



Pour citer cet article :

Sébastien Lefait,
" Le méchant après le 11 septembre : terroristes sous surveillance dans 24 et Homeland ",
Cycnos, Volume 29.2 - 2013,
mis en ligne le 20 juillet 2018.
URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=7089>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Le méchant après le 11 septembre : terroristes sous surveillance dans *24* et *Homeland*

Spotting the Terrorist Villain in post 9/11 Surveillance Series : from *24* to *Homeland*

Sébastien Lefait

Université de Corse

Sébastien Lefait est maître de conférences en anglais à l'université de Corse à Corte. Il est l'auteur d'articles sur le cinéma et les séries télévisées, sur les pièces de Shakespeare, et sur les nouvelles formes de l'adaptation cinématographique. Il a récemment codirigé un ouvrage intitulé *In Praise of Cinematic Bastardy* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012) et est aussi l'auteur d'une monographie intitulée *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs* (Lanham, Md : The Scarecrow Press, 2012). Ses travaux actuels concernent l'utilisation de la surveillance dans les séries télévisées, au théâtre, et dans les adaptations d'œuvres littéraires à l'écran, ainsi que la représentation de la question raciale dans les séries américaines.

In this paper, I first observe that the nature of screen villains has changed in the wake of 9/11, as terrorists have replaced more easily identifiable bad guys. I then argue that narratives organized around surveillance seek to preserve the efficiency of screen villains by taking their new essence into account. My main hypothesis is that the objectivity level of surveillance plays a significant part in this process. In a new type of productions, surveillance acts as an interface between the diegetic and the extradiegetic, so that belief in its ability to spot villains before they act is simultaneously heightened or decreased as both a trigger of suspense and, in real life, as a source of anguish or comfort. To explore this hypothesis, I successively analyze the treatment of terrorist villains in two TV series, selected for the way they link a specific historic-cultural context to a specific type of surveillance narrative : *24* (Fox, 2001-2010) and *Homeland* (Showtime, 2011-present). Following from those case studies, I draw conclusions regarding how the apparatus of TV series may affect our world vision by directing our gaze on apparently self-obvious villains, or, on the contrary, diverting it from the usual suspects to make us identify new forms of villainy.

24, 9/11, ethnic stereotypes, *Homeland*, paranoia, sousveillance, surveillance, terrorism, TV series, unreliable narrative

Introduction

Traditionnellement, le personnage du méchant est facile à identifier. Au cinéma, ainsi que l'a montré Susan Hayward, les réalisateurs ont eu recours, dès l'époque du muet, à une « iconographie figée », et ont construit des personnages « stéréotypés » afin que les spectateurs puissent suivre le film plus aisément (Hayward 307, c'est moi qui traduit). Repérables à leurs attributs spécifiques, dont, pour Erwin Panofsky, qui écrit également ici sur le cinéma des premiers temps, « une moustache noire et une canne » (Panofsky 77-8, c'est moi qui traduit), les méchants sont rapidement devenus nécessaires au plaisir du spectateur,

en particulier dans les films d'action selon Wise et Walker (Wise et Walker 170). Cependant, si la présence du méchant dans l'intrigue demeure indispensable, on remarque que les signes permettant de l'identifier à coup sûr ont évolué au cours de l'histoire de la fiction audiovisuelle. Le statut de la cigarette comme signe de noirceur d'âme montre la possibilité d'un bouleversement progressif des normes en vigueur. En effet, si, dans la première moitié du XXe siècle, le tabagisme sur les écrans hollywoodiens concernait indifféremment « les méchants... et les détectives privés qui les traquaient » (Cordry 5, c'est moi qui traduit), la cigarette est par la suite devenue un « signe sémiotique » réservé au pervers ou au criminel (Chrzan 85, c'est moi qui traduit), à mesure qu'un certain moralisme américain en faisait un « vice inacceptable, révélateur d'un manque de contrôle de soi » (Stearns 289, c'est moi qui traduit), dont il fallait par conséquent priver les stars du grand écran de peur que les spectateurs ne les imitent.

Cependant, en ce début de XXIe siècle où la naïveté par rapport à l'emploi de clichés visuels n'est plus de mise, il semble que l'étiquetage moral soit lui aussi déclinant. La démonisation de l'usage du tabac à l'écran laisse place à une approche plus cynique de l'interdit, comme on peut le constater, à la télévision, en particulier dans la première saison de *Mad Men*, ou au cinéma, dans *Thank You For Smoking* (Reitman, 2006). Encore plus que dans le cas du tabac, cette veine critique est aujourd'hui très présente lorsqu'intervient le facteur racial. Ainsi, la prise de conscience de l'impact politique de la représentation des noirs américains dans les productions audiovisuelles¹ fait courir un risque, au moins en termes d'audimat, à toute intrigue qui attribuerait le rôle du scélérat à un acteur d'origine africaine. Ce risque est diminué si le partenaire du héros, ou bien sûr le héros lui-même, appartient à la même minorité, ce qui se pratique parfois à Hollywood comme l'a montré Helena Vanhala (Vanhala 119).

