégétiques. En conséquence de quoi, le public est d'emblée placé dans une position d'hostilité et d'incrédulité vis-à-vis de Carrie, héroïne qui apparaît d'abord dérangée, imprévisible et paranoïaque. Comme Winters, Brody ne peut qu'être un héros national.

¹²⁵⁷ Image palimpseste d'ailleurs évoquée par l'une des premières scènes où l'on voit Brody se raser puis être tondu par l'armée, ce qui a pour effet de nous faire retrouver le visage glabre et la coupe que Damian Lewis arborait dans *Band of Brothers*. Peu de temps après, il revêt l'uniforme de marine, terminant de reconstruire son ancien personnage.

¹²⁵⁸ Cela concerne généralement des rôles semblables qu'il incarne durant sa carrière, redondance qui s'imprime dans la mémoire des spectateurs si bien qu'un horizon d'attente se crée avant même l'apparition dudit acteur dans une œuvre de fiction.

¹²⁵⁹ Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2003 [2001], 9.

¹²⁶⁰ Il est intéressant de voir que cette relation intertextuelle est aussi à l'œuvre dans *Grey's Anatomy*. L'acteur jouant Owen Hunt, le gallois Kevin McKidd, a incarné quelques années plus tôt le centurion semi-fictif Lucius Vorenus dans la série épique *Rome* (HBO, 2005-2007), tragédie antique retraçant la chute de la République romaine et l'avènement de l'Empire romain. Vorenus fait partie de la légion de César et mènera sous son commandement la guerre des Gaules. Il finit par quitter la légion, déçu par la tournure que prend l'action militaire qui s'apparente à un coup d'État visant à renverser Pompée et le Sénat, et retourne à la vie civile auprès de sa famille. On remarque ainsi la résonance et l'impression de continuité entre les différents rôles joués par McKidd : celui qui était un valeureux soldat dans *Rome* devient un vétéran souffrant de stress post-traumatique dans *Grey's Anatomy*.

3.2.2. La reconstruction de l'intime et de l'intimité

Parce que Brody est un prisonnier de guerre, ses blessures psychologiques se révèlent plus profondes encore que celles d'un « simple » soldat revenu du front. Il cumule ainsi l'expérience des combats et celle de la captivité. Bouleversé par le 11 Septembre, événement qui a motivé son engagement militaire, il a dû voir, une fois sur le champ de bataille, les horreurs de la guerre perpétrées par l'ennemi et par l'armée américaine. Brody ne s'appesantit néanmoins jamais sur l'invasion de l'Irak, expérience insignifiante au regard des huit années de captivité qui ont suivi qui ont provoqué chez lui des comportements post-traumatiques exacerbés que la série explore en particulier durant les premiers épisodes qui suivent le retour au monde de Brody. Pour ce faire, elle opère un détour générique revendiqué par la télé-réalité : parce que Carrie place l'ancien soldat sous surveillance continue, nous sommes contraints, comme elle, de scruter les moindres faits et gestes de ce dernier dans ce qui semble reproduire les codes des émissions d'enfermement (Carrie parle elle-même de « *reality show* » [1.3]). À défaut de preuves flagrantes confirmant que Brody s'est radicalisé, nous découvrons un homme psychologiquement brisé par la guerre. L'intrusion de Carrie dans la vie intime de l'ancien soldat *à son insu* démontre qu'il ne simule pas ses blessures et son stress post-traumatique : s'il ment ostensiblement sur les détails de sa captivité, les séquelles de cette période ne sont pas feintes si bien que l'on peut réfuter l'hypothèse selon laquelle Brody jouerait le rôle du vétéran blessé pour mieux cacher son identité de djihadiste (à moins qu'il soit au courant de la surveillance organisée par Carrie, ce qui apparaît peu probable).

En s'appuyant sur diverses théories philosophiques du soi, Jason Iuliano va même jusqu'à démontrer – bien que le raisonnement ne convainque pas totalement – que certains mensonges proférés par Brody ne résultent pas d'une tentative de dissimulation trompeuse mais qu'ils sont plutôt une autre manifestation du trouble post-traumatique qui accable l'ancien captif. Il prend l'exemple de Tom Walker dont nous découvrons qu'il a été battu à mort par Brody alors qu'ils étaient tous deux prisonniers (cette information nous est révélée par le biais des souvenirs de celui-ci). Pourtant, Brody ment à plusieurs reprises, notamment lorsqu'il rencontre la veuve de Walker qui lui demande comment son mari est mort et s'il était présent (1.1).

HELEN WALKER. Were you there?

NICHOLAS BRODY *à l'issue d'un flashback le montrant face à Walker roué de coups*. No.

Selon Iuliano, cette scène témoigne d'une dissociation de personnalité entre le Brody d'Irak et le Brody « de retour » qui seraient ainsi deux personnes, deux identités radicalement différentes : « *Because Brody's fundamental nature has changed and the tenets and beliefs he holds in 2011 are completely at odds with those he held in 2003, the narrative identity theory argues that we should treat Brody as two separate persons*¹²⁶¹. » L'on peut à la fois considérer que ce déni de l'ancien soi est l'expression du traumatisme (Brody portant comme un fardeau l'horreur de cette mort qu'il a provoquée de ses mains, à l'instar de Sam dans *Brothers*) ou bien le résultat du conditionnement effectué par Nazir. Cette conception est d'ailleurs articulée par Carrie dans l'épisode 2.5 : « *[Abu Nazir] systematically pulled you apart. Piece by piece until there was nothing left but pain. And then he relieved the pain. And he put you back together as someone else.* » (nous soulignons) Ainsi, Iuliano conclut, lorsque Brody affirme à Helen Walker (Afton Williamson) qu'il n'était pas là lorsque son époux a été tué, il ne ment pas : c'était un autre lui, physiquement identique, mais psychologiquement différent.

L'émission de télé-réalité que nous propose la série à l'échelle intradiégétique offre une plongée dans la difficile réadaptation de Brody à la vie normale et donne à voir la mesure de la désintégration de l'intimité du personnage. La scission du soi défendue par Iuliano n'est que l'une des séquelles psychologiques que huit années de captivité lui ont laissées. Au fil des premiers jours et des premières nuits, l'on se rend compte de l'étendue des ravages psychologiques : Brody est accablé de violents cauchemars (souvent des flashbacks intrusifs, voir épisodes 1.2 et 1.7) et d'hallucinations (il croit voir Nazir dans sa salle de bains [1.4]), il dort à même le sol (1.3) et passe toute une journée recroquevillé dans le coin de sa chambre lorsque la pression médiatique autour de lui se fait trop forte (1.2). L'ancien soldat a ramené les tourments de la guerre avec lui et il est d'emblée décrit comme psychologiquement et émotionnellement brisé. *Homeland* met ainsi en images les troubles du comportement et le syndrome de stress post-traumatique.

En parallèle, la série explore également le retour du soldat à la vie familiale. Ce versant plus mélodramatique de *Homeland* constitue l'une des forces de la première saison. Il est amorcé de manière brutale lors de la première apparition de Jessica, la veuve de Brody (1.1). Sans savoir qui elle est, nous la découvrons en pleine étreinte sexuelle avec Mike, l'ancien compagnon d'armes et ami de Brody. C'est à l'issue de cette scène que Jessica reçoit un coup

¹²⁶¹ Jason Iuliano, « You're Responsible Today for the You of Yesterday », in Robert Arp, *Homeland and Philosophy*, Chicago : Open Court, 2014, 11.

de téléphone de son époux qu'elle croyait mort. D'emblée, on discerne les contours du triangle amoureux qui sera au cœur de l'intrigue familiale. Celle qui était sur le point de refaire sa vie après avoir attendu six ans l'impossible retour de son mari déclaré mort (1.7) renonce immédiatement à ses projets pour retrouver Brody. Quand Mike la somme d'expliquer sa décision, elle répond qu'elle a un devoir moral face à son mari (1.1) :

MIKE. Three days ago we were about to tell your kids. We were talking about moving in together.

(...)

JESSICA. He's my husband, Mike.

Le personnage de Jessica permet d'envisager les conséquences de la guerre sur les familles de soldats, en l'occurrence de soldats disparus ou morts. On apprend au fil des épisodes les problèmes financiers qu'elle rencontre (1.3), de même que l'on voit sa difficulté à élever seule deux enfants. L'aînée, Dana, est une adolescente difficile et marginale, en opposition permanente avec sa mère à qui elle reproche, sans le lui dire frontalement, d'avoir refait sa vie avec Mike. La première scène dans laquelle la jeune fille apparaît nous la montre d'ailleurs en train de fumer du cannabis. La précarité et l'explosion de la cellule familiale sont ainsi présentées par la série comme des conséquences indirectes de la guerre.

Le retour de Brody s'effectue donc dans ce contexte particulièrement délicat : il n'était plus attendu, sa famille avait tourné la page et s'appêtait à se reconstruire autour d'une nouvelle figure patriarcale incarnée par Mike. Précisons ici que cette trame narrative est tirée de *Hatufim*, série israélienne dont *Homeland* est librement inspirée, dans laquelle l'une des trois héroïnes, Nurit, s'est remariée avec le frère de son époux disparu, avec qui elle a eu un enfant. Dans *Homeland*, Jessica entretient une relation avec le meilleur ami de Brody, également militaire déployé en Irak mais revenu « intact » et sans traumatisme apparent, elle ne l'a pas épousé et n'a pas eu d'enfant avec lui. Le triangle amoureux que la série met en place entre Jessica, Mike et Brody semble aussi faire écho, une nouvelle fois, au film *Brothers*, dans lequel l'épouse de Sam finit par se lier sentimentalement au frère de ce dernier. Peut-être doit-on aussi ajouter l'influence de l'*Odyssée* d'Homère que Jim Sheridan, le réalisateur de *Brothers*, mentionne en entretien¹²⁶² et dont *Homeland* semble partiellement reproduire la fin. Après avoir disparu pendant dix ans, le héros de la guerre de Troie, Ulysse,

¹²⁶² « Director Jim Sheridan On *Brothers* », *NPR*, 29 novembre 2009. Disponible à : <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=120933017> (consulté le 16 août 2017)

revient à Ithaque – grîmé en mendiant – où il découvre que sa femme Pénélope est convoitée par trois prétendants qu'elle repousse tant bien que mal en redoublant d'ingéniosité. Il organise ainsi sa vengeance avec l'aide de la déesse Athéna et tue les prétendants l'un après l'autre. Cet épisode de l'*Odyssée* nommé « Mnesthérophonie », autrement dit « massacre des prétendants », est recyclé dans *Homeland* lors de l'épisode 1.6 au cours duquel Brody passe finalement le « prétendant » Mike à tabac.

La difficulté éprouvée par Brody à renouer avec Jessica ne tient pas seulement à la relation amoureuse qu'elle a entretenue avec Mike en son absence. Elle découle aussi et surtout de sa métamorphose physique et psychologique. Dans une étude publiée en 2015 dans la revue scientifique *PLOS ONE*, Jennifer Ahern *et al.* s'est intéressée aux obstacles rencontrés par les vétérans d'Irak et d'Afghanistan dans leur transition de la vie militaire à la vie civile. Elle note ainsi qu'une majorité de vétérans se sentent en marge de la « normalité » (« *normal is alien* ») et peinent à se réadapter à la société et à réintégrer leurs cercles familial et amical. Certains soldats ayant passé des années au Moyen-Orient souffrent de ne pas retrouver leur foyer tel qu'ils l'ont quitté :

Veterans frequently talked about civilian life as 'normal' while it was clear that many aspects of civilian life no longer felt normal to them upon return from military service. This reflected the mismatch between expectations that coming home would be a welcome return to 'normal', and the reality that what used to feel 'normal' felt alien due to the changes in the veteran and changes at home¹²⁶³.

Ce constat correspond parfaitement à la situation de Brody dont la première observation en rentrant chez lui est : « *You painted the house.* » (1.1) En son absence, le foyer a changé (même si les meubles n'ont pas été déplacés, comme le signale Jessica dans l'épisode 1.3) et les enfants ont grandi. Brody est même quelque peu désarçonné par les cheveux longs de son épouse qu'elle coupera pour redevenir celle qu'il a connue avant de partir et à laquelle il repense avec nostalgie. Ainsi, dans l'épisode 1.4, il revoit Jessica plus jeune à l'occasion de deux souvenirs : l'un montrant la vie sexuelle épanouie du couple, l'autre relatant les au-revoir déchirants lors de son départ pour la guerre. Il finit par se confier à sa fille Dana sur sa difficulté à aller de l'avant et à tirer un trait sur la vie qu'il a laissée derrière lui en 2003 : « *People have moved on. Things have changed. And what's replaced it doesn't make any*

¹²⁶³ Jennifer Ahern *et al.*, *op. cit.*, 5.

sense to me. Not yet at least. You know I'm struggling for things to hold on to. » De plus, Brody « souffre » au quotidien des déficits culturels engendrés par ses années de captivité qui l'empêchent de se reconnecter pleinement à sa vie présente. Alors qu'il fait les courses avec une liste établie par sa femme, il ignore à quoi correspond l'item « Vitaminwater », marque de boissons vitaminées et aromatisées, et doit demander de l'aide à la caissière du supermarché : « *What's – I think it says Vitamin Water. What is that? Some kind of medicine?* » (1.9) Autre exemple trivial mais révélateur du décalage de Brody par rapport à l'évolution de la culture populaire américaine, il ne reconnaît pas le film *Ice Age* (Wedge, 2002) que regardent ses enfants (1.8). « *You missed, like, three* », lui répond Dana avec un tact tout relatif. Brody est renvoyé à la marge, à son absence et à sa position d'étranger incapable de se réadapter.

L'étude scientifique précitée mentionne aussi comme facteur d'ostracisme des vétérans l'incapacité de ces derniers à partager leur expérience militaire avec leurs proches qui, eux, n'ont pas vu la guerre :

Upon return to civilian life the vast majority veterans felt disconnection from people at home, including family and friends, who had not shared the experience of military service. Veterans felt that those who had not served in the war could not truly understand them or their experiences during service¹²⁶⁴.

Dans *Homeland*, cette sensation d'incompréhension entre l'ancien soldat et les membres de sa famille est palpable. Les tentatives de dialogue entreprises par ces derniers se heurtent à un mutisme gêné ou provoquent des réactions inattendues. Dans une scène de l'épisode 1.2, Brody prépare des pancakes tandis que son fils, Chris (Jackson Pace), est assis dans le salon à jouer à la console. Des bruits de tirs et d'explosions résonnent et un plan sur le téléviseur révèle que le jeune garçon est immergé dans un jeu vidéo de guerre reposant sur une dynamique de *shoot'em up*. L'action est insignifiante, pourtant elle est révélatrice de l'éveil des jeunes classes d'âge à la violence, à la célébration des armées américaines et à la culture de guerre participant d'une stratégie d'embrigadement de la part du ministère de la Défense américain qui a, depuis le début des années 2000, investi le champ de la réalisation de jeux vidéo militaires ciblant les jeunes¹²⁶⁵. Ces productions ont ainsi pour objectif d'assurer l'acceptation des conflits à venir tout en maintenant l'image d'une armée américaine

¹²⁶⁴ *Ibid.*

¹²⁶⁵ Voir à ce sujet Thomas Rabino, *op. cit.*, 261-266.

messianique : la jeunesse est donc conditionnée par le divertissement à « jouer » à la guerre et à embrasser, même virtuellement, la carrière de militaire.

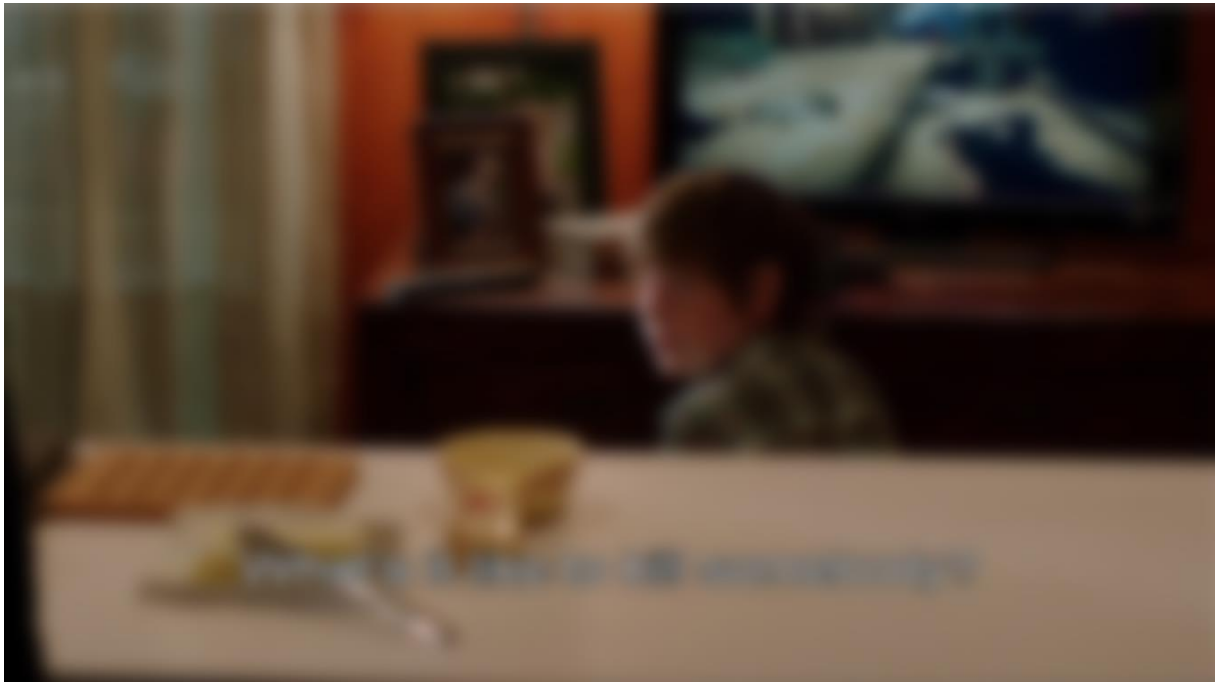


Figure 74 : L'insensibilité inconsciente de Chris contribue à accentuer la distance émotionnelle entre Brody et sa famille (1.5).

Quoi qu'il en soit, cette scène souligne l'insensibilité inconsciente du fils par rapport à son père, celui qui n'a pas fait que jouer la guerre, mais l'a vécue physiquement. Chris n'a qu'une vision aseptisée et virtualisée des combats : il participe à la guerre depuis son salon sans courir le moindre risque. Même l'acte de mise à mort est dédramatisé : « *You're toast, asswipe* », s'exclame le jeune garçon face à l'ennemi qu'il vient d'abattre dans un décor oriental qui évoque l'Irak. Après avoir mis le jeu en pause, Chris interpelle son père, l'air contrit : « *Hey Dad... What's it like to kill somebody ?* » (figure 74) La question innocente apparaît aussi insensible que la partie de jeu vidéo, surtout à ce moment-là du récit où l'on a appris que Brody a tué Walker. Chris tente de relier son expérience à celle de son père et cherche, par là même, à rétablir un lien avec lui. Or, comme le précise l'étude scientifique précitée, ce genre de question tend précisément à aliéner d'autant plus le vétéran : « *Veterans also described feelings of disconnection when friends, acquaintances and strangers (...) asked insensitive questions about veterans' experiences in service (e.g., "did you kill anyone?"), or tried to connect veterans experiences to their own in a way that was not seen as*

*respectful*¹²⁶⁶. » La réponse, ou plutôt l'absence de réponse, de Brody est en cela éloquente. Celui-ci se fige, le regard perdu sur le beurre fondant sur une poêle, et ne dit pas un mot. Tout semble ainsi suspendu : Brody surveillant la poêle, Carrie regardant le moniteur, intriguée par cette réaction, l'image de Brody sur ce même moniteur, Chris tourné vers son père, dans l'attente d'une réponse (avec le jeu vidéo en pause en arrière-plan). Ces quelques instants silencieux créent ainsi une tension autour du vétéran dont la réaction est difficile à prévoir. Ce dernier finit par inspirer profondément et regarde par la fenêtre. Il aperçoit un photographe de presse dans le jardin. Il part à sa rencontre, l'exhorte à quitter sa propriété. Le photographe insiste, Brody lui assène un coup sec à la gorge. Il tombe à terre, haletant. La caméra tremblante filme le malaise de Brody, cadre son visage en très gros plan, alors que ce dernier croise le regard apeuré de son fils au loin. La composition musicale est à ce moment-là dissonante et ne repose que sur des notes de violon oriental qui relient l'accès de violence de Brody à son expérience guerrière. Désorienté, l'ancien soldat disparaît dans la forêt, symbole de la « *wilderness* », de cette marge vers laquelle il est sans cesse repoussé. La question de Chris reste sans réponse bien que la réaction de Brody offre malgré tout un aperçu des conséquences psychologiques inhérentes à l'acte de tuer.

Homeland montre ainsi l'extrême difficulté des vétérans à partager leurs traumatismes de guerre avec leur famille, ce qui crée un mal-être permanent chez des individus que seules la parole et la compréhension peuvent libérer. C'est d'ailleurs là ce que révèle aussi *Brothers*, Sam ne parvenant à trouver une forme de rédemption et de repos de l'âme qu'après avoir avoué à sa femme le fratricide abominable qu'il a commis en Afghanistan. Dans *Homeland*, la nécessité pour Brody de se libérer de ses démons finit par s'imposer dans l'épisode 1.4. Au cours d'un échange tendu et cathartique se déroulant juste après que Brody a tiré sur un cerf au beau milieu du jardin, son épouse excédée tente de lui faire prendre conscience de la gravité de son état :

BRODY. There's nothing wrong with me.

JESSICA. Is that right? You barely sleep, you turn your back on your friends, you scare your children. (...) You can't even fuck your wife. We need help, Brody.

BRODY. I see what this is. Time for me to get my head shrunk, go to Psych Services ?

¹²⁶⁶ Jennifer Ahern *et al.*, *op. cit.*, 5.

JESSICA. I don't give a shit who you talk to, as long as you talk to somebody.

BRODY. What if I say no?

JESSICA. Then I can't do this anymore.

La dimension sexuelle n'est pas évoquée dans l'étude d'Albern bien qu'elle constitue une problématique sans doute importante pour des couples qui se retrouvent après des années de séparation. *Homeland*, mimant son modèle *Hatufim*, démontre à quel point relations sentimentales et sexuelles entre le vétéran et son épouse sont interdépendantes. Durant les premiers épisodes, la série s'attarde avec un certain voyeurisme, rendu plus marquant encore par la surveillance de Carrie, sur le délicat renouement d'un espace d'intimité sensuelle entre Brody et Jessica. Ces scènes se révèlent d'autant plus dérangeantes qu'elles montrent la maladresse qui régit les rapports entre deux époux qui ne se reconnaissent pas. La première tentative d'étreinte a lieu au cours de l'épisode 1.1 et matérialise l'anxiété, la gêne ressenties par Brody et Jessica qui restent à distance l'un de l'autre en échangeant quelques mots amusés sur le négligé que porte cette dernière. Alors que Brody sert deux verres de vin, Jessica s'approche de lui pour enlever l'étiquette pendante de son pantalon de pyjama. D'un réflexe défensif, il se retourne brutalement. Brody, qui a été torturé pendant des années, ne voit plus le corps comme un objet de douceur et de plaisir. Jessica doit ainsi lui réapprendre la sensualité. Elle tente de l'appivoiser, glisse une main le long de son épaule, puis sur sa joue. Ils s'embrassent. Elle s'empare de ses mains qu'elle guide jusqu'à ses fesses. La séquence est réalisée sans afféterie visuelle ou sonore, ce qui procure une sensation d'intimité immersive rompue par le montage qui nous resitue par moments du côté voyeur de Carrie, celle qui, plongée dans l'obscurité, observe l'érotisme naissant entre les deux époux.

Alors, Jessica remonte et enlève le T-shirt que porte Brody. À la découverte de son corps strié de cicatrices, elle se recule d'un pas. Brody a beau tenter de la rassurer en lui disant qu'il est bien « de retour à la maison » (« *I'm home, baby* »), Jessica ne parvient pourtant pas détourner son regard humide et horrifié de ce qu'« ils » (« *they* ») lui ont fait là-bas (figure 75). Cette situation illustre le constat de l'association Cost of Wars qui rappelle que « *the wars in Iraq and Afghanistan have been experienced not only on the battlefield; they have reverberated inside the homes of military families left behind in the United States by deploying service members. When they return, the wars come back with them*¹²⁶⁷. » (nous soulignons)

¹²⁶⁷ <http://costsofwar.org/article/us-veterans-and-military-families> (consulté le 27 août 2017)

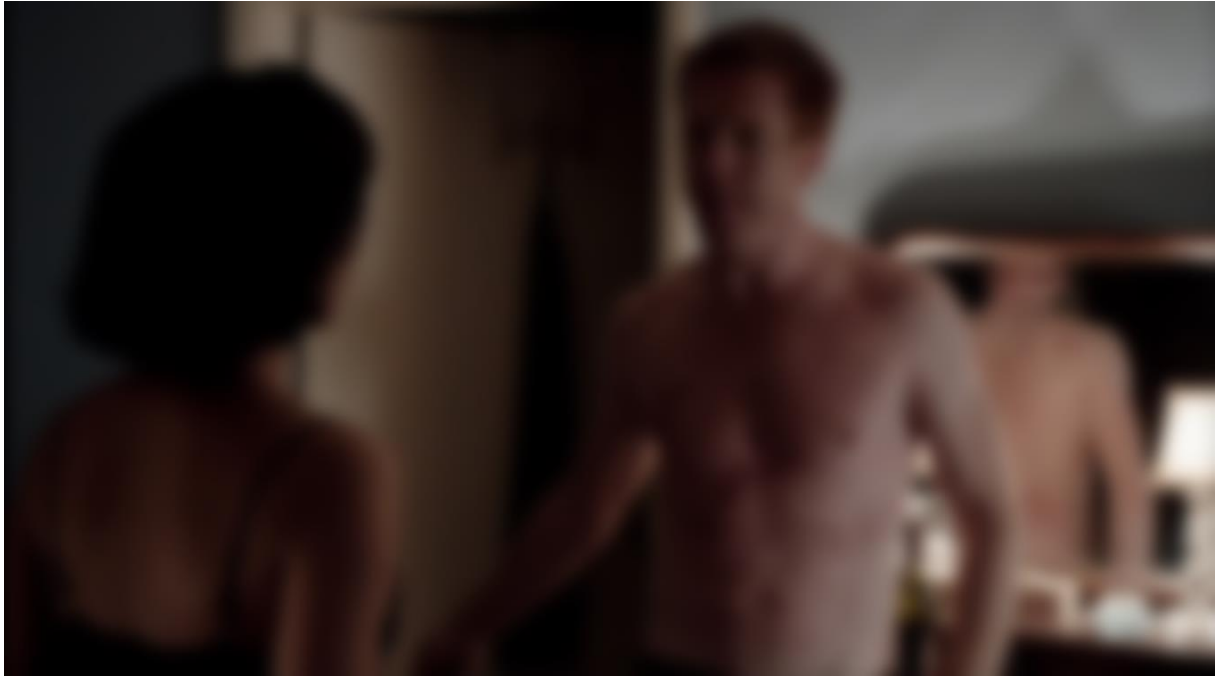


Figure 75 : Si Brody affirme être « de retour à la maison », son corps porte néanmoins les terrifiants stigmates de sa détention au Moyen-Orient (1.1).

En effet, le torse mutilé de Brody n'est que le signe le plus évident de cette guerre que le vétéran a ramenée avec lui. Le bref rapport sexuel qui s'ensuit est d'une rare brutalité, si bien que la série le censure partiellement en montrant le malaise ressenti par Carrie face aux images, qui fait écho au nôtre. À l'issue de l'acte, la gêne s'installe entre les deux époux : Jessica ne peut contenir des sanglots étouffés. Notons que cette séquence de sexe violent contraste avec celle de jouissance et d'épanouissement charnel, plus tôt dans l'épisode, où l'on découvre la même Jessica en compagnie de Mike.