Néanmoins, un autre événement majeur que la fin de la ségrégation aux États-Unis rend à présent impensable qu'on associe le rôle du méchant à une couleur de peau : l'attentat contre le World Trade Center du 11 septembre 2001. Cet événement a eu un double impact sur les représentations. Premièrement, il a suscité l'apparition d'un nouvel archétype du méchant à l'écran, le terroriste arabe et musulman, dont Jack G. Shaheen a établi l'historique dans ses ouvrages (Shaheen 1984 ; 2008 ; 2009), l'un n'allant pas, semble-t-il, sans les deux autres². Deuxièmement, le 11 septembre a bouleversé l'essence du méchant de fiction, dans des sociétés occidentales qui s'apprêtaient à combattre un ennemi invisible. En effet, la guerre contre le terrorisme n'est pas compatible avec des oppositions manichéennes du type bon G.I. / mauvais soldat japonais. Dans un champ de bataille mondialisé, les terroristes ont remplacé les armées nationales, et œuvrent dans l'ombre à préparer le prochain attentat, ce qui fait l'objet d'une croyance particulièrement répandue selon Mitchell (Mitchell 21). Cela implique de repenser jusqu'aux fonctions et aux conditions d'existence du méchant de cinéma ou de télévision. L'ennemi de l'après 11 septembre, par exemple, ne porte plus d'uniforme : il est avant tout un criminel potentiel qu'il s'agit de démasquer avant de le combattre. Par ailleurs, ainsi que l'ont montré nombre de spécialistes du terrorisme, cet adversaire d'un nouveau type se caractérise par une utilisation intensive des médias, censés l'aider à répandre une idéologie (Barnett et Reynolds 98 ; Mannoni et Bonardi 58-59 ; Sémelin 22 ; Mitchell 23). Cela explique que les terroristes de fiction se distinguent parfois par une aisance déstabilisante face aux caméras, à laquelle vient s'ajouter une autre spécificité incompatible avec un certain schématisme en vogue jusqu'ici : pour le terroriste, la mort est « un sacrifice altruiste accompli pour le bien du plus grand nombre » (Mitchell 184, c'est moi qui traduit), et périr à la fin du film est par conséquent une victoire.

¹ Éric Macé parle d'une « prise en compte par l'industrie culturelle de la télévision » de « l'articulation étroite entre les dynamiques politiques et culturelles au sein de la sphère publique » (Macé 238).

² Concernant l'amalgame courant entre ces trois qualificatifs, voir Morey et Yaqin 115.

Les productions cinématographiques et télévisées se sont adaptées à ces nouvelles données factuelles en faisant du méchant terroriste un personnage insaisissable. Ennemi « invisible et impossible à localiser » (Mitchell xxiii, c'est moi qui traduit), il impose au spectateur de percer la surface des choses, contrairement à un méchant traditionnel souvent construit comme aisément repérable. Il en résulte une utilisation fréquente de la surveillance, et de sa supposée capacité à faire tomber les masques, dans les fictions qui traitent de la lutte contre le terrorisme. Je souhaite démontrer ici que le recours grandissant à l'esthétique de la surveillance dans les fictions à suspense qui cherchent à exploiter la paranoïa généralisée de l'après 11 septembre n'est pas simplement le reflet de la banalisation du contrôle sous toutes ses formes, mais qu'il résulte d'une adaptation de la fiction à un nouveau contexte, où la fonction du méchant à l'écran ne peut être préservée qu'en tenant compte du fait que son essence a changé. L'une des mes hypothèses de travail est que le degré d'objectivité communément attribué à la surveillance joue un rôle fondamental dans cette refonte des systèmes narratifs. Au sein d'œuvres fictionnelles d'un nouveau genre, la surveillance sert d'interface entre le diégétique et l'extradiegétique, ce qui a un effet immédiat, par-delà le suspense induit, sur le crédit que le spectateur apporte à cette pratique : qu'elle aide à débusquer le méchant, et elle sera considérée comme fiable et rassurante ; qu'elle soit prise en défaut, et elle sera critiquable et anxiogène. Pour creuser cette hypothèse, j'ai choisi de consacrer le présent article au statut du méchant dans deux séries télévisées, qui se caractérisent par un système narratif où la surveillance est en phase avec un contexte historico-culturel spécifique : *24* (Fox, 2001-2010) et *Homeland* (Showtime, 2011-).

Terroristes sous surveillance : genèse d'un stéréotype dans *24*

24 est une série imprégnée de la culture, pour ne pas dire du culte de la surveillance qui caractérise la société américaine contemporaine³. Jack Bauer et ses collègues du CTU (*Counter Terrorist Unit*) sont les purs produits d'une législation américaine en matière de surveillance qui prouve que les valeurs associées au contrôle permanent sont à présent extrêmement répandues. La banalisation progressive des techniques de surveillance initiée durant la présidence de Nixon (Elmer et Opel 146) a entériné le sentiment partagé que la lutte contre le terrorisme justifie une certaine prise de liberté avec les limites légales de la collecte d'informations, et donc de la vie privée. Elmer et Opel estiment que cette ère de la surveillance décomplexée a commencé en 2005, quand « le président Bush... a autorisé la mise en place par la *National Security Agency* d'un programme d'écoutes et de surveillance portant sur les communications téléphoniques et électroniques, le tout sans mandat » (Elmer et Opel 145-46, c'est moi qui traduit). Les intrigues de *24* s'inscrivent dans ce contexte spécifique, et décrivent une société obsédée par les attentats terroristes et le complot permanent. Ainsi, selon Whitten Maher, « *24* met en scène... une nation d'ores et déjà gangrenée par les terroristes, les ultranationalistes, et les fanatiques. » (Maher 4, c'est moi qui traduit). Dans *24*, la surveillance est un réflexe de défense suscité par la paranoïa ambiante. Les techniques de surveillance les plus pointues utilisées au CTU font ainsi l'objet d'une foi sans faille, puisqu'elles sont censées étouffer des attentats dans l'œuf. Foyer de surveillance principal de la série, le CTU centralise les opérations de contrôle et d'espionnage au niveau diégétique, mais fait aussi office de studio de production de la série, en tant que point névralgique *via* lequel on passe d'une séquence en temps réel à la suivante. Dans un ouvrage consacré à l'utilisation de la surveillance dans la fiction audiovisuelle, j'ai expliqué que les spécificités du système narratif de *24*, à savoir le temps réel et l'écran scindé, présupposent un monde intégralement couvert par des caméras qui fonctionneraient en continu, ainsi qu'un réalisateur en studio qui gérerait le passage d'une caméra à l'autre. Comme je l'ai montré par