Empruntant une mise en scène similaire, la deuxième tentative du couple de renouer sexuellement (une nouvelle fois à l'initiative de Jessica) dérape un peu plus dans le malsain, et reflète la distance à la fois physique et émotionnelle qui semble grandir entre Jessica et Brody. Sous le regard empli de dégoût de Carrie, qui finit par tourner le moniteur d'un coup de main, Brody refuse son corps à son épouse, qu'il ne touche d'ailleurs pas, préférant se masturber face à elle. La violence est, pendant un temps du moins, ce qui régit les rapports entre l'ancien soldat de guerre traumatisé et sa femme. Outre le rapport sexuel décrit plus haut, Brody est également assailli de cauchemars-souvenirs durant lesquels il crie en arabe et agresse Jessica malgré lui : « *You grabbed my arm – really hard. You wouldn't let go* », lui confie-t-elle un matin avant de lui dévoiler son bras tuméfié (1.2). L'acte de violence nous est

montré non pas par le biais d'un souvenir mais par le biais de l'enregistrement fait par Carrie qu'elle visionne dans la foulée : on voit alors Jessica se débattre pour libérer son bras de la main de son mari. Cette scène, qui décrit à nouveau l'ampleur des manifestations du stress post-traumatique affectant les vétérans d'Irak et d'Afghanistan, fait alors écho à l'ouverture de l'épisode 5.19 de *Grey's Anatomy* dans laquelle Owen étrangle Cristina en pleine nuit.

Afin de prouver à Jessica qu'il est prêt à se « soigner » pour le bien de sa famille, Brody se rend à une réunion d'anciens combattants organisée dans le sous-sol d'une église où il tombe nez-à-nez avec Carrie. La rencontre n'a rien de fortuit puisqu'elle est orchestrée par Carrie qui, ayant dû renoncer à son opération de surveillance faute de preuve concrète quant au retournement de Brody, a décidé de prendre ce dernier en filature. Il apparaît très vite évident que l'agente de la CIA est prête à le travailler au corps quand bien même cela exige qu'elle utilise le sien comme une arme de séduction : « *This conflation [of sex and work], often in the service of the nation, recalls the enduring Mata Hari archetype of espionage stories. Sex as a patriotic duty is a device associated specifically with female spies and investigators*¹²⁶⁸. » Sa tentative d'approche est un succès : Brody la reconnaît (ils se sont déjà croisés lors de son débriefing à Langley auquel elle assistait [1.1]) et l'aborde. Dès les premiers mots échangés, les deux personnages semblent se comprendre. L'expérience de la guerre et leur ressenti de vétérans les rapprochent. Brody se souvient que Carrie a été déployée à Bagdad et lui demande alors : « *How come it's so hard to talk about with people who weren't there ?* » Ce à quoi elle répond : « *I have a better question. How come it's so hard to talk with anyone who wasn't there about anything at all ?* » Les deux personnages verbalisent ainsi leur sentiment commun d'être incompris et d'être des marginaux en retrait d'un monde à la fois familier et étranger. Comme Brody, Carrie est une vétérane, elle a vu la guerre. Et comme lui, elle est « brisée¹²⁶⁹ ». Mobilisée en Irak pendant cinq ans pour prendre la suite d'Allison Carr en tant qu'agente de liaison, elle a vécu des événements que l'on imagine traumatiques. « *When you came back from Baghdad, (...) I saw something had happened. You were damaged* », lui confie Saul à son chevet après que celle-ci a été victime d'un attentat à la bombe (1.11). Pour Saul, le trouble bipolaire de sa protégée est une blessure invisible causée par la guerre qu'il associe au syndrome de stress post-traumatique, mal dont Brody souffre. Les auteurs invitent ainsi le public à considérer l'héroïne comme une victime

¹²⁶⁸ Lindsay Steenberg et Yvonne Tasker, *op. cit.*, 137.

¹²⁶⁹ « *You were a prisoner a long time. You're damaged goods* » (2.1), dit Walden à Brody sur le ton de la plaisanterie bien que l'usage du terme « *goods* » reflète bien la marchandisation du vétéran que le politicien entend opérer afin de s'assurer une victoire à la présidentielle (Walden nomme Brody comme colistier).

de la guerre contre le terrorisme quand bien même la bipolarité de cette dernière serait également due à l'atavisme paternel, ce qui est révélé assez tôt dans la saison 1. C'est aussi ce que sous-entend le générique de la série en montrant que, depuis l'enfance, Carrie a été abreuvée d'images de terreur et de discours sécuritaires anxigènes prononcés par les présidents successifs. Ainsi, la bipolarité de Carrie semble aussi bien héritée de la patrie que du père. L'héroïne vit les effets de sa maladie comme les séquelles de la guerre contre la terreur dans sa dimension intérieure et extérieure. Le doute quant aux origines de sa pathologie subsiste encore lorsqu'elle révèle avoir manifesté les premiers symptômes à l'âge de 22 ans. Or, comme le remarquent justement Gary et Katherine Edgerton, si l'on admet que l'héroïne est née la même année que son interprète, soit en 1979, elle avait donc 22 ans en 2001 : « *[Carrie's] manic-depressive symptoms first surfaced when she was 'twenty-two' (or not long before 11 September 2001, if viewers do the math)*¹²⁷⁰. » L'attaque des tours jumelles a donc pu agir comme le déclencheur de sa pathologie et l'on voit, dès le pilote de la série, à quel point cet événement constitue un traumatisme fondamental pour l'héroïne, qui ne cesse de se reprocher de ne pas avoir su anticiper les plans d'Al-Qaïda. « *I missed something once before. I won't, I can't let that happen again* », dit-elle à Saul. Notons que cette phrase intègre le générique de *Homeland* pour signifier le poids de la culpabilité de Carrie qui est hantée par le spectre des victimes du 11 Septembre.

Carrie est donc une vétérane de la guerre en Irak, bien qu'elle continue à combattre le terrorisme sur le sol américain. Plus que quiconque, elle comprend les blessures et la solitude de Brody qu'elle observe quatre semaines durant, jour et nuit, dans la mesure où elle-même est brisée et seule (« *I'm gonna be alone my whole life, aren't I?* », demande-t-elle à Saul [1.8]) : « (...) *she has inadvertently discovered a kindred spirit. Brody is psychologically damaged as well, suffering from post-traumatic stress disorder (...). [He] appears on Mathison's surveillance screens as her doppelgänger, completing those parts of her self that are either missing or broken*¹²⁷¹ », écrivent Gary et Katherine Edgerton. Cette impression de double, de symbiose entre les deux personnages permet d'expliquer la réaction de Carrie face aux cicatrices de Brody, réaction aux antipodes de celle de Jessica plus tôt : loin d'être horrifiée par ces stigmates, la jeune femme les observe et les caresse avant de les embrasser. S'ensuit un rapport sexuel durant lequel la fusion des corps brisés contraste brutalement avec

¹²⁷⁰ Gary R. Edgerton et Katherine C. Edgerton, *op. cit.*, 91.

¹²⁷¹ *Ibid.*, 91-92.

les ébats chaotiques précédents entre Brody et sa femme. « *I just want to live here for a second* », murmure Brody à sa maîtresse qu'il contemple avec passion.

Ennemis a(i)mants, Carrie et Brody représentent l'un pour l'autre la possibilité d'une intimité vraie et en partage. Les deux soldats marqués par la guerre se comprennent et se devinent. Ils parviennent à trouver un *locus amoenus* coupé du monde où ils s'échappent le temps d'un weekend (1.7). Il n'est pas anodin que leur refuge – un chalet appartenant à la famille de Carrie – se situe au beau milieu d'une forêt, décor dont nous disions plus tôt qu'il symbolisait la marge à laquelle les deux personnages appartiennent. C'est justement dans cette marge qu'ils se révèlent moralement et physiquement l'un à l'autre. Lors d'une balade, Brody demande à Carrie la raison pour laquelle elle se rendait au groupe de soutien pour les vétérans. Ne pouvant révéler sa réelle motivation, celle-ci lui confie qu'elle reste profondément marquée par la mort brutale de son traducteur en Irak : « *He was protecting me. Trying. But this mob just got crazy. And they hung him from a bridge. I was pinned down.* » Si la sincérité des deux protagonistes est sans cesse sujette à caution, nous sommes enclins à croire à l'authenticité de cette révélation, Carrie trouvant en Brody une oreille attentive et compréhensive. La suite du dialogue va dans ce sens, les deux vétérans s'avouant un attachement réciproque. Brody, notamment, reconnaît les difficultés que rencontre son couple :

BRODY. It's hard to find people to talk about it.

CARRIE. How about your wife?

BRODY. It's like she doesn't know who I actually am now.

CARRIE. Well, maybe it just takes time.

BRODY. I can't be with her. (...) I just can't. But I can be with you. (...) It's different with you. It's, uh, I don't know. It's free. (...) As in it's the first time since I've been back that, well, I found some fucking peace.

CARRIE. Me too.

La relation amoureuse entre les deux personnages cessera dès lors que Brody s'apercevra que Carrie l'a manipulé depuis le début et qu'elle a tenté de le séduire afin de percer son mystère. Dès lors, celle qui menait la danse se retrouve à découvert, à la merci d'un Brody qui retrouve son rôle de terroriste dormant. Ce retournement coïncide avec l'annonce que Tom Walker est toujours en vie, et que ce serait donc lui le soldat endoctriné et non Brody. Croyant avoir commis une erreur incommensurable, Carrie tente de retenir son

amant furieux et lui dit : « *This weekend, this time that we spent together – it was real. The parts... that we both... the important parts.* » Alors que nous pouvions encore penser que celle-ci jouait un rôle (double sens de « *parts* ») pour tenter de pousser Brody à certaines confessions compromettantes, ces derniers mots dévoilent finalement l'ampleur et l'authenticité de l'attachement que l'héroïne éprouve à l'égard du soldat suspect : « *it was real* », insiste-t-elle.

À partir de cet épisode charnière, Brody renoue pleinement avec sa famille. La fin de l'épisode 1.8 présente ainsi le portrait d'une famille finalement réunie.

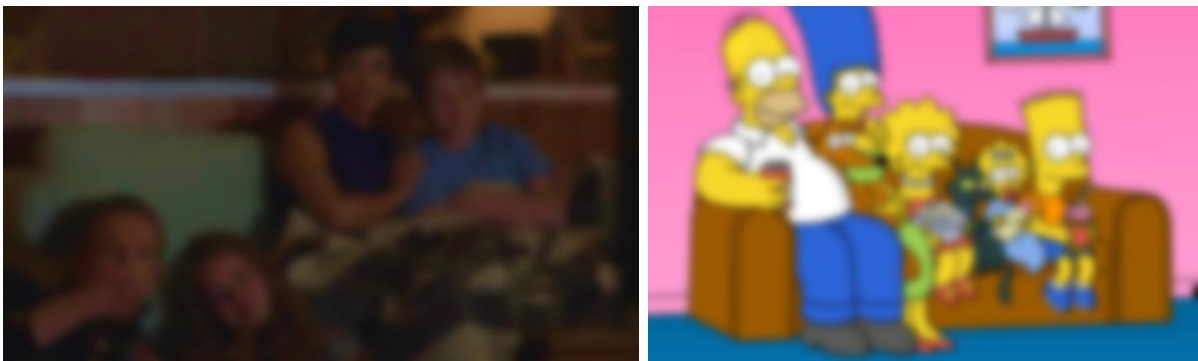


Figure 76 : La réunion de la famille américaine traditionnelle autour de l'écran de télévision évoque le générique de *The Simpsons*.

Nicholas et Jessica rentrent d'une soirée mondaine, lui est vêtu de son uniforme de marine, elle d'une robe qui rappelle la mode des années cinquante/soixante, et trouvent leurs enfants avachis sur le canapé du salon en train de regarder *Ice Age*. Plutôt que de leur dire d'aller se coucher, Brody s'assied aux côtés de sa fille pour suivre le dessin animé alors que Jessica rejoint son fils (figure 76a). Ce portrait d'une famille tout sourire que la télévision réunit n'est pas sans rappeler l'iconique générique des *Simpsons* à la fin duquel la célèbre famille « traditionnelle » finit invariablement par se retrouver sur le canapé du salon pour partager également un moment de pur divertissement télévisuel (figure 76b).

Pendant un temps, Jessica et ses enfants pensent que le mal de guerre de Brody a disparu, que les séquelles de huit ans de détention, de torture, ont été effacées. Ainsi, à l'occasion d'une excursion en famille à Gettysburg (1.11), Dana déclare à sa mère : « *I just hadn't realized that Dad's scars were so faded. You can barely see them now.* » Même Jessica confie à son mari : « *I'm happy. It's like you're finally home.* » Aucun n'imagine qu'au-delà

de sa conversion à la religion de ses geôliers, Brody est devenu un terroriste : même s'il est « de retour à la maison », il n'est plus le même.

L'allégeance flottante et déchirante du personnage entre sa famille américaine et sa « famille » orientale (Brody considérait Issa comme un fils) culmine lors d'une scène clef de l'épilogue de la saison 1 au cours de laquelle il doit justement faire un choix. Filmé en très gros plan, le front perlant de transpiration, le regard ahuri, la mâchoire serrée, Brody finit malgré tout par actionner sa ceinture d'explosifs mais en vain, celle-ci étant défectueuse. Après l'avoir réparée, il se lance dans une seconde tentative, interrompue par un coup de téléphone de sa fille, Dana. Motivée par une Carrie hystérique venue lui dire que son père est un terroriste, la jeune fille décide d'interroger ce dernier. La séquence est poignante tant elle exacerbe les tiraillements affectifs et idéologiques du personnage. « *Dad, promise me. You have to promise me that you're coming home, Dad. Dad? Dad, you have to promise me. I need you. You know that* », dit Dana à Brody qui renonce finalement à son attentat-suicide pour sa fille. « *I'm coming home, Dana. I promise.* » Ce dénouement surprenant réintroduit une forme d'innocence américaine au sein du programme – c'est Dana qui ramène son père à la raison *et* à la maison – et montre la force de cette institution qu'est la famille (américaine) de même que son rôle capital dans le soutien et la guérison des vétérans.

La deuxième saison s'avère cependant nettement plus défaitiste : au lieu d'assister à une reformation de la cellule familiale, ce que nous laissait espérer l'échange salvateur entre Dana et son père à la fin de l'épisode 1.12, celle-ci se désagrège. À la fin de la saison, Jessica et Brody décident de se séparer d'un commun accord, ce dernier avouant que : « *I was fucked the moment that I left for Iraq. We all were.* » (2.11) Comme dans les autres séries mettant en scène des vétérans, la guerre est à nouveau perçue comme une tragédie sans salut possible. Dans l'épilogue (2.12), Brody retrouve alors Carrie au chalet de leurs premières étreintes afin d'envisager leur vie ensemble, un retour à la nature salvateur où la vie est simple (Brody prie au soleil levant en communion avec la forêt). Cette fois, le chalet n'est plus le théâtre de manipulations comme dans l'épisode 1.7 : Nazir est mort, Brody et Jessica ont rompu, Carrie prévoit de quitter la CIA, tout semble converger vers une fin heureuse. Lieu thaumaturge qui guérit les âmes, panse les intimités et promet un bonheur pastoral (« *But we could be happy, couldn't we ?* », se demande Brody), le chalet et la forêt apparaissent comme l'écosystème (du grec *oikos*, la maison) du couple, le lieu protégé des retrouvailles : une Arcadie prélapsaire où le temps narratif se suspend. Pourtant, l'attentat de Langley qui survient vers la fin de l'épisode met un terme aux aspirations de normalité des deux vétérans. Immédiatement

désigné comme coupable de l'attaque, Brody est contraint à l'exil. Carrie le conduit à la frontière canadienne et, alors qu'ils sont sur le point de se séparer, celle-ci ironise : « *Back in the woods*¹²⁷². » Et Brody de répondre : « *It seems to be our place.* »

Se retrouver pour se séparer, l'histoire du couple de vétérans s'inscrit dans un entre-deux permanent, entre deux endroits, entre deux actions. Car dès lors qu'une fin heureuse est envisagée, un événement tragique vient les contraindre à l'exil et à la séparation. Que ce soit juste après l'attentat de Langley ou à Téhéran (dans la saison 3), dans ces moments de tension intense, Carrie en revient toujours à une seule et même phrase : « *We have to go.* » (2.12, 3.12) La seconde fois, alors que tout espoir semble perdu, Brody répond avec résignation : « *Go where?* » (3.12) Les deux amants protecteurs de la « *homeland* » finissent littéralement « *homeless* ». La rédemption est ainsi un horizon inaccessible pour les anciens combattants.

3.2.3. Le souvenir de la guerre et la poétique du trauma

La caractérisation de Brody comme soldat traumatisé par huit années de captivité passe, comme nous l'avons vu, par la manifestation d'épisodes de stress post-traumatique entravant son retour à la vie civile et familiale. Cependant, à l'instar des séries policières des années 2000 intégrant des vétérans d'Irak, *Homeland* investit aussi le champ mémoriel en donnant une place de choix aux souvenirs de guerre disloqués et fragmentés du personnage à travers lesquels la série dévoile l'horreur des sévices qu'il a subis. Ce faisant, elle emprunte à l'esthétique particulière de ce que Janet Walker a nommé le « cinéma du traumatisme » (*Trauma Cinema*), esthétique reposant sur la rupture du récit filmique linéaire par le biais notamment de fragmentations, d'anachronismes et de répétitions visant à traduire la violence du traumatisme¹²⁷³. Repérant ces mêmes mécanismes, Michael Elm *et al.* affirme que : « *The transposed 'trauma' comes in the garment of distortion, as translating traumatic language into film language often implies moments of deformation, disfigurement, fracture, breakup, dislocation, or transmutation that are not easy to decipher*¹²⁷⁴. » L'esthétique du « cinéma du traumatisme » cherche avant tout à désorienter le public en déroulant un récit dont la structure

¹²⁷² Cette réplique peut paraître ironique dans la mesure où elle semble jouer sur l'expression anglaise « *to be out of the woods* » qui signifie « être tiré d'affaire ». Ici, c'est bien le contraire : Carrie et Brody sont à nouveau dans une situation désespérée, « *back in the woods* ». Je remercie Monica Michlin pour cette remarque.

¹²⁷³ Janet Walker, « Trauma Cinema : False Memory and True Experience », *Screen*, vol. 42, numéro 2 2001, 214.

¹²⁷⁴ Michael Elm *et al.* (dir.), *The Horrors of Trauma in Cinema : Violence Void Visualization*, New Castle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2014, 10.

et la mise en images font du visionnage une expérience sensorielle, sinon traumatique, au moins déstabilisante et désagréable. E. Ann Kaplan reconnaît ainsi que : « *Forms such as cinema may be especially appropriated for figuring the visual, aural and non-linear fragmented phenomena of the trauma – to performing it*¹²⁷⁵. » Le cinéma, plus que les autres médias, parce qu'il est dans la performance plus que dans la simple représentation permettrait au public de s'investir émotionnellement et physiquement dans l'expérience du traumatisme.

Le flashback s'impose dès lors comme le principal mécanisme narratif et visuel utilisé par les films de traumatisme pour désorienter les spectateurs. Le surgissement généralement brutal et inattendu de ces souvenirs personnels dans le récit filmique a pour effet de briser la continuité et la linéarité de ce dernier en troublant la chronologie (du présent vers le passé) et le point de vue (d'objectif à subjectif ; du niveau diégétique au niveau intradiégétique). Maureen Turim note ainsi : « *Violently inserted flashbacks inscribe in narratives a shattering of complacency*¹²⁷⁶. » Les flashbacks dans les films de traumatisme sont rarement lisibles au premier abord tant leur sémantique apparaît cryptée : ils surgissent hors contexte, ils sont souvent très brefs, fragmentaires et leur visuel, flou et tremblant, semble davantage désorienter le public que lui révéler des éléments d'information aidant la compréhension de l'histoire. De plus, ils tendent souvent à se répéter de manière hypnotique, à se déformer, créant à la fois une sorte de paralysie et de circularité narratives aussi obsédantes pour les spectateurs que pour le personnage.

Comme son modèle *Hatufim, Homeland* sème des flashbacks de la captivité de son ancien prisonnier de guerre au fil des épisodes. D'emblée, l'enjeu est double : d'une part, la série entend matérialiser la violence du traumatisme de Brody et, d'autre part, elle se sert de ces séquences analeptiques afin de construire la complexité du personnage. En effet, les spectateurs sont incités à scruter chaque bric de souvenir pour évaluer l'innocence du marine soupçonné d'avoir changé d'allégeance.

Notons que la première saison est la seule à s'adonner à ces séquences de flashbacks intimes, subjectifs, à l'exception de l'épisode 5.8 durant lequel Carrie se rappelle son arrivée à Bagdad et de l'épisode 6.10 où Peter Quinn se remémore son passé dans les unités d'élite (*Black Ops*) de la CIA. L'omniprésence de flashbacks durant les douze épisodes qui la constituent n'a rien de surprenant : au-delà de l'intrigue entourant Brody, toute la saison repose sur la reconstruction et la connaissance du passé. Carrie, qui est convaincue que

¹²⁷⁵ E. Ann Kaplan, « Melodrama, Cinema, and Trauma », *Screen*, vol. 42, numéro 2, 2001, 204-205.

¹²⁷⁶ Maureen Turim, « The Trauma of History: Flashbacks Upon Flashbacks », *Screen*, vol. 42, numéro 2, 2001, 207.

l'attaque imminente d'Abu Nazir s'inclut dans une chronologie particulière (la démarche de l'héroïne apparaît alors en évident contraste avec l'anhistoricisme articulé par l'administration Bush autour du 11 Septembre), cherche ainsi désespérément à identifier l'événement qui a déclenché le désir vengeur du commandant d'Al-Qaïda. Comme elle, nous sommes placés dans une position d'enquêteurs désireux de trouver dans les souvenirs de Brody, auxquels elle n'a pas accès, les réponses à nos interrogations. Les flashbacks, incomplets, désordonnés, se révèlent néanmoins le plus souvent trompeurs et nous mettent sur de fausses pistes.

Les séquences décrivant la captivité de Brody ne déploient pas qu'une seule esthétique : le récit présente ainsi plusieurs périodes visuellement distinctes permettant de comprendre l'évolution du personnage au fil des années qu'il a passées en Irak. Il faut ainsi distinguer les souvenirs traumatiques de la première période durant laquelle Brody fut interrogé, torturé, humilié et où il dut tuer de ses mains son compagnon d'armes, Tom Walker, de la seconde période durant laquelle le marine captif fut « libéré » (tout porte cependant à croire que cette libération faisait en fait partie du stratagème d'endoctrinement échafaudé par Nazir) et devint le précepteur d'Issa, fils de Nazir.

Jusqu'à l'épisode 1.5, *Homeland* s'attarde uniquement sur la première période et sur le moment de bascule avec la seconde. Bien que le récit analeptique tende à être chronologique, il résiste à une lecture rapide en laminant la linéarité narrative. Du fait de cette dynamique d'aller-retours entre différents points du passé, les spectateurs doivent reconstruire le sens et l'ordre des séquences sans que la série ne leur offre la moindre datation¹²⁷⁷. Une attention aux détails s'avère ainsi utile : selon les séquences, la longueur de la barbe et de la chevelure de Brody varie, indiquant le passage du temps. L'entreprise d'ordonnancement des souvenirs est rendue encore plus ardue par leur répétition. Dans l'épisode pilote, le marine fraîchement libéré est contraint de se remémorer sa captivité à plusieurs reprises, d'abord lors de son débriefing à la CIA où il est bousculé par Carrie, puis lors de sa rencontre avec Helen Walker.

Au cours de la séquence à Langley, Carrie interroge Brody sur le déroulement de sa captivité avant de lui soumettre des photographies d'Abu Nazir et de lui demander si ce dernier a assisté aux séances de torture. Brody répond par la négative, ce qui a pour effet de déconcerter Carrie qui l'enjoint à observer à nouveau les photographies. Brody baisse le regard sur le visage du commandant d'Al-Qaïda alors qu'un bruit sourd grandit en fond et

¹²⁷⁷ Notons qu'une chronologie précise de la captivité de Brody est présentée dans le guide officiel de la série. Voir M. Hurwitz, *op. cit.*, 53.

conduit au premier souvenir. Un homme nu pendu par les mains et éclairé par un puits de lumière surgit à l'écran (figure 77a).



Figure 77 : Empruntant à l'esthétique du cinéma du traumatisme, *Homeland* traduit la violence de la captivité du sergent Brody (*Homeland*, 1.1).

Le lieu est inconnu. Quatre hommes cagoulés ou enturbannés, dont un tenant un bâton à la main, l'entourent. L'image est floue, l'ambiance angoissante. Les chaînes retenant le prisonnier (que l'on identifie immédiatement, il s'agit de Brody) sont relâchées et celui-ci s'effondre sur le sol (figure 77b). L'écho de la salle de torture déstabilise l'oreille des spectateurs (les sons semblent amplifiés, agressifs), de même que l'instabilité et la fluctuante netteté de l'image perturbent leur vision. D'emblée, la séquence désoriente nos sens, ce que vient accentuer la brièveté des plans qui entremêlent plongées sur le visage tuméfié de Brody et contre-plongées sur deux hommes qui viennent lui donner de l'eau dans une coupelle dorée

(figure 77c). Le dernier contre-champ révèle le visage de Nazir en contre-jour et vient mettre en évidence le mensonge de l'ancien prisonnier de guerre que celui-ci réitère à l'issue du souvenir. Non, il n'a jamais vu Abu Nazir.

Cette première séquence analeptique définit la matrice esthétique de celles qui vont suivre : teintes ocrées, jeux d'ombres et de lumières (aveuglantes), image tremblante, cadrage serré, alternance des points de vue, mise au point instable créant du flou, sons amplifiés et déformés, autant de caractéristiques qui répondent aux codes audiovisuels du cinéma du traumatisme¹²⁷⁸. On retrouve d'ailleurs cette même esthétique fracturée dans d'autres séries mettant en scène des vétérans, notamment au cours de la saison 4 de *Damages* centrée sur le personnage de Chris Sanchez (Chris Messina), mercenaire souffrant de troubles de stress post-traumatique s'exprimant par le surgissement de bribes de souvenirs. L'instabilité et la surexposition de l'image, son grain délibéré et son montage lapidaire et paratactique font ainsi écho aux codes stylistiques utilisés par *Homeland*.

Bien que les souvenirs soient ceux de Brody, la caméra n'est pas subjective ; autrement dit, nous ne voyons pas la scène à travers les yeux du personnage, ce qui a pour corollaire de participer à la dissociation traumatique. Le Brody de 2011 considère le Brody prisonnier comme un autre, faisant ainsi écho à l'argumentaire développé par Jason Iuliano qui considère que le personnage souffre d'un éclatement des personnalités résultant de sa captivité – et de son « retournement »¹²⁷⁹. Dans le même temps, l'esthétique déployée par la série pour la mise en images des souvenirs tend à subjectiviser ces derniers : outre certains plans où la caméra semble représenter le regard du Brody prisonnier, l'instabilité de l'image – à la fois frémissante et floue – indique la pénibilité de l'acte de remémoration pour le Brody de 2011. Le souvenir donne ainsi à voir une autre facette de la souffrance du vétéran et montre la fracturation invisible et psychologique.

D'autres flashbacks représentant les sévices que Brody a subis au début de sa captivité (il a alors les cheveux courts et la barbe naissante) jalonnent les premiers épisodes. Dans l'épisode 1.3, alors qu'il parle de son expérience à un journaliste dans le cadre d'un entretien-confession à la télévision, des fragments le montrant en train d'être battu resurgissent. Dans l'épisode 1.5, les retrouvailles entre son ancien bourreau et garde, Afsal Hamid, déclenchent de nouveaux souvenirs où est déployée la même esthétique. On voit notamment Hamid uriner

¹²⁷⁸ Notons que cette esthétique diffère de celle de *Hatufim*. Dans cette dernière, les flashbacks ont une chromie vert de gris très contrastée et la réalisation et le montage ne font pas montre de la même instabilité : si des effets de flou et de lumière similaires sont observables çà et là, l'instabilité de l'image et le montage saccadé sont des idiosyncrasies stylistiques du remake américain.

¹²⁷⁹ Jason Iuliano, *op. cit.*

sur le visage d'un Brody nu et allongé sur le sol, puis battre ce dernier à coups de bâton et de barbelé dans une courte scène évoquant le premier souvenir de l'épisode pilote.