³ Pour William Staples, la société américaine contemporaine se caractérise même pas une « culture de la surveillance », titre qu'il donne d'ailleurs à un ouvrage sur cette question.

ailleurs, la narration en temps réel suppose une couverture intégrale du globe par des dispositifs de capture d'images, pour que le spectateur puisse suivre les personnages sans discontinuité afin que l'intrigue reste compréhensible (Lefait 100-102). En d'autres termes, l'hypersurveillance générée par CTU se retrouve, sous une forme parfaite, au niveau du système narratif de la série⁴. Par son traitement hyperbolique de la législation américaine en matière de contrôle, *24* concrétise ainsi la croyance selon laquelle la surveillance mondiale est à présent « globale », et s'exerce « sur un mode de plus en plus continu, sans rupture » (Quessada et Sadin 85). Si la guerre contre le terrorisme « s'apparente à une guerre contre l'angoisse » (Mitchell 1, c'est moi qui traduis), faire l'éloge des vertus protectrices de la surveillance est indéniablement une arme dévastatrice. *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 surveillance. Selon Morey et Yaqin, ce culte de la surveillance s'appuie sur l'impression diffuse que l'ennemi, tapi dans l'ombre, prépare un attentat forcément imminent, ce qui nécessite de le repérer avant qu'il ne mette ses projets à exécution (Morey et Yaqin 147). Cette visée narrative est particulièrement caractéristique de la quatrième saison de la série, qui aborde les qualités lénifiantes de la surveillance selon un angle bien particulier, en insistant sur sa capacité à identifier les terroristes malgré leur couverture d'arabes américanisés, et à déjouer ainsi leurs plans.

En effet, quand la surveillance mise en place au niveau diégétique par CTU laisse des zones d'incertitude, le système narratif de *24* les comble immédiatement. À de nombreuses reprises dans la série, l'écran se partage en deux à un moment où Jack ne peut poursuivre son action parce qu'il ignore où se trouvent les méchants qu'il combat et ce qu'ils font. Dans la deuxième moitié de l'écran, le spectateur peut alors voir cela même que le protagoniste recherche. Ce procédé restitue une impression d'ubiquité au moment où le CTU s'avère incapable de fournir une information cruciale au héros, c'est-à-dire au moment où un événement important se déroule dans un angle mort, non couvert par le système de surveillance diégétique. Disposant de révélations de première main sur le complot des terroristes, les spectateurs sont brièvement surinformés, jusqu'à ce que Jack découvre ce qu'ils savaient déjà, et empêche ainsi l'attentat. La surveillance diégétique rattrape alors son équivalent extradiégétique, pour suggérer au spectateur qu'il a contribué, par son visionnage, au succès final du héros. Pour autant, *24* ne se contente pas de transformer ses spectateurs en surveillants à l'affût du moindre comportement suspect chez les personnages, et d'appeler ainsi au même type de vigilance dans la vie quotidienne. En attirant notre attention déçuplée sur une représentation fictionnelle des activistes, elle crée des schémas perceptifs qui influencent notre vision au quotidien. En effet, *24* réutilise la plupart des stéréotypes audiovisuels qu'énumère Jack G. Shaheen dans ses ouvrages sur le sujet, et les insère dans un système narratif où la surveillance facilite leur transfert de la fiction vers la réalité.

La quatrième saison est symptomatique à cet égard, en ce qu'elle fait intervenir une famille d'Américains d'origine arabe, la famille Araz, qui participe à la préparation d'un attentat. *24* n'a recours, pour suggérer qu'ils sont musulmans, à aucun des raccourcis métonymiques habituels qu'énumèrent Morey et Yaqin (Morey et Yaqin 2-3 ; 115): le père, Navi, ne porte pas la barbe ; la mère, Dina, ne porte pas le voile ; le fils, Behrooz, a une petite amie blonde prénommée Debbie ; aucun d'entre eux ne fait la prière, etc. Néanmoins, la série ne tarde pas à révéler que, derrière cette façade respectable, se cachent des terroristes. Pour ce faire, *24* invite ses spectateurs à l'intérieur de la maison familiale, comme un système de vidéosurveillance capable de déceler un complot latent derrière des apparences trompeuses.

⁴ Pour Gendelman, *24* dispose d'une « interface « en temps réel » » qui constitue l'inversion même de Jack Bauer, ce dernier n'étant qu'« une prothèse humaine au service de technologies électroniques qui automatisent de force son comportement » (Gendelman 69, c'est moi qui traduis).

Insidieusement, la série présente la surveillance comme un mal rendu nécessaire par la nature même des méchants qui, au XXI^e siècle, sont des gens comme vous et moi⁵.