Il faut sans doute distinguer les flashbacks entourant la mort de Tom Walker qui symbolisent, dans une mesure bien plus importante que les autres, le refoulement effectué par Brody. Au fil de l'épisode pilote, ce dernier reconstruit progressivement, fragment par fragment, le souvenir traumatique de l'exécution de son compagnon d'armes. Ce processus suit plusieurs étapes. C'est d'abord Helen Walker qui le pousse à la remémoration en lui posant deux questions : « *How did he die?* » et « *Were you there?* » Chaque réponse de la part de Brody est précédée d'un court flashback donnant au public un accès privilégié à la vérité, du moins à une vérité partielle. En premier lieu, l'on découvre le visage de Walker ensanglanté. Le plan n'excède pas les deux secondes. Brody répond que Walker a été battu à mort. En second lieu, la caméra portée et subjective nous positionne à la place du bourreau qui frappe Walker de manière répétée sous le regard apathique de Brody. Pourtant, ce dernier ment à Helen Walker, prétextant ne pas avoir assisté à la mort de son mari. Le souvenir prendra finalement sens lors de la dernière scène de l'épisode où l'on suit Brody en train de courir tandis que ses pensées sont accaparées par les questions d'Helen et de Carrie. Assez littéralement, le vétéran fuit la vérité du souvenir qu'il a tenté de refouler mais qui le rattrape inexorablement. C'est alors que le montage parallèle révèle non seulement que c'est Brody qui a tué Walker mais qu'il l'a fait sous la contrainte de Nazir avant de basculer dans une violence frénétique – identique à la fureur de Sam lorsqu'il tue Joe dans *Brothers* – soutenue par un cadrage très serré et une juxtaposition confuse et elliptique de plans succincts où le bruit des coups de poings et les cris du Brody remémoré se superposent aux respirations rapides du Brody remémorant qui court dans les rues de Washington.

Cette fusion des espaces-temps dénote le retour fracassant du refoulé et l'emprise du souvenir traumatique sur Brody, lequel semble revivre la scène en ressentant les émotions originelles : d'une certaine manière, le montage parallèle se mue en montage alterné tant les deux séquences entremêlées semblent se dérouler simultanément. Le souvenir s'achève sur une révélation d'importance : après avoir tué Walker, Brody tombe en pleurs dans les bras réconfortants de Nazir. Au même moment, le Brody du présent s'arrête dans sa course et respire profondément et, en se relevant, il fait face au Capitole tandis qu'une musique de suspense monte crescendo jusqu'à l'écran noir final. Cette mise en parallèle vient exemplifier tout l'enjeu narratif de la saison 1 en général et de l'épisode pilote en particulier (dont la mission essentielle est de poser les ressorts de l'intrigue et de fidéliser le public), à savoir :

quelle est la véritable identité de Brody, héros de guerre ou terroriste ? La fin de l'épisode pilote oriente notre jugement et porte à croire que l'ancien prisonnier de guerre représente une menace pour l'Amérique, symbolisée ici par le Capitole.

Notons que la série procède d'une même stratégie narrative dans l'épisode 1.2 pour révéler la conversion à l'islam de Brody dans les dernières minutes de l'épisode. Sébastien Lefait et Olivier Esteves ont analysé cette séquence de manière remarquable¹²⁸⁰, et nous ajouterons, au regard de notre thématique du traumatisme de guerre, que celle-ci contraste par sa douceur avec les précédents flashbacks. L'image est lumineuse et change de chromie, lorgnant vers des teintes jaune orangé ; elle est tout à fait nette, ne tremble plus, bien que la scène soit filmée en caméra portée. En fait, par cette mutation esthétique, la série décrit un moment charnière dans la captivité de Brody puisqu'il s'agit de sa « libération », métaphorisée par son avancée à tâtons vers la lumière aveuglante du soleil. Pour les spectateurs, ce changement esthétique éveille les soupçons : le soldat, dont nous pensions qu'il avait vécu huit années infernales formant un vaste traumatisme inénarrable qui justifiait les achoppements mémoriels représentés lors des scènes-souvenirs, a en fait été relâché. La séquence d'avancée épiphanique vers la lumière d'un Brody christique s'avère d'autant plus troublante que le personnage refuse la liberté qui s'offre à lui lorsqu'il entend la litanie religieuse provenant d'une salle de prière à proximité. Il se recule et observe à la dérobée une assemblée d'hommes prier en arabe, scandant « *Allahu Akbar* » tout en répétant les gestes mécaniques de la prière. En parallèle à ce flashback, le Brody présent se lève à l'aube puis se rend dans le garage, le range et le nettoie avant de relever d'une dizaine de centimètres la porte et laisser filtrer les rayons chaleureux du soleil levant. Il se lave les mains, déroule un tapis et se met à prier en arabe.

Même si les spectateurs se refusent à prévoir les agissements futurs au regard de la conversion à l'islam de Brody – parce qu'il a embrassé la religion de ses geôliers, il est forcément un djihadiste –, l'esthétique douce et chatoyante de la scène de souvenir vient renforcer l'hypothèse selon laquelle le sergent aurait trouvé la paix lors de sa captivité, que le traumatisme initial des tortures a donné lieu à une renaissance spirituelle (Esteves et Lefait parlent de « nouveau baptême¹²⁸¹ »). C'est bien là ce que suggère la dimension mystique de la séquence. Si les spectateurs sont enclins à rejeter le stéréotype musulman/terroriste bien que les conditions de conversion de Brody s'avèrent troubles (aussi troubles que sa libération), la

¹²⁸⁰ Olivier Esteves et Sébastien Lefait, *op. cit.*, 48-70.

¹²⁸¹ *Ibid.*, 68.

scène qui suit et qui montre le sergent revêtir son uniforme, sortir de chez lui et s'adresser aux médias – ce qui vient confirmer les hypothèses de Carrie (« *He's out there playing the hero card* », dit-elle à Saul, la confiance retrouvée – nous poussent à revoir notre jugement et à tisser des liens de causalité. Son regain de forme spectaculaire, sa décision soudaine de parler aux journalistes (en contraste radical avec le début de l'épisode où la pression médiatique l'a poussé à se recroqueviller dans un coin de sa chambre et à revivre sa détention irakienne), et la découverte de sa conversion constituent autant d'indices permettant de conclure que Brody a été endoctriné et qu'il suit les pas de Raymond Shaw, le sergent américain ralliés aux communistes dans *The Manchurian Candidate*.

Pour revenir à l'esthétique des souvenirs, l'on s'aperçoit qu'elle évolue une dernière fois lors de l'épisode 1.9 qui retrace les dernières années de la captivité (désormais consentie ?) de Brody en Irak. Les souvenirs ne sont plus des bribes désordonnées, ils sont au cœur du récit et sont agencés de manière chronologique. Ce faisant, ils semblent bien moins subjectifs et certains détails portent à croire qu'ils ne proviennent pas de l'esprit de Brody mais qu'ils sont des éléments fournis par la narration pour faire avancer l'intrigue et lever le voile sur les intentions réelles du personnage. La mise en scène « objective » des séquences analeptiques rompt avec celle déployée pour figurer les souvenirs traumatiques visibles dans les premiers épisodes : ici, les plans sont fixes, les teintes légèrement sépia (chromie traditionnelle des séquences flashbacks), le cadrage plus stable, les flous gracieux (par exemple lorsque Brody détourne le regard de son reflet dans le miroir), et l'ambiance sonore harmonieuse est portée par une musique orientale sobre. Autre indication signalant l'ingérence de l'instance narrative, le souvenir est d'emblée légendé : « *Northeastern Iraq. 3 years earlier.* » Pourtant, la série matérialise la subjectivité des flashbacks par des fondus enchaînés faisant le lien entre le Brody présent endormi¹²⁸² (il a été drogué et capturé par les sbires de Nazir) et le Brody de 2008.

Le dernier souvenir, le plus important, survient lors de la rencontre par écrans interposés entre Nazir et Brody, le premier tentant de raviver la détermination du second à venger la mort de son fils Issa. « *Have you forgotten?* », demande Nazir cependant que la caméra avance vers le visage de Brody. La séquence en flashback montre la frappe de drone américaine sur l'école irakienne du point de vue de ce dernier.

¹²⁸² Les souvenirs sont ainsi régulièrement précédés d'un gros plan sur son visage.



Figure 78 : *Homeland* explore les traumatismes de Brody dont le plus marquant est imputable à la politique étrangère américaine (1.9).

Au moment de l'explosion, on le voit bondir et sortir dans la ville, transformée en champ de ruines, pour retrouver Issa. La série réemploie alors une esthétique du traumatisme de guerre bien qu'elle soit différente de celle des souvenirs de torture : dans des teintes grises, poussiéreuses, une caméra embarquée suit Brody qui s'avance dans les décombres. Le montage fait se succéder des visions d'horreur capturées à l'envolée : un père transportant le corps inanimé de son fils, un autre accompagnant son fils désorienté au visage couvert de sang, un garçon assis pleurant son avant-bras arraché (figure 78). La réalisation imite celle, abrupte, des documentaires et des films de guerre. La caméra zigzague d'un point à l'autre de cet espace de chaos pour retranscrire la détresse de Brody qui finit par retrouver le corps sans vie de son élève au son d'une musique mélodramatique superposant le chant d'une voix féminine aux notes d'un violon oriental. Brody prend Issa dans ses bras tandis que l'image est ralentie.

La mise en scène particulièrement emphatique de ce souvenir charnière qui a motivé la démarche terroriste de Brody tend à signifier que les traumatismes de ce dernier ne découlent pas tous de sa captivité : la mort d'Issa et de dizaines d'autres enfants résultent en effet d'une politique étrangère malavisée, peu soucieuse des conséquences humaines. La série semble ainsi suggérer que le traumatisme le plus virulent pour le personnage n'est pas tant la mort de

Tom Walker, mais celle du fils de Nazir, son jeune protégé innocent¹²⁸³. D'ailleurs, c'est de ce dernier dont rêve Brody lorsqu'il passe la nuit avec Carrie, un rêve éprouvant au cours duquel il crie le nom du garçon disparu (1.7). Ce souvenir marquant, fondateur, permet aussi au public (américain et au-delà) de se rendre compte que le Moyen-Orient n'est pas qu'un repaire de terroristes, que des populations civiles y vivent paisiblement et qu'elles sont souvent les premières victimes des frappes militaires américaines. Un parallèle est ainsi établi avec l'épisode 1.10 au cours duquel un attentat à la bombe a lieu en plein Farragut Square, à Washington, faisant des dizaines de blessés civils. De manière frappante, la série réutilise la même esthétique inspirée des films de guerre que l'on retrouve dans la séquence irakienne, montrant que la guerre contre la terreur fait des victimes innocentes dans les deux camps, tout en les mettant sur un pied d'égalité.

Ainsi, notre étude des souvenirs de guerre a permis de mettre en évidence les principales fonctions que ces derniers occupent dans l'économie du récit sériel. S'ils contribuent à construire Brody comme un personnage traumatisé par la guerre, ils permettent aussi d'explorer son passé de captif afin de comprendre ce qu'il lui est arrivé, de décoder son comportement actuel et de prévoir ses actions futures. Ce faisant, l'expérience post-traumatique qu'offre *Homeland* prolonge la tradition des récits de vétérans sériels où le souvenir – refoulé – est toujours vecteur de révélation (voir notamment les épisodes 4.2 de *Cold Case* et 2.17 de *Without a Trace*). Néanmoins, à la différence de la majorité de ces récits, le souvenir-révélation dans *Homeland* n'a rien de cathartique¹²⁸⁴, la remémoration n'entraîne pas la cicatrisation des plaies de l'âme, mais justifie le retour de la guerre sur le sol américain (voir épisode 1.9).

3.2.4. La critique de la guerre

Plus généralement, à la différence des séries de *networks* ayant diffusé des épisodes autour de vétérans blessés ou traumatisés, *Homeland* n'exploite pas la souffrance de Brody pour effacer la réalité historique de la guerre en Irak et raviver la flamme militariste auprès du public américain. Dans la lignée des séries post-sentimentalistes du câble consacrées aux vétérans, d'*Over There* à la saison 4 de *Damages*, *Homeland* se sert de l'ancien prisonnier de

¹²⁸³ À cet égard, il semble pertinent de rappeler que le nom « Issa » est l'équivalent arabe de « Jésus ». Ce choix n'est en rien anecdotique puisqu'il permet d'insister, par exemple, sur la valeur sacrificielle du jeune garçon.

¹²⁸⁴ Stacy Takacs, *op. cit.*, 217.

guerre – et des autres personnages de vétérans – afin d’articuler une critique assez directe de la guerre en Irak et de la politique extérieure américaine.

Au fil des épisodes, Brody n’a de cesse de signifier sa désillusion face à l’invasion de l’Irak quand bien même il se laisse instrumentaliser – contre rémunération – par le Pentagone afin de jouer le rôle de héros de guerre et de servir de représentant officiel dans le but de redorer le blason de la guerre globale contre le terrorisme et de justifier les déploiements militaires à l’étranger (peut-être faut-il établir un parallèle avec l’exploitation par l’administration Bush de la « libération » de la militaire Jessica Lynch en avril 2003). Pour autant, l’ancien soldat condamne l’hypocrisie d’un gouvernement qui l’a laissé huit ans aux mains de l’ennemi. Il dit ainsi à Mike, missionné pour le convaincre d’accepter l’offre du Pentagone :

The brass sent you over here to turn me into some fuckin’ poster boy for their bullshit war. (...) I need the last eight years back... Where I get to take care of my wife and kids. Where I don’t get asked to go over there and fight their fucking war or I’m not taken prisoner. Not left out to rot. Never tortured. None of it. (1.2)

Brody condamne ainsi « leur foutue guerre », la guerre voulue par des décideurs qui, comme Walden, n’ont jamais combattu. Il égratigne également le bienfondé de l’action militaire américaine lorsqu’il emploie le terme « *bullshit* » qui renvoie à la dimension trompeuse de celle-ci. On retrouve cette même critique dans la bouche d’un autre vétéran en béquilles, Lauder (Marc Menchaca), qui remet lui aussi en cause la raison d’être des opérations américaines en Irak et en Afghanistan et étrille Brody pour s’être laissé asservir par le Pentagone : « *And when did you... who once told me you just wanted to come back in one piece become boy scout poster boy for fucking recruitment suckering another couple thousand boys from fucking India and the Bronx to go out and get their fucking legs blown off?* » (1.6)

Pourtant, Brody en a conscience et, avant d’accepter la proposition du Pentagone, il dénonce lui aussi les calculs politiques au centre desquels il se trouve et l’absence de morale et d’empathie des dirigeants qui apparaissent seulement obnubilés par la poursuite de la guerre à des fins électorales. Le cynisme de David Estes, chef de la CIA et bras droit de Walden, est en cela exemplaire. Quand il apprend que Brody se sent mal (il est pris de vomissements) dans le jet qui le ramène aux États-Unis après avoir passé huit ans en captivité, il demande à l’officier qui l’accompagne : « *So what’s the problem?* » L’officier lui répond avec une ironie consternée : « *I don’t know, David. Maybe eight years at the bottom of*

a hole had something to do with it. » Ce à quoi David rétorque : « *Well, I have the Vice President arriving as we speak. And I need him smiling and waving like a hero like it's the fucking Macy's Day Parade.* » (1.1) Dans l'épisode suivant, le directeur de la CIA fera montre d'une empathie similaire lorsqu'il exhorte Mike à convaincre Brody de servir de « *poster boy* » au département de la Défense :

MIKE. What if he's not ready, psychologically?

DAVID. Fuck it. Drive on. Isn't that what the marines say? (1.2)

Le cynisme et l'inhumanité des décideurs américains a de quoi interpeler. Ce sont ces mêmes décideurs dont on découvrira qu'ils ont avalisé la frappe militaire sur une école irakienne causant la mort de 82 enfants. « *If Abu Nazir is taking refuge among children he's putting them at risk, not us* », entend-on dire Walden dans un enregistrement vidéo que Saul découvre avec sidération (1.12).

Plus que la guerre en Irak qu'il a finalement peu vue du fait de sa capture quelques mois après les débuts de l'opération Liberté irakienne, Brody dénonce en fait le recours exponentiel aux drones de combat dans la guerre globale contre le terrorisme et le cynisme et la corruption morale des dirigeants américains, le vice-président Walden en tête. *Homeland* ne se désolidarise pas de cette critique sévère puisqu'elle montre *in fine* que les drones sont responsables du retournement de l'ancien prisonnier de guerre : « *The point here is that drones are at the core of all that has gone wrong in Homeland. Drones killed Issa. Drones killed all the other innocent children. Drones turned Brody*¹²⁸⁵ », résume Jai Galliot. À travers le personnage de Brody, la série entend démontrer la nocivité de la politique des drones en relayant le discours des opposants qui affirment depuis des années qu'elle participe au renouvellement des viviers de terroristes. Parce qu'elles tuent des civils, les frappes de drones américaines radicaliseraient une partie des populations civiles orientales *a priori* non hostiles aux États-Unis. Edwin Jacob précise à ce sujet :

The US is seen as an enemy to both terrorist groups and civilian populations that are harmed as a result of drone strikes. (...) If 9/11 has taught us anything, it is that US

¹²⁸⁵ Jai Galliot, « Drones and Terrorist Blowback », in Robert Arp (dir.), *op. cit.*, 100.

military intervention can lead to ‘blowback’, where foreigners with a grievance attack the US. Our next generation of enemies may be brewing in a cauldron of our own making¹²⁸⁶.

L’avertissement que *Homeland* adresse à ses spectateurs américains porte ainsi à la fois sur l’aspect contre-productif des frappes de drones, dont la précision proclamée est sujette à caution, et sur leur participation indirecte à ces opérations dans la mesure où ils élisent les décideurs qui les conduisent en leur nom. Parce qu’ils sont, d’une certaine manière, complices des agissements du pouvoir qui les représente, les citoyens américains doivent accepter que des actions rétributives soient engagées en retour à leur encontre. C’est ce type de raisonnement que l’on retrouve souvent dans la rhétorique djihadiste qui attribue une responsabilité collective aux pays occidentaux à partir du moment où ils se sont engagés dans des opérations de guerre.

L’argumentaire déroulé par *Homeland* selon lequel le programme de drones contribue à l’émergence de nouveaux djihadistes comme Brody a été validé au cours des dernières années par l’actualité. Que ce soit l’islamiste Faisal Shahzad, responsable de l’attentat manqué à Time Square en mai 2010, ou les deux frères Tsarnaïev radicalisés, qui ont commis le double attentat de Boston en 2013, tous les trois ont cité les frappes de drones et l’occupation militaire américaine en Afghanistan et en Irak comme motivations de leur passage à l’acte¹²⁸⁷. Le cas de Shahzad apporte une résonance supplémentaire aux raisons d’agir de Brody. Le terroriste pakistanais naturalisé américain en 2010 révélera lors de son jugement avoir entrepris cet attentat à la voiture piégée afin de venger les femmes et les enfants tués par les drones américains : « *[When the drones] hit in Afghanistan and Iraq, they don’t see children, they don’t see anybody. They kill women, children, they kill everybody. It’s a war, and in war, they kill people. They’re killing all Muslims*¹²⁸⁸. » Parce qu’il ne procède d’aucune différenciation des musulmans, qu’ils soient des civils/innocents ou des djihadistes, le programme de drones américain appelle à une réciprocité. C’est ici un argument qui distingue Shahzad de Brody, ce dernier ne cherchant pas à tuer des « innocents » mais bien ceux qui ont ordonné la frappe.

¹²⁸⁶ Edwin Jacob, « Killing at a Distance », in Robert Arp (dir.), *op. cit.*, 114-115.

¹²⁸⁷ Voir Jai Galliot, *op. cit.*, 104 ; Scott Wilson, Greg Miller et Sari Horwitz, « Boston bombing suspect cites US wars as motivation officials say », *The Washington Post*, 23 avril 2013. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/national/boston-bombing-suspect-cites-us-wars-as-motivation-officials-say/2013/04/23/324b9cea-ac29-11e2-b6fd-ba6f5f26d70e_story.html?utm_term=.698b6b8bfa5a (consulté le 25 août 2017)

¹²⁸⁸ Loraine Adams et Ayesha Nasir, « Inside the mind of the Time Square bomber », *The Guardian*, 19 septembre 2010. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2010/sep/19/times-square-bomber> (consulté le 25 août 2017)

L'autre différence notable entre les deux terroristes, c'est leur rapport à la foi et au djihad. « *I consider myself a mujahid, a Muslim soldier*¹²⁸⁹ », affirme Shahzad durant son procès, type de formule que Brody ne prononce à aucun moment dans *Homeland*. Durant la justification de son attentat-suicide qu'il enregistre au début de l'épisode 1.12, Brody ne se considère jamais comme un djihadiste réalisant la volonté d'Allah. Il précise de manière très claire qu'il agit en tant que marine et, d'ailleurs, il porte son uniforme de soldat : « *What I am is a marine, like my father before me and his father before him, and as a marine, I swore an oath to defend the United States of America against enemies both foreign and domestic.* » (nous soulignons) Brody dissocie sa foi de son action « terroriste » qu'il décrit comme un devoir patriotique lié à son engagement militaire. Bien qu'il ait à l'évidence été endoctriné (ce qu'il réfute au sein de la même vidéo), il reste un marine défendant les valeurs de la nation américaine contre ses dirigeants corrompus : « *He re-interprets what it means to be a Marine, and says that it is as a Marine that he is going to blow himself up in a room full of people*¹²⁹⁰. » Fait notable, juste avant d'appuyer sur le détonateur de sa ceinture d'explosifs, Abu Nazir apparaît à Brody en vision : « *There's nothing left to think about. Clench your teeth. Say the holy words. Remember Issa* », lui dit-il. Pourtant, Brody ne prononce pas les mots sacrés – *Allahu Akbar* – traditionnellement lancés par les djihadistes avant de commettre un attentat-suicide. Par conséquent, cela tend à démontrer que son engagement est personnel, patriote, et non religieux, le rapprochant davantage de Timothy McVeigh, terroriste responsable de l'attentat d'Oklahoma City en 1995. Comme le soulignent très justement Esteves et Lefait, « outre le détail de la roussure de leurs cheveux, tous deux sont de véritables héros de guerre (McVeigh de la première guerre du Golfe, Brody de la seconde), tous deux partagent une croyance messianique dans le châtement métaphorique d'une faute collective incarnée par un gouvernement qui n'a, selon eux, de démocratique que le nom¹²⁹¹ ». Ainsi, le vétéran Brody ne se retourne pas contre sa patrie, sa « *homeland* », qu'il tente en fait une nouvelle fois de protéger.

En conclusion, *Homeland* s'inclut dans le traitement polémique de la guerre en Irak par les séries du câble en exploitant la figure du vétéran dont les blessures physiques et psychologiques permettent d'explorer les aspects sombres des combats menés à l'étranger depuis le 11 Septembre. L'on voit que la série s'intéresse aussi à la réinsertion des anciens

¹²⁸⁹ *Ibid.*

¹²⁹⁰ Talia Morag, « Double Agents and Multiple Identities », Robert Arp (dir.), *op. cit.*, 16.

¹²⁹¹ Olivier Esteves et Sébastien Lefait, *op. cit.*, 62.

soldats dans la vie civile et leur prise en charge par les institutions sociétales. Ces composantes traitées dans la saison 1 le sont à nouveau dans la saison 6 alors que le personnage de Peter Quinn, qui a frôlé la mort à la fin de la saison 5 après avoir été exposé au gaz sarin, se retrouve dans un hôpital militaire pour vétérans à New York.

L'ancien agent chevronné de la CIA est désormais un vétéran (au sens large car ce n'est pas un militaire comme Brody, mais un paramilitaire opérant dans la clandestinité) physiquement très diminué, souffrant de troubles de la perception et de la parole et d'épisodes de stress post-traumatique (il revit son exécution lors d'un violent cauchemar au début de l'épisode 6.3 ; il devient incontrôlable dans l'épisode 6.5 alors qu'il prend en « otages » la fille de Carrie et sa nourrice et affronte les forces d'intervention à la manière de Rambo dans *First Blood* [Rambo ; Kotcheff, 1982]). Sans donner une représentation négative des hôpitaux pour vétérans, *Homeland* illustre la difficulté de réadaptation des anciens soldats les plus touchés (on en voit certains arpenter les couloirs de l'hôpital, scène qui nous remémore le film d'horreur *Jacob's Ladder* [L'échelle de Jacob ; Lyne, 1990] suivant un vétéran du Vietnam hanté par le souvenir de la guerre qui finit dans un hôpital spécialisé où défilent les corps déformés et dépiécés).

En cela, ces séquences font écho à celles d'*Over There* relatant le long et difficile rétablissement de Bo, qui a perdu une jambe lors d'une explosion en Irak, et qui est obnubilé par l'idée de retourner sur le terrain. Les deux hommes sont confrontés à la terrible réalité : ils doivent commencer une nouvelle vie. Si Bo parvient finalement à composer avec ses blessures de guerre et accepter son sort, Quinn sacrifiera sa vie pour sauver Carrie et la présidente Keane, redevenant momentanément le héros qu'il a été.

Plus généralement, tous ces personnages contribuent à mettre au jour la réalité du vécu des soldats rapatriés – méconnue jusqu'en 2012 – alors que l'on dénombre quelque 6 500 suicides chaque année parmi les vétérans de la guerre en Irak, soit 2 000 de plus que le nombre total de soldats américains tués sur le terrain entre 2003 et 2014¹²⁹². Suite à ces révélations, Obama annonce un plan d'aide de plus de 100 millions de dollars aux vétérans lors d'un discours à Orlando en août 2013 avec pour objectif de juguler le nombre de suicides. « *We have to end this epidemic of suicide among our veterans and troops*¹²⁹³ », déclare-t-il

¹²⁹² H. A. Goodman, « 4,486 American Soldiers Have Died in Iraq. President Obama Is Continuing a Pointless and Deadly Quagmire », *The Huffington Post*, 17 septembre 2014. Disponible à : http://www.huffingtonpost.com/h-a-goodman/4486-american-soldiers-ha_b_5834592.html (consulté le 21 juin 2016)

¹²⁹³ Michael Martinez, « Obama says backlog reduced in veterans' disability claims », *CNN*, 10 août 2013. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2013/08/10/us/obama-veterans/> (consulté le 21 juin 2016)

avant de proposer un ensemble de mesures sociales préventives pour favoriser la réinsertion et la prise en charge des vétérans. En 2016, une nouvelle étude du Department of Veterans Affairs indique que le taux de suicides chez les vétérans a sensiblement diminué, information trompeuse selon l'épidémiologiste Rajeev Ramchand pour qui cette tendance s'expliquerait par la diminution du nombre total de vétérans¹²⁹⁴ : « *Actually the suicide rate is increasing, but the total number of veterans is declining because World War II and Korean War veterans die of old age. That leads to a lower number of suicides per day, even though the risk is higher*¹²⁹⁵ », résume le journaliste ayant interrogé Ramchand.

¹²⁹⁴ De vingt-deux suicides par jour en 2012, il passa à vingt.

¹²⁹⁵ Dave Philipps, « Suicide Rate Among Veterans Has Risen Sharply Since 2001 », *The New York Times*, 8 juillet 2016. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2016/07/08/us/suicide-rate-among-veterans-has-risen-sharply-since-2001.html?emc=eta1&r=0> (consulté le 8 juillet 2016)

Conclusion

Dans la conclusion de son ouvrage *Parallel Lines*, Guy Westwell note la complexité idéologique des films américains de l'après-11 Septembre qui abordent les attentats et la guerre contre le terrorisme. Selon lui, les quinze dernières années ont vu se succéder trois grandes tendances. Entre 2001 et 2003, les films hollywoodiens épousent la politique de l'administration Bush et se fondent dans le discours dominant qu'elles contribuent à renforcer. C'est notamment l'époque du patriotisme débridé, de la guerre pensée comme vengeance, de l'exceptionnalisme américain revigoré, d'un rapport oublieux à l'Histoire des États-Unis et à sa politique étrangère, mais c'est aussi l'époque de la « célébration » de la torture, perçue comme nécessaire, efficace et moralement acceptable dans la lutte contre le terrorisme. À partir de 2004, Westwell affirme que les films hollywoodiens opèrent un tournant idéologique et commencent notamment à raconter, directement ou sur le mode allégorique, les horreurs de la guerre en Irak alors que, dans la réalité, les médias révèlent les abus commis sur les prisonniers de Guantanamo et d'Abou Ghraïb. Dans les années qui suivent l'élection d'Obama, Westwell note finalement que ces deux tendances sont toujours visibles bien qu'elles tendent à se rejoindre, à converger, dans des fictions « consensuelles », ou du moins contradictoires, qui acceptent des lectures aussi bien conservatrices que progressistes¹²⁹⁶.

On observe ainsi que l'histoire des séries-terrorisme, que nous avons surtout déroulée dans la première partie de ce travail de recherche, suit peu ou prou les mêmes évolutions. D'abord très conservateurs et serviles envers l'administration Bush et sa réponse immédiate aux attentats (*Threat Matrix*, *The Agency*, etc.), ces programmes sont ensuite devenus nettement plus ambigus et critiques, notamment envers l'invasion de l'Irak (*Over There*, *Generation Kill*) avant d'opérer un rééquilibrage idéologique et politique durant la présidence d'Obama (*Homeland*, *State of Affairs*).

À elle seule, *24* reflète ce basculement progressif vers une idéologie progressiste bien qu'elle n'ait jamais été l'œuvre droitiste tant décriée, même au cours de ses premières saisons où l'apparente célébration de la torture était compensée par des choix narratifs politiquement de gauche. On pense notamment à l'élection du démocrate David Palmer dont les qualités de cœur et de raison ont fait défaut à ses successeurs républicains, généralement représentés

¹²⁹⁶ Figure de proue de cette tendance, la réalisatrice Katherine Bigelow à qui l'on doit *The Hurt Locker* et *Zero Dark Thirty*, des films idéologiquement instables dans lesquels partisans et opposants à la guerre contre le terrorisme peuvent se retrouver. Le cas de *Zero Dark Thirty* est révélateur à plus d'un titre : tout en relativisant la victoire que constitue la capture de ben Laden, capture qui aura profondément altéré l'éclat moral de l'Amérique par le recours à des méthodes infamantes (voir le dernier plan montrant Maya en pleurs après le raid d'Abbottabad), le film réaffirme en même temps l'efficacité de ces méthodes auprès du public, positionnement d'autant plus insidieux que Bigelow entend retracer des faits « réels » de manière chronologique.

comme des faucons couards avides d'accroître leur pouvoir personnel au détriment du peuple américain (par exemple, le président Logan). La saison 6 semble avoir été le moment charnière dans l'évolution de *24*. Diffusée en 2007, alors que gronde l'opposition à l'occupation irakienne et que le président Bush bat des records d'impopularité, elle montre une Amérique ayant perdu la raison face à une menace terroriste sans précédent. Dans le même temps, elle figure les doutes de Bauer qui remet ses actes en question et s'interroge sur le coût des sacrifices qu'il a faits pour le salut d'un pays gouverné par des politiciens corrompus. Ce point de rupture a marqué le renouvellement de la série qui s'est par la suite concrétisé au travers de la quête de rédemption individuelle et collective qu'elle a organisée dans le téléfilm justement nommé *Redemption* et dans les deux dernières saisons.

Au terme de cette étude, nous espérons avoir convaincu les lecteurs de la complexité et de l'unicité de *24* : cette série ne peut accepter une seule lecture. Elle est parfois conservatrice, parfois progressiste. Bien qu'elle fasse constamment cohabiter ces deux tendances en son sein, il semble qu'en fin de parcours, elle lorgne vers une idéologie plutôt progressiste. En témoigne notamment, comme nous l'avons souligné, le discours plus équivoque que la série tient au sujet de la torture à partir de la saison 7. Nous espérons également avoir démontré la manière dont elle fonctionne en écho et en miroir avec sa successeuse, *Homeland*, fiction qui, elle aussi, a suivi l'air du temps tout en cultivant des lignes de contradiction fortes que nous avons soulignées. Elle semble correspondre à cette tendance à la cohabitation, à la fusion des « lignes parallèles » au sein d'un même programme qui définit, selon Westwell, les films américains du début des années 2010. Cataloguée comme la série emblématique des années Obama, elle n'a pourtant pas été une œuvre au service du président démocrate. En dénonçant à de nombreuses reprises les conséquences humaines du programme de drones américain et ses effets contreproductifs dans la lutte contre le terrorisme, en s'inquiétant des conséquences d'une société américaine érodée par un système d'hypersurveillance hérité de la présidence Bush qui cultive la peur, la paranoïa collective, et en montrant les incohérences stratégiques de la politique étrangère menée au Moyen-Orient, la série a ostensiblement pris ses distances avec l'ancien locataire démocrate de la Maison-Blanche. Cette conscience critique digne des franges les plus à gauche du Parti démocrate s'est notamment trouvée compensée par une représentation souvent conservatrice du Moyen-Orient et de l'islam, perçu comme une religion fondamentalement dangereuse. À l'aube de l'ère Trump, elle a néanmoins été accusée d'avoir basculé du côté démocrate. Fox News remarque que la saison 6, tournée en grande partie avant l'élection de Trump, met en

scène une femme président que le média conservateur juge proche de la candidate malheureuse Hillary Clinton¹²⁹⁷. Rush Limbaugh, l'animateur de radio aux penchants droitistes et populistes bien connus affirme, quant à lui, que les auteurs ont finalement été contaminés par le politiquement correct et le gauchisme hollywoodiens. Il condamne, d'une part, le changement de carrière de Carrie, qui après avoir combattu les islamistes défend à présent les droits des musulmans (« *She's done a 180. She's joined forces with people who believe that pursuit is discriminatory and bigoted and racist* »), et, d'autre part, le procès qui est intenté à la CIA : « *[They show] the CIA are dead wrong in trying to pursue militant Islamic terrorism, and all they're doing is discriminating against innocent Muslims and her job is now to defend them* », déclare-t-il. Le site *The Federalist* va plus loin et soutient que *Homeland* est devenue un programme « anti-américain et pro-terroriste » (« *anti-american and pro-terrorists*¹²⁹⁸ »). Un constat qui contraste radicalement avec les précédentes accusations portées à l'encontre de la série. En 2014, Laura Durkay déclarait que *Homeland* était le programme le plus intolérant (« *bigoted* ») de la télévision américaine en raison de ses représentations islamophobes du Moyen-Orient¹²⁹⁹. Comme *24*, *Homeland* ne peut être réduite à une seule et unique idéologie et s'affirme comme un programme contradictoire et instable.

Il apparaît ainsi que les deux séries forment un tout, leurs ressemblances formelles, narratives et idéologiques étant finalement plus ostensibles que leurs différences. En introduction, nous postulons que le rapport de contiguïté entre les séries reflétait la proximité des administrations Bush et Obama sur la question de la guerre contre le terrorisme. Les arguments allant dans ce sens n'ont pas manqué. L'effacement de certains symboles forts de l'ère Bush n'a que partiellement occulté le prolongement du Patriot Act jusqu'à son amendement en 2015. Le développement dans le secret de pratiques antiterroristes moralement discutables (*kill list*, drones de combat, etc.) a, là aussi, semblé confirmer l'héritage des années Bush. Enfin, bien que les États-Unis se désengageassent de l'Irak, Obama a poursuivi et amplifié la guerre dans d'autres régions du Moyen-Orient. Des différences de style ont néanmoins pu être observées. Contrairement à Bush, Obama a fait

¹²⁹⁷ Carole Glines, « *Homeland* takes left turn new season focuses on Muslim civil rights, female president-elect, CIA battles », *Fox News*, 20 janvier 2017. Disponible à : <http://www.foxnews.com/entertainment/2017/01/20/homeland-takes-left-turn-new-season-focuses-on-muslim-civil-rights-female-president-elects-cia-battles.html> (consulté le 16 septembre 2017)

¹²⁹⁸ Brandi Love, « *Homeland Has Become Anti-American and Pro-Terrorists* », *The Federalist*, 12 mars 2017. Disponible à : <http://thefederalist.com/2017/03/12/homeland-become-anti-american-pro-terrorist/> (consulté le 16 septembre 2017)

¹²⁹⁹ Laura Durkay, *op. cit.*

montre d'une volonté de coopération avec les autres nations et a tenté de refondre les relations avec le monde oriental. *24* et *Homeland* ont ainsi su capter et refléter les complexités des deux dernières présidences et l'on peut se demander comment ces séries vont évoluer dans l'Amérique de Trump. Nous écrivons sciemment « ces séries » dans la mesure où *Homeland* est toujours en cours de diffusion et que *24* a connu une déclinaison intitulée *24: Legacy*, qui a été ébrépillée par la critique pour ses représentations islamophobes en plein débat sur le texte de loi visant à suspendre l'immigration en provenance de certains pays musulmans¹³⁰⁰. Annulée au terme d'une saison, la série n'était qu'une redite caricaturale – sans Jack Bauer – de la série-mère : « *It's 2017. Times have changed, and so should 24. That's something that 24: Legacy didn't seem to understand, and if Fox really wants the franchise to live on, they've got to let it evolve*¹³⁰¹ », note très justement Adam Chitwood. Malgré tout, la Fox a communiqué son intention de relancer la franchise *24* à l'horizon 2018.

Au-delà de *24* et *Homeland*, il faudra également suivre les réorientations idéologiques possibles des séries-terrorisme dans les années à venir. Après avoir opéré un rééquilibrage politique durant les années Obama, la perspective de l'élection du candidat républicain a eu tendance à faire basculer les séries-terrorisme dans un progressisme assumé qui s'est manifesté par la présence de femmes présidents (marque de soutien assez évidente – et souvent revendiquée – envers Hillary Clinton) et par un discours qui dénonce le populisme et l'instrumentalisation de la guerre contre le terrorisme à des fins politiques. Autant d'éléments que l'on retrouve dans la saison 6 de *Homeland*, mais pas seulement.

Alors que nous écrivons les dernières pages de ce travail de recherche, les États-Unis viennent de commémorer le seizième anniversaire des attentats du 11 Septembre. À cette occasion, le président Trump a réaffirmé sa volonté de lutter activement et de manière plus agressive contre le terrorisme islamiste : « *We are making plain to these savage killers that there is no dark corner beyond our reach, no sanctuary beyond our grasp and nowhere to hide anywhere on this very large earth*¹³⁰². » Celui qui a fait campagne en brandissant des positions isolationnistes pour se concentrer sur l'Amérique, et rien que l'Amérique (souvenons-nous du slogan « *America First* »), n'hésite plus maintenant à appeler à l'escalade

¹³⁰⁰ James Poniewozik, « *24 : Legacy*, a One-Hour Super Bowl Ad for Islamophobia », *The New York Times*, 6 février 2017. Disponible à : <https://www.nytimes.com/2017/02/06/arts/television/muslim-terrorists-24-trump.html?mcubz=1>

¹³⁰¹ Adam Chitwood, « *24 : Legacy* Canceled as Fox Considers Yet Another Reboot », *Collider*, 8 juin 2017. Disponible à : <http://collider.com/24-legacy-cancelled-reboot-fox/> (consulté le 16 septembre 2017)

¹³⁰² Discours disponible à : <https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2017/09/11/remarks-president-trump-911-memorial-observance> (consulté le 18 septembre 2017)

de la violence et à l'expansion des déploiements humains, notamment au Pakistan où un contingent de 4 000 soldats américains devrait être envoyé dans le but de former les militaires locaux. En parallèle, le président républicain a intensifié les frappes de drones et les bombardements dévastateurs au Moyen-Orient qui s'accompagnent de conséquences humaines toujours plus lourdes. Le *New York Times* rapporte ainsi que les attaques exécutées au premier semestre 2017 ont fait 70% de victimes civiles de plus que celles menées à la même époque en 2016 sous l'administration Obama. Les chiffres sont d'autant plus marquants en ce qui concerne l'Irak et la Syrie : les civils tués en 2017 représentent 55% du total des victimes causées par les frappes aériennes depuis 2014¹³⁰³.

Pour Michael C. Desch, directeur de l'International Security Center à l'université Notre Dame, le revirement interventionniste de Trump ne s'explique pas tant par l'évolution des convictions du président républicain quant aux bienfaits d'une intensification de la guerre, mais par l'influence des faucons de l'armée qui seraient aux commandes de la Maison-Blanche :

During [the] campaign and early in his administration, President Trump evinced a recognition that our efforts there were failing and may have reflected the difficulty of nation-building in a perpetually failed state. In the last few months, however, and in the face of a united front presented by his military advisers, he has reluctantly tacked back to the establishment policy of reinforcing failure, agreeing to a modest increase of U.S. forces there¹³⁰⁴.

L'administration Trump est, en effet, constituée de nombreux ministres et de conseillers ayant un passé militaire. Pour ne donner que quelques exemples significatifs : le secrétaire à la Défense, James N. Mattis, est un ancien général ayant servi durant les deux guerres du Golfe ; le secrétaire à l'Intérieur, Ryan Zinke, a été commandant dans la marine ; le secrétaire à la Sécurité intérieure, John F. Kelly, est un ancien général des Marines. Cette surreprésentation de la sphère militaire dans le cabinet du président Trump peut ainsi expliquer les récents élans militaristes de ce dernier au Moyen-Orient, notamment en Syrie.

¹³⁰³ Micah Zenco, « Bush and Obama Fought a Failed 'War on Terror'. It's Trump's Turn », *The New York Times*, 25 août 2017. Disponible à : <https://www.nytimes.com/2017/08/25/opinion/trump-afghanistan-war-on-terror.html?mcubz=1> (consulté le 15 septembre 2017)

¹³⁰⁴ S. A. Miller, « As he remembers victims of 9/11, Trump takes more aggressive tone for war on terror », *The Washington Times*, 11 septembre 2017. Disponible à : <http://www.washingtontimes.com/news/2017/sep/11/donald-trump-vows-to-fight-terror-around-world/> (consulté le 15 septembre 2017)

Elle permet également de comprendre la réponse des États-Unis aux provocations balistiques de la Corée du Nord, Trump ayant, pour l'instant, renoncé à la voie diplomatique au profit d'un affrontement psychologique reposant sur la menace de la force militaire.

Quoi qu'il en soit, les réorientations de la Maison-Blanche en ce qui concerne la conduite de la guerre contre le terrorisme ont eu pour effet de rapprocher Donald Trump de ses prédécesseurs : « *Some people may have hoped that Mr. Trump would be a transformative president when it came to fighting terrorism. He is merely going through all the motions that Washington expected of him* », écrit le journaliste Micah Zenco. Pourtant très critique à l'égard de George W. Bush et Barack Obama qu'il a accusés d'avoir conduit la même stratégie inefficace pendant quinze ans, Trump semble aujourd'hui poursuivre leur héritage. D'abord, la guerre qu'il mène contre le terrorisme depuis son arrivée au pouvoir s'enfonce de plus de plus dans l'opacité. Ensuite, le président républicain continue d'avoir recours à des méthodes contreproductives qui tendent à faire perdurer l'antiaméricanisme au sein des nations du Moyen-Orient et à renouveler les viviers de djihadistes : « *Civilian casualties engender hatred for America, aid terrorist recruitment, and can radicalize potential lone-wolf terrorists residing in the United States*¹³⁰⁵ », précise Zenco.

Ainsi, l'objectif d'une victoire absolue contre le terrorisme islamiste fixé par George W. Bush le 20 septembre 2001 (« *Our war on terror begins with al Qaeda, but it does not end there. It will not end until every terrorist group of global reach has been found, stopped and defeated* ») apparaît aujourd'hui irréalisable au regard des stratégies militaires employées. Si Daesh connaît un important déclin, comme Al-Qaïda avant lui, l'idéologie islamiste, elle, est loin d'être « vaincue ». Si l'on doit tirer une conclusion de la politique antiterroriste américaine depuis le 11 Septembre, c'est qu'elle a fait peu cas des phénomènes de radicalisation et a toujours sciemment évité de chercher à comprendre les raisons d'agir des djihadistes. Pourtant, un véritable travail étiologique aurait peut-être permis aux États-Unis – et à l'Occident – d'accepter leur part de responsabilité dans l'avènement de ces réseaux terroristes et de remettre en question leurs valeurs et leur mode de vie capitalistes dans lesquels un nombre grandissant de jeunes ne se retrouvent plus.

Souvenons-nous des déclarations de George W. Bush au soir des attentats de 2001 : « *America was targeted for attack because we're the brightest beacon for freedom and opportunity in the world. And no one will keep that light from shining.* » Le président ajoute quelques jours plus tard : « *They hate our freedoms – our freedom of religion, our freedom of*

¹³⁰⁵ Micah Zenco, *op. cit.*

speech, our freedom to vote and assemble and disagree with each other. » Cette vision anhistorique des événements (« *a year zero approach*¹³⁰⁶ ») qui place les États-Unis en parangon de liberté, en phare du monde libre, s'accompagne d'une description des djihadistes en tant qu'agents du mal (« *evil* ») cherchant à faire couler le sang et à détruire les fondements moraux de l'Occident. Bush décrit ainsi la nation américaine comme un territoire attaqué pour ses valeurs et non en représailles à sa politique étrangère impérialiste. Seize ans plus tard, le discours de Trump pour les commémorations du 11 Septembre montre que l'examen moral n'a toujours pas été fait. Le président républicain reprend les mêmes qualificatifs déshumanisants que son prédécesseur pour décrire les terroristes (« *barbaric forces of evil and destruction* », « *the enemies of all civilized people* », « *savage killers* ») qu'il oppose à l'humanité, à l'héroïsme et à la résilience des Américains et aux victimes « innocentes » (« *innocent men, women, and children whose lives were taken so needlessly* ») qui périrent dans les attentats du World Trade Center. Ce discours mélodramatique remémore le souvenir des disparus du 11 Septembre dans le but de réunir les Américains (le terme « *together* » apparaît six fois) et de les persuader, par l'émotion, de la nécessité de poursuivre et d'intensifier la guerre contre le terrorisme au Moyen-Orient.

Bush, Obama, Trump : les présidents changent, mais la rhétorique reste identique, de quoi nous donner l'impression que l'Histoire se rejoue indéfiniment. Comme l'héroïne de *Homeland* qui grandit avec les images d'attentats et de déclarations présidentielles réactivant sans cesse les angoisses du peuple américain depuis trente ans, nous aussi, nous avons été abreuvés de visions et de discours de terreur depuis le 11 Septembre, principalement par le biais de l'écran de télévision. L'Histoire semble ne pas avoir de sens, ou plutôt, elle semble ne pas progresser : nous revivons et revoyons inlassablement les mêmes situations, les mêmes drames et entendons les mêmes litanies. Les séries américaines, en particulier les séries-terrorisme, ont pleinement participé à ce phénomène diabolique par la mise en place de réseaux fermés d'intrigues, d'acteurs, de représentations visuelles, mais aussi par leur manière de figurer la réalité de la société américaine en guerre et, parfois même, de l'anticiper avec une prescience déroutante. Les séries-terrorisme vivront tant que la guerre contre le terrorisme sera et l'on peut donc imaginer, au vu des orientations engagées par la président Trump, qu'elles continueront à peupler nos écrans de télévision (ou d'ordinateur) pendant encore longtemps.

¹³⁰⁶ Guy Westwell, *op. cit.*, 179.

La saison 2016-2017 est en cela révélatrice puisqu'elle a vu naître *24: Legacy*, mais surtout *Designated Survivor*, fiction qui mêle avec adresse le genre de la série politique avec celui de la série-terrorisme. Dans le premier épisode, le Capitole est ciblé par des terroristes lors du discours annuel sur l'état de l'Union. Le président et le vice-président, de même que tous les ministres et les parlementaires sont tués dans l'attentat. C'est alors au « survivant désigné », autrement dit le membre du cabinet présidentiel choisi pour ne pas assister à un événement en prévision d'une catastrophe, que reviennent les rênes du pays. Le « survivant désigné » en question est le secrétaire au Logement et au Développement urbain, Tom Kirkman (Kiefer Sutherland), un homme sans grand charisme qui va néanmoins devoir faire face à de multiples situations périlleuses. Menace terroriste, explosion de l'islamophobie aux quatre coins de l'Amérique, crises institutionnelles, trahisons politiques, conflits internationaux : rien ne lui sera épargné. Par son rythme soutenu et son intrigue à tiroirs enchevêtrant des menaces terroristes trompeuses, la série d'ABC n'évite pas la comparaison avec *24*. Alors que l'attentat du Capitole est d'abord attribué à un groupe djihadiste nommé Al-Sakar, l'on découvre au final que c'est en fait l'œuvre de terroristes « patriotes », les True Believers, oeuvrant dans le seul but de renverser l'ordre constitutionnel des États-Unis, qu'ils jugent corrompu, afin de rendre le pouvoir au peuple et de restituer sa grandeur au pays. Ce motif narratif de dissimulation du complot endogène derrière la menace islamiste était déjà fréquemment utilisé dans *24*.

Bien sûr, la filiation des deux séries ne repose pas uniquement sur leurs ressemblances formelles : il est, en effet, impossible de ne pas évoquer la présence de Jack Bauer – ou plutôt de son interprète, Kiefer Sutherland – au poste de président des États-Unis dans *Designated Survivor*. Si Kirkman est l'entrepreneur de la politique antiterroriste et Bauer l'exécutant, les deux hommes ont finalement beaucoup en commun : intègres et moraux (même dans le cas du recours à la torture par Bauer, la finalité est toujours morale), ils sont animés par le sens du devoir, le respect de la transparence et l'amour de la nation. Au fil de la première saison, Kirkman se mue progressivement en chef d'État modèle, d'une sagesse et d'un sang-froid exemplaires, et devient une représentation en négatif du président Trump. Dans le dernier épisode, il prononce notamment un long discours face à un Congrès reformé dans lequel il réfute les thèses déclinistes des True Believers (« *[They] believed American greatness was in its decline* »). L'Amérique n'a jamais perdu de sa grandeur, argue-t-il, elle est unie face à toutes les menaces et continuera à tenir son rôle de leader bienveillant du monde libre : « *America is not just a country (...). It's an idea, a bold and righteous idea, a guiding light that*

can never be extinguished. So let us say to the rest of the world, we welcome your friendship and extend an open hand to anyone who wants to make life freer and better. » Un message d'ouverture au monde qui s'oppose aux discours nationalistes – et déclinistes (l'essence même du slogan « *Make America great again* ») – du président Trump. Kirkman serait-il en train de devenir le Bartlet des années Trump ? En effet, le président fictif de *The West Wing* a souvent été perçu comme la représentation inversée de George W. Bush¹³⁰⁷, notamment dans sa gestion de la menace terroriste.

Kirkman demeure un type de président hapaxique au regard des séries-terrorisme récentes du fait de son sexe et son idéalisme. Dans la période qui précède l'élection présidentielle de 2016, la plupart des séries mettent en scène des femmes présidents comme pour signifier leur soutien à la candidate Clinton¹³⁰⁸. Si ces présidentes sont représentées sous les traits de femmes fortes et intelligentes, capables de prendre des décisions d'« hommes » (notamment l'emploi de la pleine force militaire dans le cadre de la guerre contre la terreur), leur portrait s'avère pour autant ambivalent. Dans les séries-terrorisme en particulier, elles sont prêtes à se salir les mains pour que la mission soit accomplie et que les terroristes soient tués. Elles se montrent de fait plus pragmatiques, et obscures, que le président Kirkman et sa politique des bons sentiments. Dans l'épilogue de *State of Affairs*, la présidente Payton décide finalement d'ordonner une frappe de drone à l'endroit où se trouve le terroriste Omar Fatah que Charlie vient d'exécuter, condamnant ainsi l'héroïne à une mort certaine. Dans la récente saison 6 de *Homeland*, la présidente Keane fait montre d'une forte réticence à l'idée d'engager les troupes dans de nouveaux combats au Moyen-Orient (en Syrie, plus spécifiquement) et doit composer avec la pression d'un groupe de comploteurs issus de l'armée et la CIA qui tentent de mener un coup d'État. Au travers de cette intrigue, la série souligne l'influence des faucons de l'armée et des agences de renseignement sur la présidence américaine – indépendamment de son orientation politique –, influence qui explique sans doute la reproduction de la même politique antiterroriste à l'étranger d'un président à l'autre depuis quinze ans (voire bien au-delà). Une fois les conspirateurs démasqués et arrêtés, Keane se métamorphose en une sorte de Joseph McCarthy, toute proportion gardée, conduisant une chasse aux sorcières paranoïde afin du purger les agences de renseignement. L'un des derniers plans de la saison montre ainsi Keane, assise derrière le bureau présidentiel, parfaitement

¹³⁰⁷ Marjolaine Boutet, « Préface. Philosophe avec *The West Wing* », *TV/Series* numéro 8, 2015. Disponible à : <https://tvseries.revues.org/629> (consulté le 18 septembre 2017)

¹³⁰⁸ Alessandra Stanley, « Characters inspired by You-Know-Who », *The New York Times*, 7 septembre 2017. Disponible à : <https://www.nytimes.com/2014/09/07/arts/television/fall-arts-preview-madam-secretary-state-of-affairs-and-other-series-channel-hillary-rodham-clinton.html> (consulté le 18 septembre 2017)

isolée, alors que Carrie, dehors, tente désespérément de la raisonner avant d'être sortie *manu militari* de la Maison-Blanche.

Ces portraits de femmes présidentes sont ambigus, mais témoignent tous des aptitudes qu'ont ces dernières à diriger le pays et à lutter contre le terrorisme. C'est aussi ce que vient démontrer la fin de la saison 5 de *House of Cards*, diffusée en 2017, avec l'arrivée au pouvoir de Claire Underwood. La série n'est pas à proprement parler une série-terrorisme mais une série politique proposée par Netflix, site de vidéo à la demande devenu l'un des leaders dans la production de séries sur internet. Elle suit la quête de pouvoir des époux Underwood dont l'objectif ultime est d'accéder au Bureau ovale. Pour cela, ils sont prêts à commettre tous les crimes. À partir de la saison 4, deux intrigues principales s'entremêlent : l'élection présidentielle de 2016 dans laquelle Frank Underwood, candidat démocrate sortant, est distancé dans les sondages par son fringant rival républicain, et la menace du terrorisme islamiste avec le développement rapide du groupe panislamique ICO (*Islamic Caliphate Organization*) qui s'inspire ostensiblement de Daesh. Petit à petit, *House of Cards* prend des allures de série-terrorisme, en particulier lors des derniers épisodes quand une famille américaine, les Miller, est kidnappée par deux jeunes détraqués se réclamant d'ICO (4.12-13). Ces derniers exigent la libération de l'un de leurs commandants et le retrait des troupes américaines du Moyen-Orient en échange de la libération des otages dont ils annoncent l'exécution imminente. Les efforts de l'administration Underwood s'avèrent infructueux – le président obtient néanmoins la libération de la mère et de la fille – et la situation dégénère. Convaincu que cette crise va conduire à sa défaite à l'élection à venir, Frank désespère et se résigne. Claire lui suggère alors de changer radicalement de stratégie et de capitaliser sur la menace terroriste : « *We can work with fear* », affirme-t-elle. « *Yes, we can* », lui répond son mari, dans une allusion au slogan de la première campagne d'Obama (lui aussi aurait donc gagné en recourant à la politique de la peur ?). Après avoir prononcé un discours où il réaffirme le risque terroriste qui pèse sur la nation américaine en prenant l'exemple tragique du patriarche de la famille Miller, toujours aux mains des deux djihadistes, Underwood annonce son intention d'aller « au-delà de la raison » : « *Terror is blind to reason. (...) So, unfortunately, we must now move beyond reason. We must respond with force.* » Et conclut, le regard fixe et pénétrant : « *We are at war. It will be a war more total than anything we have waged thus far in the fight against extremism. (...) We will confront the inhuman, evil itself, but we will triumph. It is not a war we will lose. (...) God bless America and all of those who believe in freedom and democracy.* »

Les époux Underwood vont donc instiller la peur chez les Américains et la manipuler afin de remporter l'élection : « *We don't submit to terror. We make the terror* », déclare Underwood à la fin de l'épilogue de la saison 4 en s'adressant aux spectateurs. De quoi faire écho à la seconde citation épigraphique de cette thèse, « *The war on terror never really existed*¹³⁰⁹ », que l'on doit à la journaliste Megan K. Stack. La guerre contre le terrorisme serait une fiction savamment entretenue par les gouvernements successifs à des fins électorales. De quoi s'interroger sur l'intérêt qu'ont les locataires de la Maison-Blanche à mettre un terme à cette guerre et à la paranoïa qu'elle continue d'engendrer encore aujourd'hui, situation qui profite aux politiciens populistes. L'objectif d'Underwood est ainsi de rallier le peuple derrière afin de recréer, en quelque sorte, l'unité sacrée qui naquit dans l'après-11 Septembre. Notons d'ailleurs que la déclaration de guerre à l'ICO prononcée par Underwood rappelle à s'y méprendre la rhétorique des discours du président Bush après les attentats des tours jumelles, rhétorique aujourd'hui recyclée par Trump. L'opposition binaire entre le mal (« *evil* ») et l'inhumain (« *inhuman* ») d'une part, et la liberté (« *freedom* ») et la démocratie (« *democracy* ») d'autre part, la célébration de l'exceptionnelle résilience de la nation américaine, l'assurance que les États-Unis gagneront la guerre contre les extrémistes sont autant de motifs que le président Underwood paraît emprunter à son prédécesseur réel.