On constate alors que le régime narratif de la série, bien que fondé sur le dévoilement, exhume finalement d'autres clichés sur la population arabe que ceux que je viens de mentionner. Behrooz, par exemple, bien qu'il montre des réticences à aider ses parents à accomplir leur plan diabolique, incarne plusieurs des stéréotypes que Shaheen identifie. Archétype du terroriste « réticent » ou « contraint » (Shaheen 2008 : 28, c'est moi qui traduis), il corrompt néanmoins une jeune fille blonde, en accord avec le cliché selon lequel les Arabes auraient un goût prononcé pour les jeunes filles aux cheveux clairs (Shaheen 2008 : 31-32). Lorsque, obligé d'aider son père à préparer l'attentat, il s'invente une excuse pour expliquer à Debbie qu'il doit annuler leur rendez-vous, cette dernière le soupçonne immédiatement d'entretenir une relation parallèle, comme si les Arabes étaient tous obsédés, polygames, et qu'ils avaient tous un harem (Shaheen 1984 : 45). Enfin, quand son père lui ordonne de tuer Debbie sous prétexte qu'elle en sait trop, il refuse, et c'est sa mère qui doit le faire à sa place. Le meurtre accompli, elle remet cependant l'arme du crime à Behrooz, pour qu'il en paraisse l'auteur aux yeux de Navi, et que l'honneur de la famille soit sauf, ce qui relève d'une conception répandue selon laquelle le terrorisme serait transmis de père en fils (Morey et Yaqin 42). Enfin, la trajectoire particulière du personnage de Behrooz au cours de la quatrième saison illustre parfaitement la manière dont 24 associe terrorisme et déterminisme culturel. Soupçonné d'être un authentique terroriste malgré ses dénégations et ses actes, Behrooz subit un interrogatoire au CTU, et reçoit même une injection de sérum de vérité, mais sans résultat. Sous l'effet du produit, il explique qu'il ne ressemble pas à ses parents, mais rien n'y fait : pour l'agent qui l'interroge, il est forcément un terroriste. L'intrigue le concernant connaît alors une fin abrupte : Behrooz est rendu aux méchants dont il est censé faire partie, et disparaît alors des écrans, ce qui préserve, faute de preuve établie du contraire, la possibilité qu'il soit bel et bien un terroriste.

Parce qu'il fait partie d'une intrigue secondaire qu'on interrompt sans explication, Behrooz donne l'impression que la série ne refuse la caricature qu'à contrecœur. Censé servir de contrepoids, en tant que « gentil arabe » (Shaheen 2008 : 26), à la horde de méchants de même origine qui peuple la série, il ne le fait qu'à moitié. Au sein de l'épisode 13, l'intrigue qui concerne les personnages de Safa et Naji, qui tiennent un magasin de sport où se réfugient Jack Bauer et Paul Raines au cours d'une fusillade les opposant aux terroristes, relève également d'une stratégie visant à ne pas s'écarter de manière trop caricaturale d'une réalité où, statistiquement, les Arabes ne sont pas plus criminels que les autres. Avant de prêter main-forte aux deux agents, Safa et Naji discutent à mi-voix, pour finalement déclarer qu'ils sont nés américains, et qu'ils exècrent par conséquent les terroristes. Visiblement méfiants, Jack et Paul finissent néanmoins par accepter leur aide. À l'issue du combat, évidemment victorieux pour les héros, un drapeau américain figure en évidence dans l'un des plans. Ce symbole de l'allégeance de Safa et Naji les présente comme Américains avant tout, ce qui tend à gommer leur origine, et sous-entend que, pour être américain, il faut faire table rase de son passé. Par une comparaison implicite, la série suggère que les membres de la famille Araz ne sont en quelque sorte que déguisés en Américains. En ce qui concerne Safa et Naji, le dispositif narratif de la série opère une forme de surveillance non pas pour repérer un indice de trahison, mais pour attirer l'attention sur un signe extérieur de respect envers la nation américaine.

⁵ Concernant la manière dont les technologies de surveillance peuvent devenir des outils de ségrégation, en particulier à l'encontre des Musulmans, voir Morey et Yaqin 5-6.

Paradoxes d'une surveillance idéalisée : *Homeland*, ou le terroriste insaisissable

Homeland fait constamment allusion à *24*, en particulier dans les séquences qui se déroulent à Langley, où la CIA a installé une cellule antiterroriste disposant des dernières technologies en matière de renseignement. Cependant, la série de Showtime s'appuie sur la manière dont *24* légitime la surveillance dans le but d'en élaborer une critique méthodique, susceptible de proposer une représentation alternative de la figure du terroriste dans le contexte de l'après 11 septembre. Contrairement à *24*, *Homeland* ne se contente pas d'exploiter la peur permanente de l'attentat pour générer du suspense, mais insiste sur les abus liés à cette paranoïa, en montrant qu'elle sert parfois à justifier des niveaux de contrôle démesurés. *Homeland* s'inscrit donc dans un contexte légèrement différent de celui de *24*, où il ne s'agit plus tant de vanter les prouesses de la surveillance que d'en montrer les limites. Plutôt que d'exploiter la peur ambiante, *Homeland* tente de l'expliquer. Cette perspective analytique consiste notamment à nuancer, voire à corriger, la représentation caricaturale du méchant terroriste née dans la première décennie du XXI^e siècle et diffusée à large échelle par *24*.

Homeland se caractérise par une intrigue où la surveillance joue un rôle-clé. La protagoniste, Carrie Mathison, agent de la CIA, mène l'enquête sur le lieutenant Nicholas Brody, dont on apprend dès le premier épisode de quels soupçons il fait l'objet, et par conséquent pourquoi Carrie l'épie constamment. Dans la première séquence du pilote, Carrie, en mission non-officielle en Irak, s'entend révéler par son informateur, sur le point d'être exécuté, qu'Al Qaïda a « retourné » un prisonnier de guerre pour lui faire servir la cause terroriste. Carrie accorde immédiatement crédit à cette révélation, et ce d'autant plus facilement que les conversions de ce type sont apparemment fréquentes, comme le montre un récent article de Bill Roggio dans le *Long War Journal* (Roggio).

Peu après avoir obtenu cette information privilégiée, Carrie apprend que Brody, que tout le monde pensait mort depuis longtemps, vient d'être miraculeusement retrouvé en Irak. Carrie en conclut hâtivement que Brody est l'Américain converti dont lui a parlé son informateur, et qu'on la sciemment libéré afin qu'il prépare un attentat sur le sol américain. Forte du lien de cause à effet qu'elle établit entre l'information dont elle dispose et le retour inattendu de Brody, elle décide, avec l'aide sceptique de son collègue de la CIA Saul Berenson, de truffer la maison familiale des Brody de caméras de surveillance, dans le but de prouver *par l'image* qu'il est un traître. Pour appuyer sa théorie du complot, Carrie centralise également les données qui lui proviennent de sources aussi diverses que ses informateurs, la télévision, Internet, un téléphone portable, et un détecteur de mensonges.

Carrie est donc l'exemple parfait d'un type de personnage que Marina Los nomme « le fanatique de surveillance », qui se caractérise par « une attention de tous les instants à diverses formes de surveillance... en lesquelles le personnage voit un réseau susceptible d'aider à rassembler des bribes d'information concernant un seul et même individu » (Los 80, c'est moi qui traduis). Au cours de la première saison, néanmoins, la série n'apporte pas au spectateur la preuve sans équivoque que Carrie a raison et que Brody est bel et bien un gentil devenu méchant, du moins jusqu'à l'épisode final. Et même quand, dans ce dernier épisode de la saison, on nous livre la clé de l'énigme Brody, cette dernière s'avère partiellement décevante, en ce qu'elle ne permet pas de conclure qu'il est bien le méchant de l'histoire. De plus, les créateurs de la série sèment constamment le doute quant au degré de malveillance de Brody en nous le présentant tel que le voit Carrie, qui se trouve être bipolaire, et peut donc souffrir de grande confusion, de crises d'angoisse, voire d'hallucinations⁶. Connaissant la maladie de Carrie, les spectateurs sont enclins à préjuger de son objectivité quand elle affirme

⁶ Pour une liste plus complète des symptômes associés au syndrome bipolaire, voir Miklowitz 16.

catégoriquement que Brody est devenu terroriste, et à voir, dans la confiance aveugle qu'elle place dans la vidéosurveillance, une manière de compenser une perception déformée de la réalité. Par ailleurs, la série transmet régulièrement au spectateur cette vision du monde à la limite du délire paranoïaque, en couplant sa perception à celle de Carrie par le biais d'une opération de montage. À de nombreuses reprises dans la première saison, la série nous montre Carrie face à son écran de surveillance, dont le contenu devient de fait un plan subjectif. Puis, les images de l'écran de contrôle envahissent l'écran du spectateur, et les signes d'ocularisation interne primaire disparaissent peu à peu, si bien qu'on oublie que les images vues sont celles-là même que Carrie perçoit par système de vidéosurveillance interposé. Il en résulte un régime de monstration où les plans susceptibles d'être affectés par la tendance à l'hallucination de Carrie sont indiscernables de ceux qui ne le sont pas.

Leur regard ainsi couplé à celui de Carrie, les spectateurs sont constamment à l'affût du moindre indice qui fournirait la preuve définitive que Brody est un terroriste. Cependant, la série les emmène avec une égale constance sur de fausses pistes. À cause de ce système narratif avec lequel il forme un tout cohérent, il apparaît que le syndrome bipolaire dont souffre Carrie est plus qu'une simple caractéristique du personnage. Au niveau esthétique, la bipolarité symbolise également la manière de décrire la manière dont la série interagit avec ses spectateurs. Les révélations que la série distille sont à la fois rendues crédibles par le fait qu'elles sont le fruit d'une surveillance attentive, et présentées comme douteuses, puisqu'elles nous sont transmises par la médiation de Carrie, dont l'objectivité est sujette à caution. Néanmoins, la série analyse systématiquement les erreurs d'interprétation de Carrie, en les attribuant à une propension marquée à combler les zones d'ombre du comportement de Brody au moyen de clichés empruntés à des œuvres de fiction qui traitent de la lutte contre le terrorisme. De toute évidence, Carrie perçoit un grand nombre des personnages qui l'entourent, en plus du seul Brody, à travers les prismes stéréotypiques concernant les Arabes/musulmans/terroristes mis en place, entre autres, par 24. L'intérêt de la série réside alors dans le fait que, loin de se focaliser sur Carrie et sur sa ferme intention de voir en Brody un agent double, elle force ses spectateurs à se rendre compte qu'ils sont victimes de la même tendance irrépressible à qualifier immédiatement les personnes qui correspondent à un certain profil de terroristes potentiels.

Un bon exemple de la manière dont la série procède à cet égard est l'intrigue secondaire qui concerne le personnage de Lynne Reed. Par sa fin tragique au cours de la première saison, le personnage sert surtout à montrer que Carrie croit de manière disproportionnée au pouvoir de la surveillance. Lynne dirige le harem du Prince Farid Bin Abbud, que la CIA soupçonne de financer les projets destructeurs du chef terroriste Abu Nazir. Recrutée par Carrie, elle aide la CIA en espionnant le prince. Dans le troisième épisode, en effet, elle le filme alors qu'il est en pleine conversation avec Nazir, puis transmet la vidéo à Carrie. Peu après au cours du même épisode, Lynne est assassinée à la sortie d'une discothèque, par un inconnu qui la dépouille du collier de diamants que lui avait offert le prince. Grâce à cette fin inattendue, la série montre au spectateur que Carrie, et par conséquent Lynne également, se sont trompées d'individu à surveiller. À la fin du troisième épisode, on voit un couple de jeunes gens, Aileen Morgan et Raqim Faisel, acheter une propriété près de l'aéroport local avec l'argent du collier, ce qui éveille immédiatement la crainte d'un détournement d'avion ou d'un attentat dans l'aéroport, c'est-à-dire d'un 11 septembre *bis*. De plus, l'opération immobilière montre qu'Abu Nazir finance ses actes terroristes par le larcin plutôt qu'en recherchant le mécénat de tel ou tel émir du pétrole. Au cours de l'épisode, le spectateur est amené à se rendre compte de sa tendance à interpréter les événements sous l'emprise de raccourcis culturellement induits. En effet, quand Carrie concentre son attention sur un suspect qui s'avérera innocent, le Prince Farid Bin Abbud, nous sommes enclins à faire de même, notamment parce que le prince a transféré des fonds sur un compte détenu par le mouvement islamiste Al Qaïda. Un autre