De manière vertigineuse, *House of Cards* nous pousse alors à réévaluer les quinze dernières années afin de nous rendre compte que la politique de la peur déployée par Frank Underwood à des fins partisans l'a été aussi par les présidents réels. Depuis 2004, chaque campagne présidentielle (à l'exception peut-être de celle de 2008 où la crise financière a occupé les débats) a été marquée par l'instrumentalisation de la menace terroriste. En 2004, justement, les deux candidats en course, Bush et Kerry, finirent par s'opposer sur la seule question de la guerre au terrorisme en montrant que leur adversaire n'était pas apte à protéger les États-Unis : « *With both campaigns embracing what often amounts to the politics of fear, voters are getting a heavier-than-ever dose of speeches and television ads from Bush, Kerry and political groups designed to convince them the other ticket would make the world more dangerous and increase the likelihood of casualties or catastrophe*¹³¹⁰ », notait le *Washington Post* en septembre 2004. Le 1er mai 2011, Barack Obama, qui entrait à peine en campagne pour sa réélection, annonça la capture et la mort de ben Laden sur toutes les chaînes de

¹³⁰⁹ Megan K. Stack, *Every Man in this Village Is a Liar. An Education in War*, New York : Anchor Books, 2010,15.

¹³¹⁰ Jim VandeHei et Howard Kurtz, « The Politics of Fear », *Washington Post*, 29 septembre 2004. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A58117-2004Sep28.html> (consulté le 18 septembre 2017)

télévision américaine, ce qui lui valut un regain de popularité dans les semaines suivantes, et contribua à lui donner crédibilité et stature. Le président démocrate était, jusque-là, souvent critiqué par ses opposants républicains du fait de son manque d'agressivité, signe, selon eux, de son inefficacité : « *Strong leadership. That's perhaps the most important attribute for a president to have. And because this president doesn't scream and yell and pound his fist on the table, his critics underestimate his strength. Never again*¹³¹¹ », déclarait alors Paul Begala, l'un des conseillers stratégiques du Parti démocrate. La mort de ben Laden devint par la suite un argument de poids de la campagne de Barack Obama et servit notamment à parer les attaques de son opposant républicain, Mitt Romney, et de ses soutiens portant sur son incapacité à prendre les mesures nécessaires face au danger islamiste : désormais, le président sortant ne pouvait plus être accusé de faiblesse ou de complaisance vis-à-vis du terrorisme¹³¹². Enfin, la campagne de Donald Trump a amplement reposé sur la politique de la peur, notamment à la suite de la tuerie d'Orlando où il dénonça l'inaction de Washington sur les questions de sécurité intérieure et critiqua le « politiquement correct » de la réponse d'Hillary Clinton. Les démocrates furent ainsi accusés d'avoir failli face au terrorisme et d'avoir même participé à son expansion sur le sol américain. Dans la foulée, Trump relança l'idée d'une fermeture des frontières aux ressortissants de pays musulmans « à risque », idée xénophobe qui trouva un écho certain chez les franges les plus radicales du Parti républicain¹³¹³.

À la fin de la saison 5, Frank Underwood démissionne de la fonction présidentielle et est remplacé par la vice-présidente qui n'est d'autre que sa femme, Claire. Bien décidée à déployer des troupes au sol pour endiguer le chaos qui se propage en Syrie du fait du soutien apporté par la Russie au régime en place, la nouvelle présidente profite de la traque du terroriste Akhmed Al Ahmadi, l'un des leaders d'ICO, pour opérer une entrée en guerre.

¹³¹¹ Paul Seinhauer, « How much will bin Laden's death impact Obama's reelection ? », *CNN*, 2 mai 2011. Disponible à : <http://politicalticker.blogs.cnn.com/2011/05/02/how-much-will-bin-ladens-death-impact-obamas-re-election/> (consulté le 18 septembre 2017)

¹³¹² Scott Wilson, « Obama strategy of taking credit for Osama bin Laden killing risky, some observers say », *Washington Post*, 30 avril 2017. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/politics/obama-strategy-of-taking-credit-for-osama-bin-laden-killing-risky-some-observers-say/2012/04/30/gIQApuAxrT_story.html?utm_term=.71c36f5c90af (consulté le 18 septembre 2017)

¹³¹³ Steve Holland et Ginger Gibson, « Trump urges ban on immigration from countries with 'history of terrorism' », *Reuters*, 13 juin 2016. Disponible à : <http://www.reuters.com/article/usa-election/trump-urges-ban-on-immigration-from-countries-with-history-of-terrorism-idUSL1N1951QZ> (consulté le 18 septembre 2017)



Figure 79 : *House of Cards* recycle quelques images fortes de la guerre contre la terreur pour nous faire prendre conscience des bégaiements de l'Histoire (à gauche : *House of Cards* [5.13] / en haut à droite : Donald Trump ordonne les frappes en Syrie, le 7 avril 2017).

Une nouvelle fois, *House of Cards* rappelle le réel : la scène durant laquelle Ahmadi est capturé et tué est une reconstitution précise de la photographie prise dans la *situation room* lors du raid d'Abbottabad le 1^{er} mai 2011 (figure 79a). Ce n'est pas le premier écho qui est fait à cette photographie emblématique de la guerre contre la terreur puisque *Homeland* l'a aussi exploitée dans l'épisode 2.2 lors de la tentative d'assassinat d'Abu Nazir, un autre avatar de ben Laden. L'impression de déjà vu est allée au-delà de la fiction lorsque début avril 2017, l'administration Trump a publié un cliché montrant le président et son entourage proche dans une mise en scène quasiment identique, à l'occasion du lancement des frappes en Syrie (figure 79b). Le cliché en question a provoqué les moqueries et les inquiétudes des opposants à Trump qui ont notamment critiqué le fait que l'actuel locataire de la Maison-Blanche n'a pas opéré depuis la *situation room*, mais depuis sa résidence privée en Floride qui ne bénéficierait pas des mêmes protocoles de sécurité¹³¹⁴.

Peu de temps après la mort d'Ahmadi, on retrouve la présidente annonçant la nouvelle au cours d'une allocution télévisée (« *We got him. We got him* », dit-elle) avant d'évoquer la nécessité d'une intervention militaire en Syrie. Là encore, il est difficile de ne pas établir un parallèle avec la déclaration d'Obama concernant la mort de ben Laden (figure 80). Que ce soit dans le réel ou dans la fiction, les mêmes images et les mêmes discours ne cessent d'être ressassés, encore et toujours, témoignant des bégaiements d'une guerre sans fin.

¹³¹⁴ Bonnie Malkin, « Who's who in Donald Trump's Mar-a-Lago situation room? », *The Guardian*, 8 avril 2017. Disponible à : <https://www.theguardian.com/us-news/2017/apr/08/trumps-mar-a-lago-situation-room-syria-bannon-kushner> (consulté le 16 septembre 2017)



Figure 80 : *House of Cards* rejoue l'annonce de la mort de ben Laden (à gauche : *House of Cards* [5.13] / en bas à droite : allocution de Barack Obama, le 2 mai 2011).

Ces dernières années, les séries ayant trait au terrorisme tentent d'éduquer nos consciences, nos regards afin que nous puissions décrypter les machinations politiques. Elles montrent comment leurs auteurs tirent profit du maintien d'un climat de peur et arguent que la paralysie de nos sociétés occidentales ne tient qu'à nos peurs. Alors que l'Amérique traversait une dépression sans précédent, Franklin Roosevelt déclara lors de son discours d'investiture de 1933 : « *The only thing we have to fear is fear itself – nameless, unreasoning, unjustified terror which paralyzes needed efforts to convert retreat into advance.* » Plus de 80 ans plus tard, c'est ce même message que les séries réitèrent dans le contexte de la guerre contre le terrorisme.

Sériographie

24 (24 heures chrono, Fox, 2001-2014)

24: India (Colors TV, 2013-2016)

24: Legacy (Fox, 2017)

24: Redemption (Fox, 2008)

Alias (ABC, 2001-2006)

Ally McBeal (CBS, 1997-2002)

American Dad! (Fox, 2005-2014 ; TBS, 2014-)

American Odyssey (NBC, 2015)

Angel (the WB, 1999-2004)

Band of Brothers (HBO, 2001)

Battlestar Galactica (Sci-Fi, 2004-2009)

Bones (Fox, 2005-2012)

Boston Public (Fox, 2000-2004)

Breaking Bad (AMC, 2008-2013)

Bron (SVT1, DR1, 2011-)

Buffy the Vampire Slayer (the WB, 1997-2001 puis UPN, 2001-2003)

Charmed (the WB, 1998-2006)

Cold Case (CBS, 2003-2010)

Commander in Chief (ABC, 2005-2006)

CSI (Les Experts, CBS, 2000-2015)

Dallas (CBS, 1978-1991)

Damages (FX, 2007-2010 puis DirecTV, 2011-2012)

Dead Like Me (Showtime, 2003-2004)

Designated Survivor (ABC, 2016-)

Desperate Housewives (ABC, 2004-2012)

Dexter (Showtime, 2006-2013)

ER (Urgences; CBS, 1994-2009)

E-Ring (DOS : Division des opérations spéciales; NBC, 2005-2006)

Everybody Hates Chris (Tout le monde déteste Chris ; UPN, 2005-2006 puis the CW, 2006-2009)

Everybody Loves Raymond (Tout le monde aime Raymond, CBS, 1996-2005)

Friends (NBC, 1994-2004)
Generation Kill (HBO, 2008)
Grey's Anatomy (ABC, 2004-)
Hatufim (*Hatufim, Prisonniers de guerre* ; Channel 2, 2010-2012)
Heroes (NBC, 2006-2010)
Homeland (Showtime, 2011-)
Homicide: Life on the Street (*Homicide* ; NBC, 1993-1999)
House MD (*Dr House* ; Fox, 2004-2012)
House of Cards (Netflix, 2013-)
I Love Lucy (CBS, 1951-1957)
In Treatment (HBO, 2008-2010)
Invasion (ABC, 2005-2006)
JAG (NBC, 1995-1996 ; CBS, 1996-2005)
Jericho (CBS, 2006-2008)
La Femme Nikita (*Nikita* ; USA Network, 1997-2001)
Lost (ABC, 2004-2010)
Mad Men (AMC, 2007-2015)
Max Headroom (ABC, 1987-1988)
NCIS (*NCIS : Enquêtes spéciales* ; CBS, 2003-)
Nikita (USA Network, 1997-2001)
Nurse Jackie (Showtime, 2009-2015)
NYPD Blue (CBS, 1993-2005)
Over There (FX, 2005)
Person of Interest (CBS, 2011-2016)
Prison Break (Fox, 2006-2010 ; 2017)
Quantico (ABC, 2015-)
Rubicon (AMC, 2010)
Scandal (ABC, 2012-)
Sex & the City (HBO, 1998-2004)
Six Feet Under (HBO, 2001-2005)
Shameless (Showtime, 2011-)
Sleeper Cell (Showtime, 2005-2006)
South Park (Comedy Central, 1996-)

Special Unit 2 (UPN, 2001-2002)
Spin City (ABC, 1996-2002)
State of Affairs (NBC, 2014-2015)
Surface (NBC, 2005-2006)
The Agency (*Espions d'État*, CBS, 2001-2003)
The Blacklist (NBC, 2013-)
The Borgias (Showtime, 2011-2013)
The Bridge (FX, 2014-2015)
The Event (NBC, 2010-2011)
The Grid (*État d'alerte* ; TNT, 2004)
The Honourable Woman (BBC2, 2014)
The Kill Point (SPIKE TV, 2007)
The Prisoner (ITV, 1967-1968)
The Prisoner 2009 (AMC, 2009)
The Shield (FX, 2002-2008)
The Simpsons (*Les Simpson* ; Fox, 1989-)
The Sopranos (*Les Soprano* ; HBO, 1999-2007)
The Tudors (Showtime, 2007-2010)
The Unit (CBS, 2006-2010)
The United States of Tara (Showtime, 2009-2011)
The West Wing (*À la Maison-Blanche* ; NBC, 1999-2006)
The Wire (*Sur écoute* ; HBO, 2002-2008)
The X-Files (*X-Files : Aux frontières du réel* ; Fox, 1993-2002 ; 2016)
Third Watch (*New York 911* ; NBC, 1999-2005)
Threat Matrix (*Agence Matrix* ; ABC, 2003-2004)
Threshold (CBS, 2005-2006)
True Blood (HBO, 2008-2014)
Two and a Half Men (*Mon oncle Charlie* ; CBS, 2003-2015)
Tyrant (FX, 2014-2017)
V (ABC, 2009-2011)
V (NBC, 1984-1985)
Veep (HBO, 2012-)
Will & Grace (CBS, 1998-2006 ; 2017-)

Without a Trace (FBI : Portés disparus; CBS, 2002-2009)

Filmographie

9/11 (Naudet, *et al.*, 2002)
Air Force One (Petersen, 1997)
Apocalypse Now! (Coppola, 1979)
Armageddon (Bay, 1998)
Bad Boys I et II (Bay, 1995 ; 2003)
Black Hawk Down (T. Scott, 2001)
Breaking Bad (AMC, 2008-2013)
Brødre (Sheridan, 2004)
Broken Arrow (Woo, 1996)
Brothers (Sheridan, 2010)
Buffy the Vampire Slayer (Kuzui, 1992)
Collateral Damage (Dommages Collatéraux ; Davis, 2002)
Date Movie (Seltzer, Friedberg, 2006)
DC 9/11: Time of Crisis (2003)
Die Hard (McTiernan *et al.*, 1988-2013)
Enemy of the State (Ennemi d'État; Tony Scott, 1998)
Epic Movie (Seltzer, Friedberg, 2007)
Executive Decision (Ultime décision ; Baird, 1996)
Fahrenheit 9/11 (Moore, 2004)
Fight Club (Fincher, 1999)
First Blood (Rambo ; Kotcheff, 1982)
Game (Deo, 2011)
Godzilla (Emmerich, 1998)
Gone With the Wind (Autant en emporte le vent ; Fleming, 1939)
Grace is Gone (Strouse, 2008)
High Noon (Le train sifflera trois fois ; Zinnemann, 1952)
Home of the Brave (Les soldats du désert ; Winkler, 2006)
Hostel (Roth, 2006)

Hotel Rwanda (Rusabagina, 2004)
Ice Age (L'âge de glace ; Wedge, 2002)
In the Valley of Elah (Dans la vallée d'Elah ; Haggis, 2007)
Independence Day (Bay, 1996)
Jacob's Ladder (L'échelle de Jacob ; Lyne, 1990)
Jurassic Park (Spielberg, 1993)
Just Like the Movies (Kosakowsky, 2006)
Killing Streets (Cornwell, 1991)
La Totale ! (Zidi, 1991)
Lovers and Other Strangers (Lune de miel aux orties; Howard, 1970)
Mars Attacks! (Burton, 1996)
Midnight Express (Parker, 1978)
Mission : Impossible (De Palma, 1996)
Not Another Teen Movie (Gall, 2001)
Pirates of the Caribbean (Pirates des Caraïbes ; Verbinski et al., 2003-)
Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People (Sut Jhally, 2006)
Saving Private Ryan (Il faut sauver le soldat Ryan ; Spielberg, 1998)
Saw (Wan, 2004)
Scary Movie (Wayans et al., 2000-2013)
Slumdog Millionaire (Boyle, 2009)
Spy Game (Jeu d'espion ; Redford, 2001)
Superhero Movie (Mazin, 2008)
The Abyss (Abyss ; Cameron, 1989)
The Day After (Le jour d'après ; Meyer, 1983)
The Hurt Locker (Démineurs ; Bigelow, 2010)
The Invisible War (Dick, 2012)
The Lion King (Le Roi lion ; Allers et Minkoff, 1994)
The Manchurian Candidate (Un crime dans la tête ; Demme, 2004)
The Manchurian Candidate (Un crime dans la tête ; Frankenheimer, 1962)
The Peacemaker (Le Pacificateur ; Leder, 1997)
The Pentagon Papers (Les hommes du Pentagone, 2003)
The Siege (Couvre-Feu ; Zwick, 1998)
The Sum of All Fears (La somme de toutes les peurs ; Robinson, 2002)

The Terminator 2 (Terminator 2 : Le jugement dernier ; Cameron, 1991)
Three Days of the Condor (Les trois jours du Condor; Pollack, 1975)
Timecode (Figgis, 2000)
Titanic (Cameron, 1997)
Top Gun (T. Scott, 1986)
True Lies (Cameron, 1994)
Twister (de Bont, 1996)
Unprecedented : The 2000 Presidential Election (Perez et Seckler, 2002)
Village of the Damned (Le village des damnés, Rilla, 1960)
Village of the Damned (Le village des damnés, Carpenter, 1995)
War of the Worlds (La Guerre des mondes, Spielberg, 2005)
Why We Fight (Jarecki, 2005)
World Trade Center (Stone, 2006)
Zero Dark Thirty (Bingelow, 2012)

Bibliographie

Théorie critique générale

- Battersby, Christine, *The Sublime, Terror and Human Difference*, New York : Routledge, 2007.
- Baudrillard, Jean, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris : Galilée, 1991.
- , *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1981.
- Beylot, Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris : Armand Colin, 2005.
- Carlson, Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 2003 [2001].
- Deleuze, Gilles, *L'Image-Temps*, Paris : Les éditions de Minuit, 1985.
- Edward Saïd, *Orientalism*, New York : Pentheon Books, 1978.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Grusin, Richard, *Premediation. Affect and Mediality After 9/11*, New York : Palgrave Macmillan, 2010.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Londres : Routledge, deuxième édition, 2013 [2011].
- Lefait, Sébastien, *Surveillance on Screen : Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, Lanham : Scarecrow Press, 2012.
- Lipovetsky, Gilles, *L'empire de l'éphémère*, Paris : Folio, 1991 (pour l'édition de poche).
- Mallier, Clara, *The Sun Also Rises : roman holographique*, Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- Salter, Mark B., « Not Waiting for the Barbarians », in M. Hall et P. T. Jackson (dir.), *Civilizational Identity. The Production and Reproduction of 'Civilizations' in International Relations*, New York : Palgrave MacMillan, 2007.
- Zizek, Slavoj, *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on 11 September and Related Dates*, Londres : Verso, 2002.

Histoire et théorie du terrorisme

- Abaza, Mona et Georg Stauth, « Occidental Reason, Orientalism, Islamic Fundamentalism : A Critique », in M. Albrow et E. King (dir.), *Globalization, Knowledge and Society*, Londres : Sage, 1990.
- Baudrillard, Jean, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 2 novembre 2001.
- Benjamin, Daniel et Steven Simon, *The Age of Sacred Terror: Radical Islam's War Against America*, New York : Random House.
- Dershowitz, Alan, *Why Terrorism Works*, New Haven : Yale UP, 2002.
- El Difraoui, Abdelasiem, *Al-Qaïda par l'image. La prophétie du martyr*, Paris : PUF, 2013.
- Esposito, John L. *The Islamic Threat: Myth or Reality?*, Oxford : Oxford UP, 1999.
- Guidère, Mathieu, *Terreur. La nouvelle ère*, Paris : Autrement, 2015.
- Kepel, G. et J.-P. Milelli (dir.), *Al-Qaïda dans le texte*, Paris : PUF.
- Khosrokhavar, Farhad, *Inside Jihadism. Understanding Jihadi Movements Worldwide*, New York : Routledge, 2016.
- , *Quand Al-Qaïda parle*, Paris : Grasset, 2006.
- Lesser, Ian et al., *Countering the New Terrorism*, Santa Monica: Rand Corporation, 1999.
- Pargeter, Alison, *The New Frontier of Jihad. Radical Islam in Europe*, Pennsylvanie : University of Pennsylvania Press, 2008.
- Raufer, Xavier, *Les Nouveaux dangers planétaires. Chaos mondial, déclèment précoce*, Paris : CNRS éditions, 2009.
- Stern, Jessica, *Terror in the Name of God. Why Religious Militants Kill*, New York : Echo, 2003.
- Wander, Andrew, « A History of Terror: Al-Qaeda 1988-2008 », *The Guardian*, 13 juillet 2008. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2008/jul/13/history.alqaida>

Histoire et théorie du cinéma américain

- Banks, Miranda J., « Monumental Fictions: National Monument as a Science Fiction Space », *Journal of Popular Film & Television*, volume 30, numéro 3, 2002.
- Booker, M. Keith, *Alternate Americas. Science Fiction Film and American Culture*, Londres : Praeger, 2006.

- Collins, Glenn, « The Impact on Children of *The Day After* », *The New York Times*, 7 novembre 1983. Disponible à : <http://www.nytimes.com/1983/11/07/style/the-impact-on-children-of-the-day-after.html?pagewanted=all>
- Elm, Michael *et al.* (dir.), *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, New Castle upon Tyle : Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Kaplan, E. Ann, « Melodrama, Cinema, and Trauma », *Screen*, vol. 42, numéro 2, 2001.
- Keane, Stephen, *Disaster Movies. The Cinema of Catastrophe*, Londres : Wallflower Press, 2001.
- Khatib, Lina, *Filming the Modern Middle East*, Londres : I.B. Tauris, 2006.
- Ledoux, Aurélie, *L'ombre d'un doute. Le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Rennes : PUR, 2012.
- Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008.
- Plantinga, Carl, « 'I Followed the Rules and They All Loved You More': Moral Judgement and Attitudes Towards Fictional Characters in Film », *Midwest Studies in Philosophy*, numéro 34, volume 1, 2010.
- Shaheen, Jack G. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, New York : Olive Branch Press, 2001.
- Shapiro, Jerome F., *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, New York : Routledge, 2001.
- Sontag, Susan, « The Imagination of Disaster », *Against Interpretation and other essays*, New York : Picador, 1966.
- Tessier, Laurent, *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse*, Paris : Cerf-Corlet, 2009.
- Truffaut, François, *Hitchcock-Truffaut*, Paris: Gallimard, 1983.
- Turim, Maureen, « The Trauma of History: Flashbacks Upon Flashbacks », *Screen*, vol. 42, numéro 2, 2001.
- Walker, Janet, « Trauma Cinema: False Memory and True Experience », *Screen*, vol. 42, numéro 2, 2001.

Histoire et théorie de la télévision américaine

- Blake, Aaron, « Ranking the media from liberal to conservative, based on their audiences », *The Washington Post*, 21 octobre 2014. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/>

news/the-fix/wp/2014/10/21/lets-rank-the-media-from-liberal-to-conservative-based-on-their-audiences/

Caldwell, John Thornton, *Televisuality: Style Crisis and Authority in American Television*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1995.

Feuer, Jane *et al.* (dir.), *MTM 'Quality TV'*, Londres : BFI, 1984.

Feuer, Jane, « HBO and the Concept of Quality TV », in J. McCabe et K. Akass (dir.), *Quality TV*, Londres: I.B. Tauris, 2007.

--, « The Concept of Live Television: Ontology as Ideology », in E Ann Kaplan (dir.), *Regarding Television Critical Approaches: An Anthology*, Frederick: University Publications of America, 1983.

Halbrooks, Glenn, « When Is Prime Time Television? », *The Balance*, 13 avril 2017.

Disponible à : <http://media.about.com/od/mediatermsandglossary/g/Prime-Time-Tv.htm>

Mittell, Jason « Narrative complexity in contemporary American television », *The velvet light trap*, vol. 58, no 1, 2006.

Moore, Frazier, « New Tools Showed Gulf War on TV », *The Washington Post*, 14 septembre 2001. Disponible à : http://www.washingtonpost.com/wp-srv/aponline/20010114/aponline131417_000.htm

Newcomb, Horace (dir.), *Encyclopedia of Television*, Londres : Routledge, deuxième édition, 2013.

Newman, M. Z., « From beats to arcs: Toward a poetics of television narrative », *Velvet Light Trap*, numéro 58, 2006.

Thompson, Robert J., *Television's Second Golden Age*, New York : Continuum, 1996.

Histoire, théorie, diffusion et réception des séries télévisées

« Binge TV », *Los Angeles Times*, 6 septembre 2006. Disponible à : http://articles.chicagotribune.com/2006-09-06/news/0609060417_1_tv-dvd-first-season-season-of-ricky-gervais

Ahl, Nils C. et Benjamin Fau, *Les 101 meilleures séries télévisées*, Paris : Philippe Rey, 2012.

Andersen, Kurt, « The Best Decade Ever? The 90s, Obviously », *The New York Times*, 5 février 2015. Disponible à : www.nytimes.com/2015/02/08/opinion/sunday/the-best-decade-ever-the-1990s-obviously.html?_r=0

- Barker, Cory, « Five Years After the Writers' Strike, Is Broadcast TV Dead? », *TV.com*, 5 novembre 2012. Disponible à : <http://www.tv.com/news/five-years-after-the-writers-strike-is-broadcast-tv-dead-29985/>
- Bourdaa, Mélanie, « Entretien avec Henry Jenkins sur le Transmedia Storytelling », *Narration augmentée*, 27 janvier 2014. Disponible à : <http://culturevisuelle.org/narration/archives/6>
- Boutet, Marjolaine, « Soixante ans d'histoire des séries américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine*, n°2, 2010. Disponible à : <http://rrca.revues.org/248>
- , *Les séries télé pour les nuls*, Paris : Éditions First, 2009.
- Buxton, David, *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris : L'Harmattan, 2010.
- Carrazé, Alain, *Les séries télé*, Paris : Hachette Pratique, 2007.
- Damico, A. M. et S. E. Quay, *21st-Century TV Dramas. Exploring the New Golden Age*, Santa Barbara : ABC-CLIO, 2016.
- Erickson, Hal, *Encyclopedia of Television Law Shows: Factual and Fictional Series About Judges, Lawyers and the Courtroom, 1948-2008*, Jefferson : McFarland & Company, 2009.
- Esquenazi, Jean-Pierre, « Séries télévisées et "réalités" : les imaginaires sériels à la poursuite du réel », in Sarah Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011.
- , *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris : Armand Colin, 2010.
- Esteves, Olivier et Sébastien Lefait, *La question raciale dans les séries américaines*, Paris : Les Presses de Sciences-Po, 2014.
- Jenkins, Henry, « Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling », *Technological Review*, 15 janvier 2003. Disponible à : www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/
- Jost, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris : CNRS éditions, 2011.
- Lifschutz, Vladimir, « Formule et déformulation », in *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, numéro 9, septembre 2015.
- Pichard, Alexis, *Le nouvel âge d'or des séries américaines*, Paris : Le Manuscrit, 2013 [2011].

- Smith, A. N., « Putting the Premium into Basic: Slow-burn Narratives and the Loss-leader Function of AMC's Original Drama Series », *Television News Media*, 2011. Disponible à : <http://tvn.sagepub.com/content/14/2/150>
- Soulez, Guillaume « La double répétition », *Mise au point*, 3, avril 2011. Disponible à : <http://map.revues.org/979>
- Tytell, Pamela, « Quelques réflexions sur la psychanalyse, l'identification et le réalisme dans les séries télévisées américaines », *GRAAT n°6*, 2009, 216. Disponible à : <http://www.graat.fr/tv13tytell.pdf>
- Vaage, Margrethe Bruune, *The Antihero in American Television*, Oxon : Routledge, 2016.
- Wild, David, *Friends 'Til the End: The Official Celebration of All Ten Years*, New York : Time Home Entertainment, 2004.
- Winckler, Martin, *Les miroirs de la vie, histoire des séries américaines*, Paris : Le Passage, 2002.

Histoire et civilisation des États-Unis, politique extérieure et représentation du pouvoir politique

- « Ghost War: How Reagan Armed the Mujahadeen in Afghanistan », interview de Steve Coll, *Democracy Now*, 10 juin 2004. Disponible à : http://www.democracynow.org/2004/6/10/ghost_wars_how_reagan_armed_the
- « Gulf War Fast Facts », *CNN*, 25 juillet 2017. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2013/09/15/world/meast/gulf-war-fast-facts/index.html>
- « L'intervention de la CIA en Afghanistan », interview de Zbigniew Brzeziński, *Le Nouvel Observateur*, 15 janvier 1998.
- Abramowitz, Michael et Steven Mufson, « Papers Details Industry's Role in Cheney's Energy Report », *The Washington Post*, 18 juillet 2007. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/07/17/AR2007071701987.html>
- Amir-Aslani, Ardavan, *Iran – États-Unis, les amis de demain ou l'après Ahmadinejad*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2013.
- Bates, Claire et Justin Parkison, « Why hasn't the mystery of Gulf War Syndrome been resolved yet? », *BBC*, 19 janvier 2016. Disponible à : <http://www.bbc.com/news/magazine-35341643>

- Bayles, Martha, *Through A Screen Darkly*, New Haven: Yale University Press, 2014.
- Benoit, Luc « Les discours d'investiture ou les paradoxes de l'éloge », *RFEA*, n°83, janvier 2000.
- Berger, Thor et Carl Benedikt Frey, « Did the Computer Revolution shift the fortunes of US cities? Technology shocks and the geography of new jobs », *Regional Science and Urban Economics*, numéro 57, 2016.
- Bidaud, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris : Armand Colin, 2012.
- Burke, Jason « Frankenstein the CIA created », *The Guardian*, 17 janvier 1999. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/1999/jan/17/yemen.islam>
- David, Charles-Philippe, *Au sein de la Maison-Blanche. De Truman à Obama : la formulation (imprévisible) de la politique étrangère des États-Unis*, Paris : Presses de Sciences Po, 2015a.
- , « Une présidence toujours prépondérante », in C.-P. David (dir.), *La politique étrangère des États-Unis. Fondements, acteurs, formulation*, Paris : Sciencespo. Les Presses, 2015b.
- Entman, Robert, « Declaration of Independence. The Growth of Media Power after the Cold War », in B. L. Nacos *et al.* (dir.), *Decision-making in a Glass House : Mass Media, Public Opinion, and American and European Foreign Policy in the 21st Century*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2000.
- Faure, Guillemette, *American Dream*, Paris : Don Quichotte, 2012.
- Friedman, Uri, « Why They Are So Few POWs From Today's Wars », *The Atlantic*, 31 mars 2014. Disponible à : <http://www.theatlantic.com/international/archive/2014/05/why-there-are-so-few-pows-from-todays-wars/371951/>
- Gellman, Barton et Walter Pincus, « Depiction of Threat Outgrew Supporting Evidence », *The Washington Post*, 10 août 2003. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/06/12/AR2006061200932.html>
- Goldfarb, Zachary A., « The legacy of the Bush tax cuts in four charts », *The Washington Post*, 2 janvier 2013. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/news/wonkblog/wp/2013/01/02/the-legacy-of-the-bush-tax-cuts-in-four-charts/>
- Henderson, Barney, « 'We're going to get the b-----': George W. Bush's reaction to 9/11 revealed in full by press secretary Ari Fleischer », *The Telegraph*, 9 septembre 2016.

- Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/2016/09/09/were-going-to-get-the-b----george-w-bushs-reaction-to-911-re/>
- Hentzberg, Hendrik « Trumpery », *The New Yorker*, 2 mai 2011. Disponible à : <http://www.newyorker.com/magazine/2011/05/02/trumpery>
- Huntington, S. P. « The clash of civilizations? », in *Culture and Politics*, New York : Palgrave Macmillan, 2000.
- Jaramillo, Deborah L., *Ugly War, Pretty Package*, Bloomington : Indiana University Press, 2009.
- Johnson, Chalmers, *Blowback. The Costs and Consequences of American Empire*, New York : Henry Holt and Company, 2004 (2^e édition).
- Keating, Dan et John Mintz, « Florida Black Ballots Affected Most in 2000 », *The Washington Post*, 13 novembre 2001. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/archive/politics/2001/11/13/florida-black-ballots-affected-most-in-2000/16784e7d-439a-4b96-9653-1b7362312d2a/?utm_term=.2f0067765de7
- Laferrère, Armand, « Politique extérieure américaine : l'effondrement », *Commentaire*, vol. 4, n°148, 2014.
- Laïdi, Zaki, *Le monde selon Obama. La politique étrangère des États-Unis*, Paris : Flammarion, 2012.
- London, Herbert I., *Leading From Behind. The Obama Doctrine and the US Retreat From International Affairs*, New York : The London Center for Policy Research, 2017.
- MacAskill, Ewen, « Donald Trump bows out of 2012 US presidential election race », *The Guardian*, 16 mai 2011. Disponible à : « <https://www.theguardian.com/world/2011/may/16/donald-trump-us-presidential-race> »
- Marzouki, Nadia, *L'Islam, une religion américaine?*, Paris : Seuil, 2013.
- Mendelbaum, Michael, « Vietnam: The Television War », in *Daedalus*, vol. 111, No. 4, « Print Culture and Video Culture », Cambridge : The MIT Press, 1982.
- Mort, Sébastien, « Talk-shows : la contestation conservatrice sur les ondes aux États-Unis », in Romain Huret (dir.) *Les conservateurs américains se mobilisent*, Paris : Autrement, 2008.
- Pilkington, Ed, « Hanging Chad Redux? US heading for 2000-style election catastrophe, reports find », *The Guardian*, 15 septembre 2015. Disponible à : <https://www.theguardian.com/us-news/2015/sep/15/2016-election-old-voting-machines-hanging-chad>

- Portes, Jacques, « Libertés publiques et danger national aux États-Unis. La continuité de l'obsession sécuritaire », in Jean Liberman (dir.), *Démythifier l'universalité des valeurs américaines*, Paris : Parangon, 2003.
- Pottier, Jean-Marie, « La France est le pays le plus 'Obamaniaque' », *Slate*, 23 octobre 2012. Disponible à : <http://www.slate.fr/monde/63769/sondage-international-obama-romney-france-pakistan>
- Robinson, Eugene, « Sharia as the new red menace? », *The Washington Post*, 21 septembre 2010. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/09/20/AR2010092004257.html>
- Rutenberg, Jim, « The Man Behind the Whispers About Obama », *The New York Times*, 12 octobre 2008. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2008/10/13/us/politics/13martin.html>
- Schlesinger, Arthur M., *The Imperial Presidency*, Boston : Houghton Mifflin, 1973.
- , *War and the American Presidency*, New York : W.W. Norton, 2004.
- Siven, Jerry S. et al., *Terror and Apocalypse*, Lincoln: iUniverse, 2002.
- Solomon, Lewis D., *Paul D. Wolfowitz. Visionary Intellectual, Policymaker, and Strategist*, Westport : Praeger, 2007.
- Stanley, Alessandra, « Characters inspired by You-Know-Who », *The New York Times*, 7 septembre 2017. Disponible à : <https://www.nytimes.com/2014/09/07/arts/television/all-arts-preview-madam-secretary-state-of-affairs-and-other-series-channel-hillary-rodham-clinton.html>
- Wallis, John, « Apocalypse at the millennium », in J. Wallis et K. G. C. Newport (dir.) *The End All Around Us. Apocalyptic Texts and Popular Culture*, New York : Routledge, 2014 [2009].
- Weiner, Tim, *Legacy of Ashes. The History of the CIA*, New York : Anchor, 2008.

Histoire et théorie de la guerre contre le terrorisme

- « Ben Laden's Letter to America' », *The Guardian*, 24 novembre 2002. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2002/nov/24/theobserver>
- « Bush rejects Saddam link to 9/11 », *BBC News*, 18 septembre 2003. Disponible à : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/3118262.stm>

- « Bush: War on Drugs Aids War on Terror », *CBS News*, 14 décembre 2001. Disponible à : <http://www.cbsnews.com/news/bush-war-on-drugs-aids-war-on-terror/>
- « Calls for war, binding wounds in attacks' wake », *CNN*, 11 septembre 2001. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/US/09/11/attack.quotes/>
- « Congress vows unity, reprisals for attacks », *CNN*, 12 septembre 2001. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/US/09/11/congress.terrorism/index.html>
- « How female U.S. soldiers in Iraq are at growing risk of being raped and assaulted... by their own male colleagues », *The Daily Mail*, 16 avril 2009. Disponible à : <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1170559/How-female-U-S-soldiers-Iraq-growing-risk-raped-assaulted--male-colleagues.html>
- « Mahmoud Ahmadinejad: Israel's existence 'insult to all humanity' », *The Telegraph*, 17 août 2012. Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/middleeast/iran/9483030/Mahmoud-Ahmadinejad-Israelis-existence-insult-to-all-humanity.html>
- « More than 1,100 have cancer after 9/11 », *CNN*, 11 septembre 2013. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2013/09/11/health/911-cancer-treatment/index.html>
- « Opposition to Iraq war at all-time high », *CNN*, 25 septembre 2006. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2006/POLITICS/08/21/iraq.poll/>
- « Pakistan says US drone strike that killed Taliban leader violated its sovereignty », *The Guardian*, 22 mai 2016. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2016/may/22/pakistan-us-drone-strike-taliban-violated-its-sovereignty>
- « Scalia and Torture », *The Atlantic*, 19 juin 2007. Disponible à : <http://www.theatlantic.com/daily-dish/archive/2007/06/scalia-and-torture/227548/>
- « *The Times and Iraq* », *The New York Times*, 26 mai 2004. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2004/05/26/world/from-the-editors-the-times-and-iraq.html?mcubz=1>
- Adams, Loraine et Ayesha Nasir, « Inside the mind of the Time Square bomber », *The Guardian*, 19 septembre 2010. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2010/sep/19/times-square-bomber>
- Ahern, Jennifer *et al.*, « The Challenges of Afghanistan and Iraq Veterans' Transition from Military to Civilian Life and Approaches to Reconnection », *PLOS ONE* 10 (7), 2015.
- Ali, Tariq, *The Obama Syndrome: Surrender at Home, War Abroad*, Londres : Verso Books, 2010.

- Baig, Jalal, « The rising cost of islamophobia: Muslims and immigrants increasingly targeted in the US », *Salon*, 8 septembre 2016. Disponible à : <http://www.salon.com/2016/09/08/the-rising-cost-of-islamophobia-muslims-and-immigrants-increasingly-targeted-in-u-s/>
- Bar-Yaacov, Nomi, « What if Isis launches a chemical attack in Europe? », *The Guardian*, 27 novembre 2015. Disponible à : <https://www.theguardian.com/global/commentisfree/2015/nov/27/isis-chemical-attack-europe-public>
- Bauder, David, « Iraq war disappears as TV story », *USA Today*, 16 mars 2008. Disponible à : https://usatoday30.usatoday.com/life/television/2008-03-16-2428795469_x.htm
- Benedict, Helen, *The Lonely Soldier. The Private War of Women Serving in Iraq*, Boston : Beacon Press, 2009.
- Bigo, Didier, *et al.*, « Les libertés sacrifiées au nom de la sécurité ? », in Didier Bigo *et al.*, *Au nom du 11 Septembre...*, Paris : La Découverte, 2008.
- Bin Laden, Osama (aut.) et Bruce Lawrence (éd.), *Messages To the World. The Statements of Osama bin Laden*, New York : Verso, 2005.
- Black, Ian « Obama offers Iran ‘new beginning’ with video message », *The Guardian*, 20 mars 2009. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2009/mar/20/barack-obama-video-iran>
- Black, Ian et Brian Whitaker, « Sea burial of Osama bin Laden breaks sharia law, say Muslim scholars », *The Guardian*, 2 mai 2011. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2011/may/02/sea-burial-osama-bin-laden>
- Bourdon, William, « Les camps de détention illégaux : le cas Guantanamo », in D. Bigo *et al.*, Paris : La Découverte, 2008.
- Brennan, Phil? « FBI Overlooks Iraq’s Connection to Anthrax Attacks », *Newsmax*, 17 août 2002. Disponible à : <http://www.freerepublic.com/focus/f-news/734718/posts>
- Bromwich, J. E., « Trump Camp’s Talk of Registry and Japanese Internment Raises Muslims’ Fears », *The New York Times*, 17 novembre 2016. Disponible à : <https://www.nytimes.com/2016/11/18/us/politics/japanese-internment-muslim-registry.html>
- Bumiller, Elisabeth, « US lifts photo ban on military coffins », *The New York Times*, 7 décembre 2009. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2009/02/27/world/americas/27iht-photos.1.20479953.html>
- Burkeman, Oliver « Obama administration says goodbye to ‘the war on terror’ », *The Guardian*, 25 mars 2009. Disponible à : <http://www.theguardian.com/world/2009/mar/25/obama-war-terror-overseas-contingency-operations>

- Calabresi, Massimo et Michael Crowley, « Homeland Insecurity: How Far Should the US Go? », *TIME*, vol. 181, n°18, 2013.
- Carter, Bill, « Pentagon Ban on Pictures Of Dead Troops Is Broken », *The New York Times*, 23 avril 2004. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2004/04/23/us/pentagon-ban-on-pictures-of-dead-troops-is-broken.html>
- Chen, Stephanie, « After war, young soldiers come home to fight unemployment », *CNN*, 7 juillet 2010. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2010/LIVING/07/07/veterans.unempl oyed.economy/index.html>
- Chomsky, Noam, *9-11*, New York : Seven Stories Press, 2002.
- Cohen, Zachary, « Amnesty Report: ISIS armed with US weapons », *CNN*, 9 décembre 2015. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2015/12/08/politics/amnesty-international-isis-weapons-u-s-/index.html>
- Collinson, Stephen et Tal Kopan, « Obama to leave more troops than planned in Afghanistan », *CNN*, 7 juillet 2016. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2016/07/06/politics/obama-to-speak-on-afghanistan-wednesday-morning/>
- Colombani, Jean-Marie, « Nous sommes tous Américains », *Le Monde*, 13 septembre 2001. Disponible à : http://www.lemonde.fr/idees/article/2007/05/23/nous-sommes-tous-americaains_913706_3232.html
- Conover, Ted, « In the Land of Guantanamo », *The New York Times*, 29 juin 2003. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2003/06/29/magazine/in-the-land-of-guantanamo.html>
- Coulter, Ann, « This is War: We Should Invade Their Countries », *National Review*, 13 septembre 2001.
- Creed, Pamela, *Ethics, Norms, and Narratives of War: Creating and Encountering the Enemy Other*. Oxon et New York : Routledge, 2013.
- D'Addario, Daniel, « CNN, stop comparing Bowe Bergdahl to Nicholas Brody », *Salon*, 7 juin 2014. Disponible à : http://www.salon.com/2014/06/07/cnn_stop_comparing_bowe_bergdahl_to_nicholas_brody/
- Davis, Amanda Jean, « Unveiling the Rhetoric of Torture: Abu Ghraib and American National Identity », thèse de doctorat soutenue en 2008. Disponible à : <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/3833/davisa17357.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

- Eggen, Dan, « Bush Announces Veto of Waterboarding Bill », *The Washington Post*, 8 mars 2008. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/03/08/AR2008030800304.html>
- Eversley, Melanie, « Report: Anti-Muslim groups triple in US amid Trump hate rhetoric », *USA Today*, 15 février 2017. Disponible à : <https://www.usatoday.com/story/news/2017/02/15/report-anti-muslim-groups-triple-us-amid-trump-hate-rhetoric/97914684/>
- Fenton, Jenifer, « Former Guantanamo inmates tell of confessions under ‘torture’ », *CNN*, 28 octobre 2011. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2011/10/28/world/meast/guantanam-o-formerdetainees/>
- Finn, Jonathan, *Capturing the Criminal Image: From Mug Shot to Surveillance Society*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009.
- Foster, Peter, « Could the CIA have run a ‘black site’ detention centre on Diego Garcia ? », *The Telegraph*, 13 août 2014. Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/11029334/Could-the-CIA-have-run-a-black-site-detention-centre-on-Diego-Garcia.html>
- Fragon, Julien et Aurélie Lam, « L’Après-11 septembre ou l’Étiologie d’un monde qui change. Unicité sémantique et pluralité référentielle », *Mots. Les langages du politique*, numéro 85, 2008. Disponible à : <https://mots.revues.org/12322>
- Galabresi, Massimo, « The War on Terror is Over – Long Live the War on Terror », *TIME*, 16 juin 2014. Disponible à : <http://time.com/2873297/boko-haram-iraq-bergdahl-war-terror/>
- Gillon, Steven M. et Cathy D. Matson, *The American Experiment: A History of the United States*, Boston : Wadsworth, 2013 (troisième édition).
- Goldenberg, Suzanne, « ‘I reported the rape within 30 minutes – then watched my career explode’ », *The Guardian*, 25 octobre 2004. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2004/oct/25/usa.gender>
- Goldsmith, Jack, *The Terror Presidency: Law and Judgment Inside the Bush Administration*, New York : Norton, 2007.
- Goodman, H. A., « 4,486 American Soldiers Have Died in Iraq. President Obama Is Continuing a Pointless and Deadly Quagmire », *The Huffington Post*, 17 septembre 2014. Disponible à : http://www.huffingtonpost.com/h-a-goodman/4486-american-soldiers-ha_b_5834592.html

- Goodstein, Laurie, « Falwell: blame abortionists, feminists and gays », *The Guardian*, 19 septembre 2001. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2001/sep/19/september11.usa9>
- Gordon, Michael R., « Bush Enlarges Case For War by Linking Iraq With Terrorists », *The New York Times*, 29 janvier 2003. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2003/01/29/world/state-union-iraq-issue-bush-enlarges-case-for-war-linking-iraq-with-terrorists.html>
- Green, Adam, « Normalizing Torture on 24 », *The New York Times*, 22 mai 2005. Disponible à : http://www.nytimes.com/2005/05/22/arts/television/normalizing-torture-on-24.html?_r=0
- Greenberg, K. J. et J. L. Dratel (dir.), *The Torture Papers. The Road to Abu Ghraib*, New York : Cambridge UP, 2005.
- Gronke, Paul *et al.*, « U.S. Public Opinion on Torture, 2001-2009 », *PS: political science & politics*, vol. 43, no 03, 2010.
- Guerlain, Pierre « La politique étrangère de l'administration Obama : continuités et contraintes », *Recherches internationales*, n°91, juillet-septembre 2011.
- Haass, Richard *War of Necessity, War of Choice. A Memoir of Two Iraq Wars*, New York : Simon and Schuster, 2009.
- Haniffa, Aziz « John Kerry defends Pakistan, opposes slashing US aid », *Rediff*, 25 janvier 2013. Disponible à : <http://www.rediff.com/news/report/john-kerry-defends-pakistan-opposes-slashing-us-aid/20130125.htm>
- Hastings, Deborah, « Sickened Iraq Vets Cite Depleted Uranium », *The Washington Post*, 13 août 2006. Disponible à : http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/08/13/AR2006081300144_pf.html
- Hastings, Michael, « America's Last Prisoner of War », *Rolling Stones*, 7 juin 2012. Disponible à : <http://www.rollingstone.com/politics/news/americas-last-prisoner-of-war-20120607>
- Hefling, Kimberly, « Female soldiers raise alarm on sexual assaults », *NBC News*, 21 juillet 2008. Disponible à : http://www.nbcnews.com/id/25784465/ns/us_news-military/t/female-soldiers-raise-alarm-sexual-assaults/
- Hersh, Seymour « The Iran Plans », *The New Yorker*, 17 avril 2006. Disponible à : <http://www.newyorker.com/magazine/2006/04/17/the-iran-plans>
- , « The Killing of Osama ben Laden », *London Review of Books*, vol. 37, n°10, 2015.

- Hind, John, « 21 awful truths about 9/11 », *The Telegraph*, 5 septembre 2011. Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/september-11-attacks/8722638/21-awful-truths-about-911.html>
- Holland, Steve et Ginger Gibson, « Trump urges ban on immigration from countries with ‘history of terrorism’ », *Reuters*, 13 juin 2016. Disponible à : <http://www.reuters.com/article/usa-election/trump-urges-ban-on-immigration-from-countries-with-history-of-terrorism-idUSL1N1951QZ>
- Jabri, Vivienne, « La torture, une politique de guerre », in Didier Bigo *et al.*, *Au nom du 11 septembre...*, Paris : La Découverte, 2008.
- Jaffrelot, Christophe, « La relation Pakistan – États-Unis : un patron et son client au bord de la rupture ? », *Les Études du CERI*, n°187, septembre 2012.
- Johnson, Jenna, « Trump calls for ‘total and complete shutdown of Muslims entering the United States’ », *The Washington Post*, 7 décembre 2015. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/news/post-politics/wp/2015/12/07/donald-trump-calls-for-total-and-complete-shutdown-of-muslims-entering-the-united-states/?utm_term=.84c826bda838
- Juhasz, Antonia, « Why the war in Iraq was fought for Big Oil », *CNN*, 15 avril 2013. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2013/03/19/opinion/iraq-war-oil-juhasz/>
- Kamiya, Gary, « The Photos Washington Doesn’t Want You To See », *Der Spiegel*, 25 août 2005. Disponible à : <http://www.spiegel.de/international/iraq-s-unseen-war-the-photos-washington-doesn-t-want-you-to-see-a-371411.html>
- Kaplan, Fred, « Did We Win the Iraq War? », *Slate*, 15 décembre 2011. Disponible à : http://www.slate.com/articles/news_and_politics/war_stories/2011/12/iraq_war_ends_did_the_us_win.html
- Kennedy, Helen, « Europeans bolt UN conference as Iran President Mahmoud Ahmadinejad calls Israel racist », *Daily News*, 20 avril 2009. Disponible à : <http://www.nydailynews.com/news/world/europeans-bolt-conference-iran-president-mahmoud-ahmadinejad-calls-israel-racist-article-1.363395>
- Kronstadt, K. Alan, « Pakistan-US Relations: A Summary », *Congressional Research Service*, 2011.
- Kutz, Howard, « The Posts on WMDs: An Inside Story », *The Washington Post*, 12 août 2004. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A58127-2004Aug11.html>

Lapham, Lewis, *Gag Rule: On the Suppression of Dissent and Stifling of Democracy*, New York : *The Penguin Press*, 2004.

--, *Theater of War*, New York : *The New Press*, 2002.

Leiby, Richard, « UN: US drone strikes violate Pakistan sovereignty », *The Washington Post*, 15 mars 2013. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/world/asia_pacific/un-us-drones-violate-pakistan-sovereignty/2013/03/15/308adae6-8d8a-11e2-adca-74ab31da3399_story.html?utm_term=.e45d33c76a95

Leonard, Tom, « ‘It looked like they were blinded by smoke... They just walked to the edge and fell out.’ Victims who plummeted from Twin Towers », *The Daily Mail*, 11 septembre 2011. Disponible à : <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2035806/9-11-victims-fell-Twin-Towers-appeared-blinded-smoke.html>

Levs, Josh, « Who’s killing Iranian nuclear scientists? », *CNN*, 11 janvier 2012. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2012/01/11/world/meast/iran-who-kills-scientists/>

Lewis, Neil A., « Red Cross Criticizes Indefinite Detention in Guantanamo Bay », *The New York Times*, 10 octobre 2003. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2003/10/10/us/red-cross-criticizes-indefinite-detention-in-guantanamo-bay.html>

Lichtblau, Eric, « Hate Crimes Against American Muslims Most Since Post-9/11 Era », *The New York Times*, 17 septembre 2016. Disponible à : https://www.nytimes.com/2016/09/18/us/politics/hate-crimes-american-muslims-rise.html?_r=0

Malkin, Bonnie, « Who's who in Donald Trump's Mar-a-Lago situation room? », *The Guardian*, 8 avril 2017. Disponible à : <https://www.theguardian.com/us-news/2017/apr/08/trumps-mar-a-lago-situation-room-syria-bannon-kushner>

Malsin, Jared, « ‘They Just Took Us.’ Mosul Civilians on Being Used as Human Shields by ISIS », *Time*, 30 mars 2017. Disponible à : <http://time.com/4717319/mosul-iraq-offensive-civilians-human-shields/>

Martin, Jacklyn, « Is Noam Chomsky ‘anti-American’? », *The Herald*, 9 décembre 2002.

Martinez, Michael, « Obama says backlog reduced in veterans’ disability claims », *CNN*, 10 août 2013. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2013/08/10/us/obama-veterans/>

Mayer, Jane, *The Dark Side*, New York : *DoubleDay*, 2008.

McLaughing, Erin, « How ISIS recruits children, then kills them », *CNN*, 22 février 2016. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2016/02/19/middleeast/isis-child-soldiers/index.html>

- Melley, Timothy, *The Covert Sphere. Secrecy, Fiction and the National Security State*, New York : Cornell UP, 2012.
- Miller, S. A., « As he remembers victims of 9/11, Trump takes more aggressive tone for war on terror », *The Washington Times*, 11 septembre 2017. Disponible à : <http://www.washingtontimes.com/news/2017/sep/11/donald-trump-vows-to-fight-terror-around-world/>
- Monbiot, George, « The US used chemical weapons in Iraq – and they lied about it », *The Guardian*, 15 novembre 2005. Disponible à : <https://www.theguardian.com/politics/2005/nov/15/usa.iraq>
- Morgan, David « Clinton says US could ‘totally obliterate’ Iran », *Reuters*, 22 avril 2008. Disponible à : <http://www.reuters.com/article/us-usa-politics-iran-idUSN2224332720080422>
- Mothana, Ibrahim, « How Drones Help Al Qaeda », *The New York Times*, 14 juin 2012. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2012/06/14/opinion/how-drones-help-al-qaeda.html>
- Murphy, Jarrett, « ‘Bring ‘Em On’ Fetches Trouble », *CBS News*, 3 juillet 2003. Disponible à : <http://www.cbsnews.com/news/bring-em-on-fetches-trouble/>
- Naber, Nadine, « Look, Mohammed the Terrorist Is Coming! Cultural Racism, Nation-based Racism, and the Intersectionality of Oppressions after 9/11 », in A. Jamal et N. Naber (dir.), *Race and Arab Americans Before and After 9/11*, New York : Syracuse University Press, 2008.
- Nebehay, S. et R. Evans, « Iran ready for nuclear dialogue: Ahmadinejad », *Reuters*, 20 avril 2009. Disponible à : <http://www.reuters.com/article/us-iran-nuclear-sb-idUSTRE53J4FW20090420>
- Owen, Mark avec Kevin Maurer, *No Easy Day : The Firsthand Account of the Mission that Killed Osama bin Laden*, New York : Dutton Books, 2012.
- Peralta, Eyder, « Pastor Terry Jones Arrested Before Planned Quran Burning », *NPR*, 11 septembre 2013. Disponible à : <http://www.npr.org/sections/thetwo-way/2013/09/11/221528510/pastor-terry-jones-arrested-before-planned-quran-burning>
- Peter Foster, « Could the CIA have run a ‘black site’ detention centre on Diego Garcia? », *The Telegraph*, 13 août 2014. Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/11029334/Could-the-CIA-have-run-a-black-site-detention-centre-on-Diego-Garcia.html>

- Philipps, Dave, « Suicide Rate Among Veterans Has Risen Sharply Since 2001 », *The New York Times*, 8 juillet 2016. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2016/07/08/us/suicide-rate-among-veterans-has-risen-sharply-since-2001.html?emc=eta1&r=0>
- Purkis, Jessica et Jack Serle, « Obama's Covert Drone War in Numbers: Ten Times More Strikes than Bush », *The Bureau of Investigative Journalism*, 17 janvier 2017. Disponible à : <https://www.thebureauinvestigates.com/stories/2017-01-17/obamas-covert-drone-war-in-numbers-ten-times-more-strikes-than-bush>
- Rabino, Thomas, *De la guerre en Amérique*, Paris : Perrin, 2011.
- Radu, Michael, « Spectres européens : le « Londonistan » en tant que producteur et exportateur d'islamisme », *Outre-Terre*, numéro 24, 2010.
- Rakove, Jack N. et Alexander Keyssar, *The Unfinished Election of 2000. Leading Scholars Examine America's Strangest Election*, New York : Basic Books, 2001.
- Randall, Stephen J., « The American Foreign Policy Transition: Barack Obama in Power », *Journal of Military and Strategic Studies*, vol. 11, 2008.
- Rothstein, Edward, « Images of Evil's Flowering Disagree About Its Roots », *The New York Times*, le 13 mai 2003. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2003/05/13/movies/critic-s-notebook-images-of-evil-s-flowering-disagree-about-its-roots.html>
- Sadler, A. G. *et al.*, « Factors Associated With Women's Risk of Rape in the Military Environment », *l'American Journal of Industrial Medicine*, numéro 43, 2003.
- Sands, Philippe, « Torture is illegal - and it never works », *The Guardian*, 24 novembre 2008. Disponible à : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2008/nov/24/torture-jack-bauer-24-redemption>
- , *Torture Team*, New York : St Martin Press, 2008.
- Sanger, David E. « Obama Order Sped up Wave of Cyberattacks Against Iran », *The New York Times*, 1^{er} juin 2012. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2012/06/01/world/middleeast/obama-ordered-wave-of-cyberattacks-against-iran.html>
- Saul, Heather « Men in Iran are wearing hijabs in solidarity with their wives who are forced to cover their heads », *The Independent*, 28 juillet 2016. Disponible à : <http://www.independent.co.uk/news/people/men-in-iran-are-wearing-hijabs-in-solidarity-with-their-wives-a7160146.html>
- Scahill, Jeremy, *Dirty Wars. The World is a Battlefield*, Londres : Serpent Trail, 2014 [2013].
- Scarborough, Rowan, « Army goes all-in on Bowe Bergdahl's defense, assigns four military lawyers », *The Washington Times*, 17 mai 2016. Disponible à :

<http://www.washingtontimes.com/news/2016/may/17/army-goes-all-bowe-bergdahls-defense-assigns-four/>

--, « Lack of translators hurts US War on Terror », *The Washington Times*, 31 août 2009.