élément nous emmène sur cette piste : le nom de Bin Abbud évoque celui de Bin Laden, dont on sait qu'il a utilisé une partie de sa fortune amassée en Arabie Saoudite pour financer les actions terroristes d'Al Qaïda. Circonstance aggravante, le prince possède un harem dirigé par une jeune femme blonde, et correspond en cela au stéréotype du méchant arabe (Shaheen 2009 : 25). En montrant que Carrie se trompe au moins à moitié en soupçonnant ce « Bin » d'être un avatar de Bin Laden – c'est en fait un autre « Bin, » « Bin Walid » qui finance l'organisation terroriste – *Homeland* met en garde contre « certaines formes cyniques de contrôle social préventif, qui reposent sur la certitude que l'avenir sera inévitablement fait d'une suite ininterrompue d'attentats terroristes contre les Etats-Unis » (Elmer et Opel 140, c'est moi qui traduis).

À de nombreux autres moments, la série montre que la technique qui consiste à cibler les terroristes potentiels en fonction de caractéristiques religieuses ou raciales est très peu efficace. D'une manière générale, les personnages d'apparence arabe que l'on soupçonne de prime abord de mauvaises intentions s'avèrent quasiment toujours innocents lorsqu'on y regarde de plus près. Dans la première saison, la partie de l'intrigue qui concerne Raqim Faisel et Aileen Morgan prouve par l'exemple qu'une jeune femme rousse peut être une terroriste tout aussi redoutable que son mari d'origine arabe, qui se trouve être professeur d'université, et correspond en cela à un autre des clichés énumérés par Shaheen (Shaheen 2008 : 29). Au cours de l'épisode 9, la CIA soupçonne un imam d'aider dans sa cavale le complice supposé de Brody, Tom Walker, une nouvelle fois à tort. Dans l'épisode 10, un autre personnage, du nom de Mansour Al Zahrani, semble la parfaite incarnation d'un autre stéréotype en vogue : diplomate saoudien, il est soupçonné de jouer un rôle dans le complot fomenté par Nazir. Peu après, on découvre qu'il n'est en fait qu'un complice réticent, qui ne collabore avec les terroristes que dans le but de rembourser d'énormes dettes. C'est même par peur de l'intégrisme, plutôt qu'à cause d'une foi aveugle en l'islam, qu'il finit par aider la CIA, qui le menace de rapatrier de force sa fille, brillante étudiante, en Arabie Saoudite, où ses chances de suivre un cursus universitaire seront minimales. Dans le deuxième épisode de la deuxième saison, pour donner un dernier exemple de la méthode critique qu'emploie *Homeland*, un collègue de Carrie répondant au nom de Galvez est immédiatement soupçonné, au prétexte qu'il est musulman, d'avoir aidé Nazir à s'enfuir, alors qu'il était à la merci de la CIA. Comme souvent dans la série, ce soupçon épidermique s'avère une conclusion hâtive. Meticuleusement, *Homeland* s'emploie à susciter chez le spectateur une hypervigilance, que la série présente ensuite comme un prisme déformant, ce qui amène inmanquablement à constater l'erreur d'interprétation commise. La série nous confronte donc à notre disposition, en tant que spectateurs, à nous croire supérieurement intelligents, et nous met face à l'erreur que nous commettons lorsque nous lisons la série, même dans ses moments les plus objectifs, à travers les clichés associés à un nom, à une apparence ethnique ou religieuse, ou à un comportement.

Cette technique, qui consiste à montrer que tout raccourci narratif est susceptible de cacher un cliché, est employée avec une efficacité particulière dans les scènes où Carrie interprète le comportement de Brody. En même temps que la protagoniste, les spectateurs sont invités à disséquer les faits et gestes de Brody, à la recherche d'indices qu'il est un traître. La série, néanmoins, attire systématiquement leur attention sur des preuves de la trahison de Brody qui ne tardent pas à s'avérer trompeuses. Il en va ainsi, par exemple, de la rousseur du personnage. Bien qu'elle ne corresponde pas à l'image qu'on se fait habituellement du terroriste, cette couleur de cheveux n'exonère pas pour autant Brody : le roux est par exemple la couleur des cheveux de Timothy McVeigh, l'auteur des attentats d'Oklahoma City en 1995. Cependant, à la fin du deuxième épisode, lorsque le spectateur reçoit des images dont il a l'exclusivité, où l'on voit Brody suivre les rites de la prière musulmane dans son garage, il est forcément enclin à réagir de la manière dont le ferait Carrie, qui n'a pas accès aux mêmes

informations. En effet, la prière étant l'un des seuls « rituels visibles » auxquels les musulmans sont censés se prêter (Morey et Yaqin 40, c'est moi qui traduis), le fait que Brody se cache pour prier laisse immédiatement à penser qu'il est effectivement un traître. De plus, comme l'a remarqué Mark Pester, la musique particulière de la prière musulmane, que l'on entend fréquemment dans *Homeland*, fait écho à la bande-son des reportages télévisés, où « les bruits de l'appel à la prière ou de la prière elle-même font office d'ambiance sonore étrange et menaçante » (Pester, c'est moi qui traduis). En entendant, dans *Homeland*, ces bruits rendus familiers par les informations télévisées, le spectateur est induit à déduire de cette ambiance sonore que Brody a bel et bien tourné casaque. Un peu plus tard dans la saison, cependant, on apprend que, si Brody s'est effectivement converti à l'Islam, cela ne constitue en rien une preuve irréfutable de sa culpabilité. La série nous enseigne ainsi qu'une interprétation trop hâtive des signes visuels est source d'erreur, et nous montre par là que, lorsqu'il s'agit de repérer le méchant de l'intrigue, notre régime scopique est aussi déformant que celui de Carrie.