Disponible à : <http://www.washingtontimes.com/news/2009/aug/31/lack-of-translators-still-hampers-intelligence/>

Seinhauser, Paul, « How much will bin Laden's death impact Obama's reelection ? », *CNN*, 2

mai 2011. Disponible à : <http://politicalticker.blogs.cnn.com/2011/05/02/how-much-will-bin-ladens-death-impact-obamas-re-election/>

Shiffman, John, « US woman known as Jihad Jane sentenced to 10 years in plot », *Reuters*, 6

janvier 2014. Disponible à : <http://www.reuters.com/article/us-usa-jihadjane-idUSBREA050PC20140106>

Slavin, Barbara et Susan Page, « CIA Recovering after Failure to Prevent Attacks », *USA Today*, 24 septembre 2001.

Sontag, Susan, « Tuesday and After », *The New Yorker*, 24 septembre 2001. Disponible à :

<http://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24/tuesday-and-after-talk-of-the-town>

Stack, Megan K., *Every Man in this Village Is a Liar. An Education in War*, New York : Anchor Books, 2010.

Swarn, Rachel L., « Halliburton Subsidiary Gets Contracts to Add Temporary Immigration Detention Centers », *The New York Times*, 4 février 2006. Disponible à :

<http://www.nytimes.com/2006/02/04/us/halliburton-subsidiary-gets-contract-to-add-temporary-immigration.html>

Timm, Trevor, « President Obama, pardon Edward Snowden and Chelsea Manning », *The*

Guardian, 1^{er} juin 2016. Disponible à : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/jun/01/edward-snowden-chelsea-manning-barack-obama-pardon>

Van Natta, Don, « Questioning Terror Suspects in a Dark Surreal World », *The New York*

Times, 9 mars 2003. Disponible à : [http://www.nytimes.com/2003/03/09/international/09DETA.html/?_r=0](http://www.nytimes.com/2003/03/09/international/09DETA.html?_r=0)

VandeHei, Jim et Howard Kurtz, « The Politics of Fear », *Washington Post*, 29 septembre

2004. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A58117-2004Sep28.html>

Viner, Katharine « Feminism as imperialism », *The Guardian*, 21 septembre 2002. Disponible

à : <https://www.theguardian.com/world/2002/sep/21/gender.usa>

Volpp, Leti, « The Citizen and the Terrorist », *UCLA Law Review*, vol. 49, 2002.

- Wafa, Abdul Waheed et Mark McDonald, « Deadly US airstrike said to hit an Afghan wedding party », *The New York Times*, 5 novembre 2008. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2008/11/05/world/asia/05iht-afghan.3.17553439.html?mcubz=3>
- Whitaker, Brian, « Bin Laden Voice on Video, says TV channel », *The Guardian*, 10 septembre 2002. Disponible à : <https://www.theguardian.com/media/2002/sep/10/alqaida.september112001>
- Whitehead, John W., « Terror Tuesday, Kill List and Drones : Has the President Become a Law Unto Himself ? », *The Huffington Post*, 20 août 2012. Disponible à : http://www.huffingtonpost.com/john-w-whitehead/terror-tuesdays-kill-list_b_1606371.html
- Whitworth, Melissa, « 9/11 ‘Jumpers’ from the World Trade Center still provoke impassioned debate », *The Telegraph*, 3 septembre 2011. Disponible à : <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/september-11-attacks/8737671/911-Jumpers-from-the-World-Trade-Center-still-provoke-impassioned-debate.html>
- Wilson, Scott *et al.*, « Boston bombing suspect cites US wars as motivation officials say », *The Washington Post*, 23 avril 2013. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/national/boston-bombing-suspect-cites-us-wars-as-motivation-officials-say/2013/04/23/324b9cea-ac29-11e2-b6fd-ba6f5f26d70e_story.html?utm_term=.698b6b8bfa5a
- Wilson, Scott, « Obama strategy of taking credit for Osama bin Laden killing risky, some observers say », *Washington Post*, 30 avril 2017. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/politics/obama-strategy-of-taking-credit-for-osama-bin-laden-killing-risky-some-observers-say/2012/04/30/gIQApuAxrT_story.html?utm_term=.71c36f5c90af
- Younge, Gary, « Washington Post apologizes for underplaying WMD scepticism », *The Guardian*, 13 août 2004. Disponible à : <https://www.theguardian.com/world/2004/aug/13/pressandpublishing.usa>
- Zenco, Micah, « Bush and Obama Fought a Failed ‘War on Terror’. It’s Trump’s Turn’, *The New York Times*, 25 août 2017. Disponible à : <https://www.nytimes.com/2017/08/25/opinion/trump-afghanistan-war-on-terror.html?mcubz=1>

--, « Obama's Embrace of Drone Strikes Will Be a Lasting Legacy », *The New York Times*, 12 janvier 2016. Disponible à : <http://www.nytimes.com/roomfordebate/2016/01/12/reflecting-on-obamas-presidency/obamas-embrace-of-drone-strikes-will-be-a-lasting-legacy>

Représentations du 11 Septembre et la guerre contre le terrorisme dans les médias

« Jerry Bruckheimer Talks Being Conservative in Hollywood », *Fox News*, 21 mai 2011. Disponible à : <http://nation.foxnews.com/jerry-bruckheimer/2011/05/21/jerry-bruckheimer-talks-being-conservative-hollywood>

« Sherry Ricchiardi : Media coverage of the war in Afghanistan », *CNN*, 24 octobre 2001. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/COMMUNITY/10/24/ricchiardi/index.html>

« White House Meets with Hollywood Leaders to Explore Ways to Win War against Terrorism », *PR Newswire*, 11 novembre 2001. Disponible à : <http://www.prnewswire.com/news-releases/white-house-meets-with-hollywood-leaders-to-explore-ways-to-win-war-against-terrorism-74176607.html>

Adalian, Josef et Michael Schneider, « Alphabet Targets Battlefield Reality », *Daily Variety*, 20 février 2002.

Alsultany, Evelyn, « Arabs and Muslims in the Media after 9/11: Representational Strategies for a 'Postrace' Era », *American Quarterly*, volume 65, numéro 1, mars 2013.

Arquembourg, Jocelyne, « Le mythe de Pandore revisité », in D. Dayan (dir.) *La terreur spectacle*, Bruxelles : De boeck, 2011.

Bates, Alan, « Altman says Hollywood 'created atmosphere' for September 11, *The Guardian*, 18 octobre 2001. Disponible à : <https://www.theguardian.com/film/2001/oct/18/news2>

Brady, Sara, *Performance, Politics, and the War on Terror: "Whatever it Takes"*, Londres: Palgrave Macmillan, 2012.

Brender, Olivia, « Fiction et événement : le 11 septembre dans les séries télévisées, 2001-2003 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, n°26, 2007, 81-96.

Bresler, Robert J., « The End of the Silly Season », *USA Today Magazine*, novembre 2001.

Brottman, Mikita, « The Fascination of Abomination », in W. W. Dixon (dir.) *Film and Television After 9/11*, Carbondale : Southern Illinois UP, 2004.

- Calvo, Dana, « Hollywood Signs On to Assist War Effort », *Los Angeles Times*, 12 novembre 2001. Disponible à : <http://articles.latimes.com/2001/nov/12/news/mn-3236>
- Cantor, Paul A., *The Invisible Hand in Popular Culture*, Lexington : University Press of Kentucky, 2012.
- Castonguay, James, « Intermedia and the War on Terror », in Andrew Martin et Patrice Petro (dir.), *ReThinking Global Security: Media, Pop Culture and the 'War on Terror'*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2006.
- Chéroux, Clément, *Diplopie*, Cherbourg : Le point du jour, 2009.
- Christian Delage, « Une censure intériorisée ? Les premières images des attentats du 11 septembre 2001 », *Ethnologie française*, volume 36, numéro 1, 2006.
- Creekmur, Corey K., « The Sound of the 'War on Terror' », in J. Birkenstein *et al.* (dir.), *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the 'War on Terror'*, Londres : Continuum, 2010.
- Dayan, Daniel, « Bilan d'un parcours », in D. Dayan (dir.) *La terreur spectacle*, Bruxelles : De boeck, 2011.
- Dupreux, Yves, « L'image de la catastrophe. Sur les attentats du 11 septembre », *Lignes*, volume 2, numéro 8, 2002.
- Edelstein, David, « Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn », *New York Magazine*, février 2006. Disponible à : <http://nymag.com/movies/features/15622/>
- Elliott, Stuart, « With war as competition, the leading reality shows keep viewers but the second tier fades », *The New York Times*, 28 mars 2003. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2003/03/28/business/media-business-advertising-with-war-competition-leading-reality-shows-keep.html>
- Faludi, Susan, *The Terror Dream. Fear and Fantasy in Post-9/11 America*, Londres : Atlantic Books, 2007.
- Franklin, Bob, *Newszak and News Media*, Londres : Hodder Education, 1997.
- Gera, Sonal, « Pakistan upset over 'hellhole' reference in US TV series *Homeland* », *The Indian Express*, 29 décembre 2014. Disponible à : <http://indianexpress.com/article/entertainment/entertainment-others/pakistan-upset-over-hellhole-reference-in-us-tv-series-homeland/>
- Gorman, Steve, « US Filmmakers Mull Terror Scenarios for Army », *Variety*, 9 octobre 2001.

- Grajeda, Tony, « Picturing Torture. Gulf Wars Past and Present », in Andrew Martin et Patrice Petro (dir.), *ReThinking Global Security: Media, Pop Culture and the 'War on Terror'*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2006.
- Greene, Adam, « Normalizing torture on 24 », *The New York Times*, 22 mai 2005. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2005/05/22/arts/television/normalizing-torture-on-24.html?mcubz=1>
- Holloway, David, *9/11 and the War on Terror*, Edimbourg : Edinburgh University Press, 2008.
- Hoskins, Andrew et Ben O'Loughlin, *War and Media. The Emergence of Diffused War*, Cambridge : Polity Press, 2010.
- Howie, Luke, « I'll Be There For You. The Meanings and Consequences of 9/11 in *Friends* », 2008. Disponible à : <https://www.tasa.org.au/wp-content/uploads/2011/05/Howie-Luke-Session-10-PDF.pdf>
- , « Representing Terrorism: Reanimating Post-9/11 New York City », *International Journal of Zizek Studies*, troisième volume, troisième numéro, 2009.
- Huddy, Leonie, *et al.*, « Trends: Reactions to the terrorist attacks of September 11, 2001 », *Public Opinion Quarterly*, 2002. Disponible à : https://www.surrey.ac.uk/politics/research/recentpublications/Huddy_Capelos_polls.pdf
- Johnson, Allan, « Military Gets a Higher Profile in ABC reality series », *The Chicago Tribune*, 27 février 2003. Disponible à : http://articles.chicagotribune.com/2003-02-27/features/0302270093_1_amazing-race-munster-cameras
- Kamiya, Gary, « Iraq's Unseen War: The Photos Washington Doesn't Want You to See », *Der Spiegel*, 25 août 2005. Disponible à : <http://www.spiegel.de/international/iraq-s-unseen-war-the-photos-washington-doesn-t-want-you-to-see-a-371411.html>
- Keller, Bill, « Nuclear Nightmare », *The New York Times*, 26 mai 2002. Disponible à : http://www.nytimes.com/2002/05/26/magazine/nuclear-nightmares.html?_r=0
- Kellner, Douglas, *Media Spectacle and the Crisis of Democracy*, Boulder : Paradigm Publishers, 2005.
- King, John, « The White House sees Hollywood role in the war on terrorism », *CNN*, 8 novembre 2001. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/US/11/08/rec.bush.hollywood/index.html>
- Kooijman, Jaap, *Fabricating the Absolute Fake. America in Contemporary Pop Culture*, Amsterdam : Amsterdam UP, 2004.

- Lits, Marc, *Du 11 septembre à la riposte*, Bruxelles : De Boeck, 2004.
- Lowry, Brian, « Hollywood Reacts With Caution After Attack », *Los Angeles Times*, 12 septembre 2001. Disponible à : <http://articles.latimes.com/2001/sep/12/news/mn-44954>
- Lyman, Rick, « A NATION CHALLENGED: THE ENTERTAINMENT INDUSTRY; Hollywood Discusses Role in War Effort », *The New York Times*, 12 novembre 2001. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2001/11/12/us/nation-challenged-entertainment-industry-hollywood-discusses-role-war-effort.html>
- Markovitz, Jonathan, « Reel Terror Post 9/11 », in *Film and Television After 9/11*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 2004.
- Martin et Patrice Petro (dir.), *ReThinking Global Security: Media, Pop Culture and the 'War on Terror'*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.
- McCarthy, Michael, « Violence in Iraq puts advertisers on edge », *USA Today*, 17 mai 2004. Disponible à : https://usatoday30.usatoday.com/money/advertising/2004-05-17-upfront_x.htm
- McCoy, Alfred W., « Beyond Susan Sontag: The Seduction of Psychological Torture » in M. Flynn et F. F. Salek (dir.), *Screening Torture*, New York : Columbia PU, 2012.
- Mellencamp, Patricia, « Fearful Thoughts: US Television since 9/11 and the Wars in Iraq », in A. Martin et P. Petro (dir.), *ReThinking Global Security: Media, Pop Culture and the 'War on Terror'*, New Brunswick: Rutgers, 2006.
- Mogensen, Kirsten, « How US TV journalists talk about objectivity in 9/11 coverage », in Tomasz Pludowski (dir.) *How the World's News Media Reacted to 9/11: Essays from Around the Globe Edited*, Phoenix : Marquette Books, 2007.
- Mogensen, Kirsten *et al.*, « How TV news covered the crisis: The content of CNN, CBS, ABC, NBC and Fox », in *Communication and Terrorism: Public and Media Responses to 9, 2002*, vol. 11.
- Monahan, Brian A., *The Shock of the News*, New York : New York University Press, 2010.
- Murphy, Desiree, « Watch the Deleted 'Friends' Scene That Was Pulled After 9/11 », août 2015. Disponible à : http://www.etonline.com/news/170298_watch_the_deleted_friends_scene_that_was_pulled_after_9_11/
- O'Mathúna, Dónal P., « Torture Ethics and Torture Narratives », in Charlene P. E. Burns (dir.), *Mis/Representing Evil*, Oxford : Inter-Disciplinary Press, 2009.
- Poniewozik, James, « 'West Wing': Terror 101 », *TIME*, 4 octobre 2001. Disponible à : <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,178042,00.html>

- , « That's militainment ! », *CNN*, 25 février 2002. Disponible à : <http://edition.cnn.com/ALLPOLITICS/time/2002/03/04/militainment.html>
- Potts, Kim et Kristin Veitch, « TV Nets Delay Fall Season », *Eonline*, 12 septembre 2001. Disponible à : <http://fr.eonline.com/news/42157/tv-nets-delay-fall-season>
- Prince, Stephen, *Firestorm*, New York : Columbia University Press, 2009.
- Quay S. E., et Amy M. Damico, *September 11 in Popular Culture: A Guide*, Santa Barbara : Greenwood, 2010.
- Raphael, Chris, « *Politically Incorrect*: a Eulogy », *The Big Story*, juin 2002. Disponible à : <http://thebigstory.org/ov/ov-politicallyincorrect.html>
- Riegler, Thomas, « Through the Lenses of Hollywood: depictions of Terrorism in American Movies », *Perspectives on Terrorism*, 4.2, 2010.
- Ruggiero, Tom et Jack Glascock, « Tracking Media Use and Gratifications » in Bradley S. Greenberg (dir.) *Communication and Terrorism: Public and Media Responses to 9/11*, Cresskill : Hampton Press, 2002.
- Salamon, Julie, « Two New Spy Series at Unexpected Risk », *The New York Times*, 29 septembre 2001. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2001/09/29/arts/critic-s-notebook-two-new-spy-series-at-unexpected-risk.html>
- Samson, Janalen Riccinto, « Owen Hunt and PTSD », *Buddytv*, 8 novembre 2010. Disponible à : <http://www.buddytv.com/articles/greys-anatomy/greys-anatomy-fan-columnist-ow-35772.aspx>
- Schilling, Dave, « Bloodthirsty terrorists and duplicitous spies: does TV have a Muslim problem? », *The Guardian*, 4 février 2016. Disponible à : <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2016/feb/04/muslim-television-characters-us-tv-shows-terrorist-spy-24-homeland-obama>
- Sepinwall, Alan, « How TV reflected 9/11 », *hitfix.com*, 9 septembre 2011. Disponible à : <http://www.hitfix.com/blogs/whats-alan-watching/posts/how-tv-reflected-9-11>
- Schneider, Bill et Anne McDermott, « Uncle Sam Wants Hollywood », *CNN*, 9 novembre 2001. Disponible à : <http://edition.cnn.com/2001/SHOWBIZ/Movies/11/09/hollywood.war/index.html>
- Spigel, Lynn, « Entertainment Wars: Television Culture after 9/11 », *American Quarterly*, volume 56, numéro 2, juin 2004.

- Stanley, A., « Beyond the News, Reminders of the War », *New York Times*, 21 mars 2007. Disponible à : http://www.nytimes.com/learning/teachers/featured_articles/20070321wednesday.html
- Steuter, Erin, et Deborah Will, *At War with Metaphor. Media, Propaganda, and Racism in the War on Terror*, New York : Lexington Books, 2008.
- Takacs, Stacy, *Terrorism TV. Popular Entertainment in Post-9/11 America*, Lawrence : University Press of Kansas, 2012.
- Tasker, Yvonne, « Television Crime Drama and Homeland Security: From *Law & Order* to 'Terror TV' », *Cinema Journal*, volume 51, numéro 4, été 2012.
- Thorat, Dhanashree « The Activist and the Terrorist: Reimagining the Nation-State in *My Name is Khan* and *New York* », in H. E. Pope et V. M. Bryan (dir.), *Reflecting 9/11. New Narratives in Literature, Television, Film and Theater*, Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Valantin, Jean-Michel, *Hollywood, le Pentagone et le monde*, Paris: Autrement, 2010.
- Viorst, Milton, « The Wisdoms of Imagining The Worst-Case Scenario », *The New York Times*, 11 septembre 2002. Disponible à : http://www.nytimes.com/2002/09/12/opinion/the-wisdom-of-imagining-the-worst-case-scenario.html?_r=0
- Westwell, Guy, *Parallel Lines. Post-9/11 American Cinema*, Londres: Wallflower Press, 2014.
- Young, Marilyn B., « In the Combat Zone », *Radical History Review*, 85, Durham : Duke University Press, 2003.
- Zuckerman, Esther, « How the Twin Towers Disappeared from 'The Carrie Diaries' and 'Sex and the City' », *The Wire*, le 16 janvier 2013. Disponible à : <http://www.thewire.com/entertainment/2013/01/twin-towers-carrie-diaries/61089/>

Les séries du corpus primaire : *24* et *Homeland*

- « '24' Fans: What President Logan Can Teach Us About President Bush », *Daily Kos*, 19 avril 2006. Disponible à : [http://www.dailykos.com/story/2006/4/18/203052/-](http://www.dailykos.com/story/2006/4/18/203052/)
- « Director Jim Sheridan On *Brothers* », *NPR*, 29 novembre 2009. Disponible à : <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=120933017>
- « Fox's *24* Airs Muslim Disclaimer », *World Net Daily*, 9 février 2005. Disponible à : <http://www.wnd.com/2005/02/28835/>

- « *Homeland* saison 5, épisode 11 : Du 24 heures chrono à tous les étages », *Première*, 14 décembre 2015. Disponible à : <http://www.premiere.fr/Series/News-Series/Homeland-saison-5-episode-11-du-24h-chrono-tous-les-etages>
- « Notes from Iran on the Current Season of ‘Homeland’ », *Complex*, 8 décembre 2013. Disponible à : <http://uk.complex.com/pop-culture/2013/12/homeland-season-3-iran-critique>
- Allen, Emily et Eddie Wrenn, « Lebanese government to sue producers of TV drama *Homeland* because ‘it portrays Beirut as full of terrorists’ (on the day car bomb in city kills eight) », *The Daily Mail*, 19 octobre 2012. Disponible à : <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2220040/Lebanese-government-sue-Homeland-producers-portrays-Beirut-terrorists.html>
- Basu Roy, Upala K, « Anil Kapoor buys TV rights of 24 », 9 novembre 2011. Disponible à : <http://timesofindia.indiatimes.com/tv/news/hindi/Anil-Kapoor-buys-TV-rights-of-24/articleshow/10653818.cms>
- Beylot, Pierre, « *Homeland / Hatufim* : intertextualité sérielle et transfert culturel », *Mise au point*, numéro 7, 2015. Disponible à : <http://map.revues.org/1839>
- Birnbaum, Debra, « *Homeland* Recap: ‘The New Normal’ Echoes a Frightening Reality », *Variety*, 6 décembre 2017. Disponible à : <http://variety.com/2015/tv/news/homeland-recap-season-5-episode-10-the-new-normal-1201655039/>
- Boutet, Marjolaine « La féminisation de la figure héroïque dans la saison 7 de 24 heures chrono », *TV/Series*, numéro 9, juin 2016.
- Bryant, Adam, « Is Showtime’s *Homeland* TV’s First Post-Post-9/11 Show? », *TV Guide*, 2 octobre 2011. Disponible à : <http://www.tvguide.com/news/showtime-homeland-howard-gordon-1036061/>
- Cassar, Jon, *24, Behind The Scenes*, San Rafael : Insight editions, 2006.
- Cavelos, Jeanne, « Living with Terror », in R. Minter (dir.), *Jack Bauer for President. Terrorism and Politics in 24*, Dallas : Benbella, 2008.
- Chamberlain, Daniel et Scott Ruston, « 24 and Twenty-First century Quality Television », in S. Peacock (dir.), *Reading 24*, Londres : I.B. Tauris, 2007.
- Chitwood, Adam, « 24 : Legacy Canceled as Fox Considers Yet Another Reboot », *Collider*, 8 juin 2017. Disponible à : <http://collider.com/24-legacy-cancelled-reboot-fox/>

- Christopher J. Patrick and Deborah L. Patrick, « The Third Degree. Uncovering the Truth in 24 », in Richard Minter (dir.), *Jack Bauer for President. Terrorism and Politics in 24*, Dallas : Benbella, 2008.
- Cohen, Michael « *Homeland* isn't just bad TV, it peddles the worst lies about foreign policy », *The Guardian*, 16 décembre 2013. Disponible à : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/16/homeland-worst-lies-us-power-foreign-policy>
- Corel, Denys, « 24 (24 heures chrono) », in Martin Winckler (dir.), *Les miroirs obscurs*, Vauvert : Au diable vauvert, 2005.
- Crété, Geoffrey, « Et si *Homeland* saison 5 était enfin devenue la ligne héritière de 24 heures chrono ? », *Écran Large*, 5 janvier 2016. Disponible à : <http://www.ecranlarge.com/series/dossier/948890-et-si-homeland-etait-enfin-devenue-la-digne-heritiere-de-24-heures-chrono>
- Dershowitz, Alan, « 24 and the Use of Torture to Obtain Preventive Intelligence », Richard Minter (dir.), *Jack Bauer for President. Terrorism and Politics in 24*, Dallas : Benbella, 2008.
- DiLullo, Tara, *24, The Official Companion Seasons 1&2*, Londres : Titan Books, 2006.
- , *24 : The Official Companion. Season 3&4*, Londres : Titan Books, 2007.
- Doward, Jamie, « Muslim anger at terror plot in TV drama 24 », *The Guardian*, 30 janvier 2005. Disponible à : <https://www.theguardian.com/media/2005/jan/30/broadcasting.religion>
- Drum, Kevin, « Torture and 24 », *Washington Monthly*, 22 février 2005. Disponible à : <http://washingtonmonthly.com/2005/02/22/torture-and-24/>
- Duffey, Keenan « *Homeland* Says More About Israelis and Americans Than About the Middle East », *Washington Reports on Middle East Affairs*, 14 décembre 2012. Disponible à : <http://www.washingtonreport.me/2013-january-february/homeland-says-more-about-israelis-and-americans-than-about-the-middle-east.html>
- Durkay, Laura, « *Homeland* is the most bigoted show on television », *The Washington Post*, 2 octobre 2014. Disponible à : https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2014/10/02/homeland-is-the-most-bigoted-show-on-television/?utm_term=.2fc36ce75bd0
- Edgerton, G. R. et K. C. Edgerton, « Pathologizing Post-9/11 America in *Homeland*: Private Paranoia, Public Psychosis », *Critical Studies in Television*, volume 7, numéro 1, mars 2012.

- Edwards, Gavin, « *Homeland's* CIA Connection », *Men's Journal*, 22 octobre 2012. Disponible à : <http://www.mensjournal.com/magazine/homelands-cia-connection-20121022>
- Feinberg, Daniel, « Looking for clues on the set of *24* », *zap2it.com*, 17 janvier 2007. Disponible à : <http://zap2it.com/2007/01/looking-for-clues-on-the-set-of-24/#>
- Galliot, Jai, « Drones and Terrorist Blowback », in Robert Arp, *Homeland and Philosophy*, Chicago : Open Court, 2014.
- Garron, Barry, « '24': Review », *The Hollywood Reporter*, 5 novembre 2001. Disponible à : <http://www.hollywoodreporter.com/news/24-first-episode-thrs-2001-823913>
- Gatefin, Éric, « *Homeland* : une série de l'ère Obama », *Potomac Paper* 21, septembre 2014.
- Ghias, Shezad, « Pakistan in *Homeland*: Finally, an accurate portrayal! », *DAWN*, 8 octobre 2014. Disponible à : <https://www.dawn.com/news/1136621/pakistan-in-homeland-finally-an-accurate-portrayal/print>
- Glines, Carole, « *Homeland* takes left turn new season focuses on Muslim civil rights, female president-elect, CIA battles », *Fox News*, 20 janvier 2017. Disponible à : <http://www.foxnews.com/entertainment/2017/01/20/homeland-takes-left-turn-new-season-focuses-on-muslim-civil-rights-female-president-elects-cia-battles.html>
- Greene, Eric, « The Jack Bauer Syndrome », in Richard Minter (dir.), *Jack Bauer for President. Terrorism and Politics in 24*, Dallas : Benbella, 2008.
- Hale, Mike, « A *Homeland* in Its Original Packaging, Subtitles, Too », *The New York Times*, 24 juillet 2012. Disponible à : http://www.nytimes.com/2012/07/25/arts/television/prisoners-of-war-the-israeli-original-of-homeland.html?_r=0
- Hark, Ina Rae, « 'Today is the Longest Day of my Life': *24* as Mirror Narrative of 9/11 », in W.W. Dixon (dir.), *Film and Television After 9/11*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 2004.
- Hendel, John, « How Obama's Iran deal screwed up *Homeland's* third season », *The Week*, 26 novembre 2013. Disponible à : <http://theweek.com/articles/455575/how-obamas-iran-deal-screwed-homelands-third-season>
- Herbert, Daniel, « Days and Hours of the Apocalypse. *24* and the Nuclear Narrative », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24, TV Against the Clock*, Londres : I.B. Tauris, 2007.
- Hermes, Joke, « Father Knows Best? The Postfeminist Male and Parenting in *24* », in S. Peacock, *Reading 24, TV Against the Clock*, Londres : I.B. Tauris, 2007.