Le système narratif de la série est donc organisé autour de deux stratégies principales. La première, comme je viens de le montrer, consiste à nous confronter à notre tendance, comme Carrie, à soupçonner trop rapidement un personnage d'être un terroriste. La seconde consiste à inverser les rôles entre les gentils et les méchants, ce que la série opère principalement au moyen du contre-témoignage que propose Brody dans l'épisode final de la première saison. Ce n'est en effet que dans cet épisode final que l'on apprend pourquoi Brody a sympathisé avec Nazir, si bien que son motif devient le nœud principal de l'intrigue. Personnage pivot, Brody l'est ainsi à plusieurs titres : non seulement a-t-il été « retourné », mais il est également le moyen par lequel la série met sens dessus dessous le schéma habituel des histoires d'agents doubles. Pour obtenir ce renversement, la série vante les bienfaits de la sousveillance lorsqu'il s'agit de dépasser les clichés fictionnels pour identifier qui sont les vrais méchants de l'histoire. Mesure de réaction à la surveillance, dont elle est censée contrer les méfaits, la sousveillance place entre les mains des individus les techniques panoptiques jusqu'ici réservées aux puissants, et permet ainsi une surveillance venue d'en bas, c'est-à-dire une surveillance des forts par les faibles⁷.

Par son dénouement où elle introduit un foyer de sousveillance, la série dénonce le positivisme panoptique de Carrie, et propose d'inverser un schéma que des fictions télévisées telles que *24* contribuaient à renforcer. Dans le dernier épisode, c'est Brody lui-même qui se fait le héraut de la sousveillance. Le personnage propose une version des faits qui contredit celle de Carrie, et met à mal certains clichés en vigueur sur les terroristes. C'est même ce regard en retour du supposé méchant sur ceux qui le surveillent qui donne l'explication du comportement de Brody. Au début du douzième épisode, on apprend en effet qu'il a bien aidé Nazir. De manière étonnante, ce n'est pas la surveillance intensive dont il fait l'objet qui apporte cette révélation, mais Brody lui-même, qui explique dans une vidéo réalisée par ses soins les motifs pour lesquels il a préparé un attentat suicide contre le vice-président américain.

Dans cette vidéo qui fait pendant aux images de surveillance visionnées par Carrie, Brody se soumet de lui-même au regard de la caméra. Se plaçant sous surveillance, il réalise son propre film, et contrôle ainsi son image plutôt que de se la laisser dérober par un système de surveillance, un comportement de plus en plus répandu dans les sociétés actuelles, comme l'a montré Hille Koskela, qui explique qu'on peut ainsi « racheter les droits de sa propre destinée » (Koskela 206 ; c'est moi qui traduis). Dans cette vidéo, il accepte et utilise son image d'ennemi public numéro un, comme le montrent les traces du viseur dans le plan. De plus, le discours qu'il prononce face à la caméra présente sa décision en termes métanarratifs : « Quand vous verrez ces images, beaucoup d'encre aura coulé sur mon cas, et sur mes actes.

⁷ Pour une définition plus complète du concept, voir Mann, Nolan et Wellman 332.

C'est pour cela que je vous donne ma version des faits : afin que vous connaissiez la vérité. » Cette réplique suggère que les 11 épisodes précédents ont contribué à véhiculer des informations fausses concernant le protagoniste, en lui accolant l'étiquette du méchant terroriste. Il est donc logique que Brody tente de rétablir les faits, et qu'il le fasse au moyen d'un document audiovisuel, puisque le mensonge à son égard a également été transmis de cette manière.

Cependant, l'approche qu'il développe dans la vidéo est quelque peu paradoxale à première vue, puisqu'elle consiste à affirmer qu'il est devenu terroriste par amour pour son pays, et dans le but de combattre l'« ennemi intérieur » et les « criminels de guerre ». Par conséquent, la révélation vise à promouvoir un renversement du point de vue établi concernant les terroristes, puisqu'elle transforme l'ennemi d'État en ami des États-Unis. De ce point de vue, les véritables adversaires de la nation américaine sont à rechercher à l'intérieur même du pays. De fait, dans *Homeland*, ils occupent des postes importants, et contrôlent donc un arsenal de dispositifs de surveillance. La véritable cible de la série, ce sont donc ces éminences grises dont parle Los, qui tirent leur pouvoir de « la soi-disant objectivité des techniques de contrôle basées sur la surveillance » (Los 89 ; c'est moi qui traduit). C'est dans le neuvième épisode que l'on apprend pourquoi Brody a décidé d'épauler les terroristes dans leur lutte contre les véritables méchants. Un flash-back ramène le spectateur en Irak, où un petit garçon du nom d'Issa, qui n'est autre que le fils de Nazir, périt suite à un bombardement. Or, Nazir ayant ordonné à Brody d'enseigner l'anglais à Issa, une grande complicité était née entre le maître et l'élève. Pour la première fois dans la série, on pointe les atrocités commises par les forces américaines en Irak, ce qui explique la conversion de Brody par le choc ressenti en découvrant la cruauté des siens. Dans la séquence suivante, on voit le vice-président américain, qui a autorisé le bombardement, déclarer à la télévision qu'aucun enfant n'a été tué durant l'opération, mensonge venu d'en haut qui s'oppose terme à terme à la vérité venue d'en bas, que la série vient de nous proposer.