- Hibberd, James, « Fox cancels '24' », *The Hollywood Reporter*, 26 mars 2010. Disponible à : <http://www.hollywoodreporter.com/news/fox-cancels-24-22059>
- , « *Homeland* producers on show's tragically relevant ISIS storyline », *Entertainment Weekly*, 15 décembre 2015. Disponible à : <http://www.ew.com/article/2015/12/11/homeland-isis-interview>
- Hogan, Michael, « Love *Homeland*? Wait until you see its inspiration, *Hatufim* », *The Guardian*, 5 mai 2012. Disponible à : <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/may/05/homeland-hatufim-gideon-raff>
- Howard, Douglas L., « 'You're going to tell me everything you know': Torture and Morality in Fox's 24 », in S. Peacock (dir.), *Reading 24, TV Against the Clock*, New York : I.B. Tauris, 2007.
- Hurwitz, Matt, *Homeland Revealed*, San Francisco : Chronicle Books, 2014.
- Iuliano, Jason, « You're Responsible Today for the You of Yesterday », in Robert Arp, *Homeland and Philosophy*, Chicago : Open Court, 2014.
- Jacob, Edwin, « Killing at a Distance », in Robert Arp (dir.), *Homeland and Philosophy*, Chicago : Open Court, 2014.
- Jeangène Vilmer, Jean-Baptiste, *24 heures chrono. Le choix du mal*, Paris : PUF, 2012.
- Jha, Subhash K., « 'We had to re-invent 24, adapt it to Indian context' – Rensil », *Bollywood Hungama*, 8 août 2012. Disponible à : <http://www.bollywoodhungama.com/news/1532385/We-had-to-re-invent-24-adapt-it-to-Indian-context---Rensil>
- Joseph, Anne, « Interview: Gideon Raff », *The Jewish Chronicle Online*, 2 mars 2012. Disponible à : <http://www.thejc.com/arts/arts-interviews/64474/interview-gideon-raff>
- Kimball, Trevor, « *Homeland*, *Dexter*: Showtime's TV Series Have Big Debuts », *TV Series Finale*, 3 octobre 2011. Disponible à : <http://tvseriesfinale.com/tv-show/homeland-dexter-showtime-tv-series-premieres-21038/>
- Kozol, Wendy, et Rebecca Decola, « Remapping the Visual War on Terrorism », in Andrew Martin et Patrice Petro (dir.), *ReThinking Global Security: Media, Pop Culture and the 'War on Terror'*, New Brunswick : Rutgers University Press, 2006.
- Kraish, Louay, « *Homeland*'s war on Beirut », *Imagining Lebanon*, 16 octobre 2012. Disponible à : <https://imaginglebanon.com/2012/10/16/homelands-war-on-beirut/>
- Kumar, D. et A. Kundnani, « *Homeland* and the Imagination of National Security », *Jacobin*, 13 novembre 2013. Disponible à : <https://www.jacobinmag.com/2013/11/homeland-and-the-imagination-of-national-security/>

- Kundnani, Arun, « On *Homeland*, Islam Means Terror », *FAIR*, 1^{er} avril 2014. Disponible à : <http://fair.org/extra/on-homeland-islam-means-terror/>
- Lacob, Jace « Showtime's New Mastermind, David Nevins », *The Daily Beast*, 6 janvier 2011. Disponible à : <http://www.thedailybeast.com/articles/2011/01/06/showtimes-new-mastermind-david-nevins.html>
- , « *Homeland* and *Shameless*: Television Tackles Bipolar Disorder with Realism », *The Daily Beast*, 10 avril 2012. Disponible à : <http://www.thedailybeast.com/articles/2012/04/10/homeland-and-shameless-television-tackles-bipolar-disorder-with-realism.html>
- Lefait, Sébastien, « “Hello, Big Brother”: Perception Disorders and the Scopic Regime of Reality TV in *Homeland* (Showtime, 2011-) », *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture* 13.3, janvier 2014.
- , « Le méchant après le 11 Septembre : terroristes sous surveillance dans *24* et *Homeland* », *Cycnos*, 29 (2), 2013, in Christian Gutleben et Karine Hildenbrand, *Le Méchant à l'écran : les paradoxes de l'indispensable figure du mal*, Paris : L'Harmattan, 2013.
- Lorre, Rose Maura, « Kim vs. the Cougar : The Oral History of *24*'s Most Infamous Scene », *Vulture.com*, 20 décembre 2013. Disponible à : <http://www.vulture.com/2013/12/24-kim-bauer-cougar-trap-episode-oral-history.html#>
- Love, Brandi, « *Homeland Has Become Anti-American and Pro-Terrorists* », *The Federalist*, 12 mars 2017. Disponible à : <http://thefederalist.com/2017/03/12/homeland-become-anti-american-pro-terrorist/>
- Mayer, Jane, « Whatever it takes: The politics of the man behind '24' », *New Yorker*, février 2007. Disponible à : <http://www.newyorker.com/magazine/2007/02/19/whatever-it-takes>
- McCullough, John, *24*, Detroit : Wayne State University Press, 2014.
- McPherson, Tara, « Techno Soap. *24*, Masculinity and Hybrid Form », in S. Peacock (dir.), *Reading 24, TV Against the Clock*, New York : I.B. Tauris, 2007.
- Mendelson, Scott, « *Zero Dark Thirty* Doesn't Endorse Torture, and Neither Did *24* », *The Huffington Post*, 16 janvier 2013. Disponible à : http://www.huffingtonpost.com/scott-mendelson/zero-dark-thirty-doesnt-e_b_2487661.html
- Michlin, Monica, « Narrative and Ideological Entrapment in *24*: Plotting, Framing and the Ambivalent Viewer », in *GRAAT On-line* 6, décembre 2009.
- Moïsi, Dominique, *Géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*, Paris : Flammarion, 2017.

- Morag, Talia, « Double Agents and Multiple Identities », Robert Arp (dir.), *Homeland and Philosophy*, Chicago : Open Court, 2014.
- Negra, D. et J. Lagerwey, « Analyzing *Homeland*: Introduction », *Cinema Journal*, n°4, été 2015.
- Nelson, Aaron Thomas, « Simulating Terror », in Richard Minter (dir.), *Jack Bauer for President. Terrorism and Politics in 24*, Dallas : Benbella, 2008.
- Nussbaum, Emily, « *Homeland* : The Antidote for 24 », *The New Yorker*, 29 novembre 2011. Disponible à : <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/homeland-the-antidote-for-24>
- Owen, Rob, « Jack Bauer still having one long and very bad day on ‘24’ », *Pittsburg Post-Gazette*, 17 janvier 2010. Disponible à : <http://www.post-gazette.com/tv-radio/2010/01/17/Jack-Bauer-still-having-one-long-and-very-bad-day-on-24/stories/201001170235>
- Patten, Dominic, « *Homeland*’s EP Talks Shocking Season 6 Finale, Emmy Bid, and Damian Lewis’ Return », *Deadline*, 9 avril 2017. Disponible à : <http://deadline.com/2017/04/homeland-season-finale-spoilers-alex-gansa-emmys-claire-danes-damian-lewis-rupert-friend-showtime-1202064212/>
- Patterson, Brett Chandler, « ‘I Despise You for Making Me Do This’: Evaluating Jack Bauer’s Use of Violence for the Greater Good », in Richard Minter (dir.) *Jack Bauer for President, Terrorism and Politics in 24*, Dallas : Benbella, 2008
- Peacock, Steven, « 24: *Status and Style* », in S. Peacock, *Reading 24, TV Against the Clock*, New York : I.B. Tauris, 2007.
- Pichard, Alexis, « *Homeland*, illusion d’un anti-24 heures chrono ? », *Revue Française d’Études Américaines*, numéro 145, Paris : Belin, 2016a.
- , « *Homeland* : un antidote à la guerre contre le terrorisme ? », *TV/Series*, numéro 9, 2016b.
- , « La saison 7 de 24 heures chrono : illusion d’un tournant moral et éthique ? », in Marjolaine Boutet (dir.), *TV Series*, numéro 9, 2016.
- , « Patty, Vic, Jack et les autres : antihéros modernes et postmodernes dans les séries américaines contemporaines », *TV/Series*, numéro 1, 2012.
- , « ‘Why do I hate all the female characters in 24’: An Etiology of 24’s Misogyny », *Genre en series*, 2017.
- Pigoullié, Jean-François, « *Homeland* : l’Amérique en proie au doute », *Esprit* numéro 1, janvier 2013.

- Poniewozik, James, « *24 : Legacy*, a One-Hour Super Bowl Ad for Islamophobia », *The New York Times*, 6 février 2017. Disponible à : <https://www.nytimes.com/2017/02/06/arts/television/muslim-terrorists-24-trump.html?mcubz=1>
- , « Dead Tree Alert: The Post-Post-9/11 Drama of *Homeland* », *TIME*, 30 septembre 2011. Disponible à : <http://entertainment.time.com/2011/09/30/dead-tree-alert-the-post-post-911-drama-of-homeland/>
- Prudom, Laura, « *Homeland* Nearing Renewal for Seasons 7 and 8, Will Return in 2017 », *Variety*, 1^{er} juin 2016. Disponible à : <http://variety.com/2016/tv/news/homeland-season-6-7-renewed-2017-premiere-1201786831/>
- Radish, Christina, « Kiefer Sutherland and Howard Gordon Talk 24: LIVE ANOTHER DAY, How Jack Bauer Fits into a Post 9/11 World, Shooting in London, and a Movie Update », *Collider*, 15 janvier 2014. Disponible à : <http://collider.com/kiefer-sutherland-24-live-another-day-interview/>
- Rhodes, Joe, « The Longest Day Enters the Hardest Season », *The New York Times*, le 5 décembre 2004. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2004/12/05/arts/television/the-longest-day-enters-the-hardest-season.html>
- Rice, Lynette, « Getting Drilled: ‘24’ takes heat for its gratuitous torture scenes », *Entertainment Weekly*, n°923, 2 mars 2007.
- Rosenberg, Alyssa, « *Homeland* Creators Alex Gansa and Howard Gordon on Drone Strikes, Iran’s Nuclear Sites, and Carrie Mathison and Nicholas Brody’s Futures », *Think Progress*, 28 septembre 2012. Disponible à : <https://thinkprogress.org/homeland-creators-alex-gansa-and-howard-gordon-on-drone-strikes-iran-s-nuclear-sites-and-carrie-e08a526f078a>
- , « What *Homeland* and *The Manchurian Candidate* tell us about Bowe Bergdahl’s return », *The Washington Post*, 4 juin 2014. Disponible à : <https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2014/06/04/what-homeland-and-the-manchurian-candidate-tell-us-about-bowe-bergdahls-return/>
- Ross, L.A., « Iran Expert: Showtime’s *Homeland* Creates Tensions for American Diplomacy », *The Wrap*, 15 décembre 2013. Disponible à : <http://www.thewrap.com/showtimes-homeland-creates-tension-american-diplomacy/>
- Rothman, Lily, « Is 24 Normalizing Real-life Torture? », *TIME*, 15 mai 2014. Disponible à : <http://time.com/100850/24-amnesty-international-torture/>

- Salmon, Christian, *Storytelling saison 1. Chroniques du monde contemporain*, Paris : Les prairies ordinaires, 2009.
- Schram, Jamie, « Pakistan officials furious over *Homeland* », *The New York Post*, 27 décembre 2014. Disponible à : <http://nypost.com/2014/12/27/pakistani-officials-furious-over-countrys-portrayal-in-homeland/>
- Steenberg, Lindsay et Yvonne Tasker, « ‘Pledge Allegiance’: Gendered Surveillance, Crime Television, and *Homeland* », *Cinema Journal*, vol. 54, n°4, 2015.
- Stein, Jared et Mitch Moranis, « Seriously, When Does Jack Bauer Poop? », *The Brown Noser*, 8 mars 2007. Disponible à : http://thenoser.com/article/pointcounterpoint_seriously_when_does_jack_bauer_poop
- Stephens, Andrew, « *Homeland* and *The Tunnel*: TV reflects Brussels attacks », *The Sydney Morning Herald*, 24 mars 2016. Disponible à : <http://www.smh.com.au/entertainment/homeland-and-the-tunnel-tv-reflects-brussels-attacks-20160323-gnpy0c.html>
- Sternbergh, Adam, « Ridiculous Plot Points? No L.A. Traffic? Welcome Back, 24! », *New York Magazine*, 16 janvier 2007. Disponible à : http://nymag.com/daily/intelligencer/2007/01/ridiculous_plot_points_no_la_t_1.html
- Suderman, Peter, « *Homeland* brings TV’s war on terrorism to post-bin Laden age », *The Washington Times*, 20 octobre 2011. Disponible à : <http://www.washingtontimes.com/news/2011/oct/20/homeland-tv-war-terrorism-post-bin-laden-age/>
- Tucker, Ken, « 24 », *Entertainment Weekly*, 9 novembre 2001. Disponible à : <http://www.ew.com/article/2001/11/09/24>
- Warner, Judith, « *Homeland* Season 5, Episode 11 Recap: Echoes of 24 », *The New York Times*, 13 décembre 2015. Disponible à : http://www.nytimes.com/2015/12/13/arts/television/homeland-season-5-episode-11-recap-echoes-of-24.html?_r=0
- Watson, Debra, « Fox’s 24: Propaganda Thinly Disguised as Television Programming », *WSWS*, 5 avril 2005. Disponible à : <https://www.wsws.org/en/articles/2005/04/2424-a05.html>
- Weinraub, Bernard, « Terrorism? What Terrorism? TV’s Conforting Laugh Track », *The New York Times*, 31 octobre 2001. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2001/10/31/arts/terrorism-what-terrorism-tv-s-comforting-laugh-track.html?pagewanted=all>
- Wilmore, Alison, « Why Jack Bauer is a Political “Rorschach Test” and What to Expect When “24” Returns As Miniseries “Live Another Day” », *IndieWire*, 13 janvier 2014.

Disponible à : <http://www.indiewire.com/article/television/24-live-another-day-tca-winter-2014>

Yardley, William, « Henry Bromell, Writer of TV Dramas, Dies at 65 », *The New York Times*, 20 mars 2013. Disponible à : http://www.nytimes.com/2013/03/21/arts/television/henry-bromell-writer-of-tv-dramas-dies-at-65.html?_r=0

Zakarin, Jordan, « *Homeland* Producers on Being Obama's Favorite Show, Shooting Season 2 in Israel », *The Hollywood Reporter*, 21 mai 2012. Disponible à : <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/homeland-producers-obamas-favorite-show-327282>

Les séries-terrorisme du corpus secondaire

« AMC introduces 'Story Matters Here' », *The Futon Critic*, 31 mars 2009. Disponible à : <http://www.thefutoncritic.com/news/2009/03/31/amc-introduces-story-matters-here-30868/20090331amc01/>

Andreeva, Nellie, « TV Producer Steve Stark Has Full Plate », *The Hollywood Reporter*, 16 décembre 2009. Disponible à : <http://www.hollywoodreporter.com/news/tv-producer-steve-stark-full-92434>

--, « *Rubicon* creator departs », *The Hollywood Reporter*, 3 février 2010. Disponible à : <http://www.hollywoodreporter.com/news/rubicon-creator-departs-20260>

Donahue, Ann, « Review : 'Threat Matrix' », *Variety*, 12 septembre 2003. Disponible à : <http://variety.com/2003/tv/reviews/threat-matrix-1200539325/>

Ferber, Lawrence, « Commentary: Omid Abtahi », *Advocate*, 4 décembre 2006. Disponible à : <http://www.advocate.com/politics/commentary/2006/12/04/omid-abtahi>

Fleming, Michael, « Terror tactics at NBC », *Variety*, 10 septembre 2001. Disponible à : <http://variety.com/2001/voices/columns/terror-tactics-at-nbc-1117852522/>

Flynn, Gillian, « 'Sleeper' Deprived », *Entertainment Weekly*, n°852, 2 décembre 2005.

Harris, Bill, « Katherine Heigl's *State of Affairs* is like *Homeland* light », *Toronto Sun*, 14 novembre 2014. Disponible à : <http://www.torontosun.com/2014/11/14/katherine-heigls-state-of-affairs-is-like-homeland-light>

Langlais, Pierre, « *State of Affairs* : affaires courantes », *Télérama*, 18 novembre 2014. Disponible à : <http://www.telerama.fr/series-tv/state-of-affairs-affaires-courantes,119419.php>

O'Hare, Kate, « *The Event* promises a death and no flashback », *The Baltimore Sun*, mars 2011. Disponible à : <http://www.baltimoresun.com/zap-event-story-story.html>

Rice, Lynette, « 'The Event': Should NBC market it as TV's next big mythology? », *Entertainment Weekly*, 24 juillet 2010. Disponible à : <http://www.ew.com/article/2010/07/24/the-event-should-nbc-market-it-as-tvs-next-big-mythology>

Roush, Matt, « Going *Homeland* (NBC wishes) with *State of Affairs* », 17 novembre 2014. Disponible à : <http://www.tvguide.com/news/state-affairs-nbc-review-1089287/>

Saraiya, Sonia, « NBC's frankenshow: *State of Affairs* borrows heavily from every other show on TV », *Salon*, 18 novembre 2014. Disponible à : http://www.salon.com/2014/11/18/nbcs_frankenshow_state_of_affairs_borrows_heavily_from_every_other_show_on_tv/

Smith, Austin, « *Sleeper Cell* is bogged down in propaganda », *The New York Post*, 4 décembre 2005. Disponible à : <http://nypost.com/2005/12/04/sleeper-cell-is-bogged-down-in-propaganda/>

Steinberg, Jacques, « On a New Showtime Series, America's Protector Is a Muslim », *The New York Times*, 4 juillet 2005. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2005/07/04/arts/television/on-a-new-showtime-series-americas-protector-is-a-muslim.html>

Stuever, Hank, « 'The Event' is a head-scratcher, by design », *The Washington Post*, 20 septembre 2010. Disponible à : <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/09/19/AR2010091904324.html>

Villarreal, Yvonne, « Heigl, Woodward talk *State of Affairs*, *Homeland* and likeability », 14 juillet 2014. Disponible à : <http://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-et-st-heigl-woodard-state-of-affairs-homeland-likability-20140714-story.html>

Autres séries

« Down goes AMC's *The Prisoner* in second outing », *TV by the numbers*, 18 novembre 2009. Disponible à : <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2009/11/18/down-goes-amcs-the-prisoner-in-second-outing/34018/>

« *Prisoner* remake 'set to go ahead' », *BBC News*, 30 avril 2008. Disponible à : http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/wales/north_west/7369141.stm

« Remake for cult show *The Prisoner* », *BBC News*, 4 mai 2006. Disponible à : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4972194.stm>

- Achouche, Mehdi, « *Battlestar Galactica*, mémoire future de l'Amérique », in A. Blot et A. Pichard, *Les séries américaines, la société réinventée ?*, Paris : L'Harmattan, 2013.
- Andréolle, Donna, *Friends, destins de la génération X*, Paris : PUF, 2015.
- Bianculli, David, « With Its Limp Remake, AMC Breaks *The Prisoner* », *NPR*, 13 novembre 2009. Disponible à : <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=120383344>
- Boutet, Marjolaine, « Préface. Philosopher avec *The West Wing* », *TV/Series* numéro 8, 2015. Disponible à : <https://tvseries.revues.org/629>
- , *Cold Case. La mélodie du passé*, Paris : PUF, 2013.
- Gatefin, Éric, « La célébration du système politico-médiatique américain : mise en scène des démocrates dans *The West Wing* », in Aurélie Blot et Alexis Pichard (dir.), *Les séries américaines, la société réinventée ?*, Paris : L'Harmattan, 2013.
- Hantke, Steffen, « 'We are of Peace, Always': ABC's Remake of *V*, Alien Invasion Television, and American Paranoia after Bush », *AAA-Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 35, no 2, 2010.
- Hatchuel, Sarah, « Les maux de la guerre à travers les mots du pilote Alex dans la série *In Treatment* », *TV/Series*, numéro 9, 2016. Disponible à : <https://tvseries.revues.org/1229>
- , *Lost. Fiction vitale*, Paris : PUF, 2013.
- Hirst, Michael *The Tudors : It's Good to Be King*, New York : Simon Spotlight Entertainment, 2007.
- Michlin, Monica, « The American Presidency and the 25th Amendment in Contemporary TV Series: Fiction, Reality, and the Warped Mirrors of the Post-9/11 Zeitgeist », *TV/Series*, numéro 1, juin 2012. Disponible à : http://media.wix.com/ugd/93a9a2_491de996a53e4b64ad46e49f4c2bc7d9.pdf
- Parry-Giles, Terry et Shawn J., *The Prime-Time Presidency: The West Wing and U.S. Nationalism*, Urbana : Illinois UP, 2006.

Index des séries et films cités

- 24, 1, 3, 27, 29, 47, 53, 57, 75, 79, 80, 99, 100, 101, 103,
107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117,
119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153,
154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165,
166, 167, 168, 169, 170, 175, 176, 181, 182, 184, 185,
186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 206,
207, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 219, 221, 224,
225, 227, 230, 231, 232, 667, 684, 691, 698, 699, 700,
701, 702, 703, 704, 705, 706, 708
- 24: *India*, 141
- 24: *Legacy*, 32, 504, 656, 660
- 24: *Redemption*, 440, 481, 502
- 9/11
(documentaire), 344
- Air Force One*, 328, 329, 443, 444
- Alias*, 99, 100, 103, 110, 667
- Ally McBeal*, 94, 95, 96, 98, 667
- American Dad !*, 130, 667
- American Odyssey*, 224, 225, 667
- Angel*, 138
- Apocalypse Now*, 605
- Armageddon*, 315, 335, 336, 337, 339
- Bad Boys*, 578
- Band of Brothers*, 617
- Battlestar Galactica*, 191, 223, 667, 709
- Black Hawk Down*, 578, 579, 580
- Bones*, 232, 667
- Boston Public*, 587
- Breaking Bad*, 208, 670
- Brødre*, 614
- Broken Arrow*, 332, 670
- Bron*, 232, 667
- Brothers*, 179, 614, 615, 618, 619, 621, 622, 626, 639,
698
- Buffy the Vampire Slayer*, 138, 667, 670
(film), 138
- Charmed*, 91, 667
- Cold Case*, 579, 587, 588, 590, 591, 596, 643
- Commander in Chief*, 102, 223, 667
- CSI*, 102, 140, 667
- Dallas*, 122, 667
- Damages*, 209, 611, 638, 643
- Date Movie*, 128, 670
- DC 9/11: Time of Crisis*, 34

Dead Like Me, 170, 667
Deep Impact, 315
Designated Survivor, 289, 336
Desperate Housewives, 124, 140, 667
Dexter, 170, 173, 174, 667, 702
Die Hard, 159, 670
Die Hard 4, 159
Enemy of the State, 157, 670
Epic Movie, 128, 670
ER, 116, 151, 667
E-Ring, 114, 116, 117, 122, 124, 126, 667
Everybody Hates Chris, 129, 131, 132, 137, 667
Everybody Loves Raymond, 89, 667
Executive Decision, 259
Fahrenheit 9/11, 68, 70
Fight Club, 337
First Blood, 648
Friends, 89, 90, 91, 93, 151, 668, 678, 695, 696, 709
Game, 139, 142, 670
Generation Kill, 576, 586, 611
Godzilla, 335, 336
Gone With the Wind, 356
Grace is Gone, 614
Grey's Anatomy, 116, 140, 668
Hatufim, 169, 170, 175, 176, 177, 178, 181, 185, 668, 699, 702
Heroes, 110, 668
High Noon, 150, 670
Home of the Brave, 614
Homeland, 1, 27, 79, 163, 165, 169, 170, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 186, 189, 190, 208, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 684, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708
Homicide: Life on the Street, 208
Hostel, 412
Hotel Rwanda, 481, 671
House MD, 130, 173, 668
House of Cards, 225, 443, 459
I Love Lucy, 150, 668
Ice Age, 624
In the Valley of Elah, 614
In Treatment, 592, 611, 709
Independence Day, 203, 335, 336, 339, 671
Invasion, 196, 197, 668, 709
Jacob's Ladder, 648
JAG, 117, 668
Jericho, 313
Jurassic Park, 314
Just Like the Movies, 334
Killing Streets, 551
La Femme Nikita, 152, 156
La Totale !, 158, 671
Law & Order, 99, 116
Lost, 110, 121, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 206, 668, 709
Lovers and Other Strangers, 156, 671
Mad Men, 208, 220
Mars Attacks!, 336
Max Headroom, 118, 668
Midnight Express, 563
Mission : Impossible, 564
NCIS, 117, 668
Not Another Teen Movie, 128, 671
Nurse Jackie, 173, 668
NYPD Blue, 93, 668
Over There, 114, 125, 668
Person of Interest, 213
Pirates of the Caribbean, 578
Prison Break, 140, 668
Quantico, 289, 301
Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People, 536
Rubicon, 114, 169, 190, 192, 195, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 220, 225, 668, 707
Saving Private Ryan, 349
Saw, 412
Scandal, 226, 227, 231
Scary Movie, 128, 671
Sex & the City, 93, 668
Shameless, 170, 174, 668, 703
Six Feet Under, 610
Sleeper Cell, 121, 171, 172, 173, 230, 668, 708
Slumdog Millionaire, 140, 671
South Park, 129, 132, 133, 134, 136, 668

Special Unit 2, 152, 669
Spin City, 92, 669
Spy Game, 551
State of Affairs, 212, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 669, 707, 708
Superhero Movie, 128, 671
Surface, 197, 669
The Abyss, 314
The Agency, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 110, 114, 116, 121, 122, 210, 669
The Blacklist, 226, 231, 669
The Borgias, 170, 669
The Bridge, 232, 669
The Carrie Diaries, 93, 94, 698
The Day After, 314, 318, 320, 326, 675
The Deer Hunter, 616, 617
The Event, 114, 115, 121, 169, 190, 192, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 213, 225, 669, 708
The Grid, 122, 140, 221, 669
The Honourable Woman, 231
The Hurt Locker, 563, 565
The Invisible War, 602
The Kill Point, 611
The Lion King, 200, 671
The Manchurian Candidate, 180, 671, 705
The Peacemaker, 314, 316, 317, 324, 328, 333
The Pentagon Papers, 208
The Prisoner, 192, 193, 194, 195, 669, 708, 709
The Prisoner 2009, 193, 194, 669
The Shield, 401
The Siege, 259, 671
The Simpsons, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 216, 217, 218, 219, 669
The Sopranos, 93, 111, 132, 174, 669
The Terminator 2, 328
The Tudors, 173, 669, 709
The Unit, 124, 551, 557
The United States of Tara, 173, 669
The West Wing, 92, 96, 97, 98, 99, 102, 111, 207, 227, 669, 709
The Wire, 94, 209, 669, 698
The X-Files, 118, 669
Third Watch, 86, 88, 669
Threat Matrix, 114, 116, 117, 120, 121, 123, 124, 126, 210, 221, 669, 707
Three Days of the Condor, 157, 210, 672
Threshold, 197, 669
Timecode, 150, 672
Titanic, 314
Top Gun, 578
True Blood, 611
True Lies, 158, 672
Twister, 315
Two and a Half Men, 112, 669
Tyrant, 566
V, 196, 198, 669, 709
 (remake de 2009), 198
Veep, 459
Village of the Damned
 film de 1960 et son remake de 1995, 277
Why We Fight, 284
Will & Grace, 89, 669
Without a Trace, 116, 670
World Trade Center
 (film), 24

Alexis PICHARD

**Représentations de la guerre
contre le terrorisme :
les séries télévisées américaines
24 heures chrono (Fox, 2001-
2010 ; 2014) et *Homeland*
(Showtime, 2011-)**

Résumé en français

Ce travail s'appuie sur les études culturelles et historiques, la géopolitique, la narratologie, et la sémiologie de l'image pour étudier la guerre contre le terrorisme et ses représentations dans les séries télévisées américaines *24 heures chrono* (Fox, 2001-2010 ; 2014) et *Homeland* (Showtime, 2011-). Produites à dix ans d'intervalle, ces deux fictions majeures de l'après-11 Septembre ont souvent été mises en opposition du fait de leur idéologie supposée, dans la lignée de la présidence républicaine de George W. Bush pour la première, de la présidence démocrate de Barack Obama pour la seconde. Cependant, l'on trouve de nombreuses ressemblances qui tendent non seulement à rapprocher *24* et *Homeland*, mais également les présidences Bush et Obama. Notre travail consistera ainsi à mettre au jour l'ambivalence politique des deux programmes afin de s'interroger plus généralement sur les ruptures et les continuités de cette guerre mondiale contre le terrorisme que les États-Unis mènent depuis bientôt deux décennies.

Mots-clés : *24 heures chrono*, *Homeland*, séries-terrorisme, séries télévisées, guerre contre le terrorisme, 11 Septembre, George W. Bush, Barack Obama

Résumé en anglais

This work uses cultural and historical studies, geopolitics, narratology, and visual semiotics to analyse the representations of the War on Terror in *24* (Fox, 2001-2010; 2014) and *Homeland* (Showtime, 2011-), two emblematic post-9/11 American television series. These shows, which started airing almost a decade apart, have often been opposed to each other because of their presumed ideologies. Both dealing with the War on Terror, *24* has been said to reflect the conservatism of the Bush years, while *Homeland* would correspond to Obama's liberal presidency. However, upon closer examination, many similarities can be found – which would not only bridge *24* and *Homeland*, but also George W. Bush and Barack Obama's presidencies. This work thus aims to deconstruct the preconceptions surrounding the two series by exploring their political ambivalence in order to question the ruptures and continuities in the global War on Terror which the United States has been conducting for almost twenty years now.

Key words: *24*, *Homeland*, Terrorism series, TV series, War on Terror, 9/11, George W. Bush, Barack Obama