Au cours du dernier épisode de la saison, Brody se débarrasse donc du rôle du méchant pour le léguer de force à ceux que l'on croyait bons. L'intrigue incrimine même directement le vice-président Walden, en mettant en scène le moment où il a pris la décision de bombarder une zone irakienne en sachant pertinemment que s'y trouvaient des enfants. La scène nous est livrée telle qu'elle a été filmée par une caméra de surveillance se trouvant dans la pièce où la décision a été prise. Cette séquence propose une mise en abyme de la mission que se donne la série : dévoiler les atrocités que cachent les déclarations officielles, et montrer que Walden est le véritable criminel.

Il est intéressant de constater que, dans la vidéo de surveillance, le vice-président donne l'ordre de bombarder face à un écran où figurent des images aériennes de la zone ciblée. L'image dans l'image montre de vagues rectangles qui sont censés être des bâtiments, entre lesquels se meuvent des pixels qui représentent les civils présents sur les lieux. La distance séparant la caméra du réel profilmique est alors telle que l'abstraction prévaut, surtout pour les civils dont on peut à peine discerner la présence. Sur l'écran que regarde Walden avant de prendre une décision qui engage la destinée de centaines de personnes, le réel est dématérialisé, privé de tout caractère concret par un point de vue qui est celui de la surveillance satellitaire. À l'écran de contrôle, la destruction quasi instantanée de tout un quartier devient une tache de couleur en expansion, dont on se dit qu'elle représente peut-être la fumée produite par une explosion. Ainsi, quand le vice-président, depuis une zone extrêmement sécurisée, appuie sur un bouton pour exécuter un nombre indéterminé d'Irakiens, la première conséquence de ce geste est médiatisée par l'écran de contrôle, qui met à distance la réalité de l'acte, et sa cruauté. La perception par dispositif de surveillance interposé déréalise alors les images de guerre, et les vide ainsi de tout scrupule. La série illustre ici le point de vue de Paul Virilio, pour qui la guerre n'est plus réelle mais virtuelle

(Virilio 141). *Homeland* montre que, dans les conflits modernes, il n'est plus besoin d'expurger des documents officiels ou de les classer top secret pour cacher les atrocités commises par ceux qui sont censés être les héros, puisque la capture en temps réel des faits s'en charge, en transformant chaque bataille en un jeu vidéo. Sur l'écran de contrôle de Walden, les éléments en mouvement sont semblables les uns aux autres. Qu'ils représentent des soldats ou des civils, des hommes ou des femmes, des vieillards ou des enfants, n'a aucune importance : à l'écran, ils sont les multiples avatars d'un ennemi à éliminer. Cette perception médiatisée du conflit, que l'on pourrait croire objective, ne l'est donc en rien, puisqu'elle crée une distance à la fois esthétique et éthique : si exécuter des civils est un crime de guerre, Walden ne saurait être considéré comme coupable, puisque, embrassant le point de vue sans nuance d'une caméra de surveillance lointaine au moment d'ordonner le bombardement, il ne visait que des terroristes potentiels. Les images, en quelque sorte, ont été expurgées de toute trace compromettante avant même que l'acte criminel ne soit commis.

Conclusion

Il est évident que quand, à la fin de la première saison, Brody tente de convaincre les spectateurs de sa vidéo ainsi que ceux de la série que les véritables terroristes sont en fait américains, ce point de vue polémique risque de laisser sceptiques certains spectateurs. Cependant, en évoquant simplement cette possibilité, *Homeland* s'investit d'une mission de témoignage. La série s'oppose à la condition de l'homme dans les sociétés contemporaines, où, selon Elmer et Opel, il faut résister à « la tentation du point de vue moral, différent ou critique, sous prétexte que de telles considérations nous rendent complices de l'ennemi » (Elmer et Opel 156, c'est moi qui traduis). En montrant, grâce à un système narratif fait de fausses pistes successives, que la surveillance n'est pas un moyen infaillible de démasquer les méchants, *Homeland* produit un effet exactement inverse. C'est principalement grâce à Carrie que la série réinjecte un point de vue éthique aujourd'hui diabolisé, en montrant qu'il n'y a pas loin de la foi aveugle dans la surveillance à la paranoïa ou à la théorie du complot. L'héroïne devient le symbole d'une société américaine où l'on a tant vanté les vertus protectrices de la surveillance que son utilisation va de soi, même si elle empiète sur la vie privée. Parce qu'elle ne parvient jamais à voir clair dans le jeu de Brody, Carrie véhicule une critique de cette surveillance généralisée et désinhibée mise en place aux États-Unis après le 11 septembre, initialement dans le but de repérer les terroristes potentiels avant qu'ils ne passent à l'acte. Par le biais de la fiction, *Homeland* décode et critique une peur de l'attentat que la série présente comme entretenue, et annonce ainsi la fin de l'ère postérieure au 11 septembre, en tentant d'inaugurer une ère de transparence véritable, où les individus pourraient coopérer pour identifier les véritables méchants, par-delà les clichés.

La force de la série consiste avant tout à effectuer cette veille historique qu'elle-même préconise, non seulement en dénonçant les atrocités commises par le camp américain, mais également en montrant que l'on a justifié l'emploi d'une surveillance invasive en créant l'illusion que la guerre est aujourd'hui totale et permanente. La série se donne pour rôle d'apprendre au spectateur à refuser le régime scopique accusateur qu'on veut lui imposer, qui est celui de la surveillance tel qu'il est repris dans un grand nombre de fictions cinématographiques ou télévisées. Pour ce faire, *Homeland* agit directement sur la culture visuelle contemporaine, en montrant qu'elle découle du régime de la surveillance, qui est également celui de la suspicion, pour promouvoir une vision plus objective et neutre du réel, en particulier en ce qui concerne l'histoire récente. *Homeland* réapprend aux spectateurs à percevoir le réel, ce qui implique de faire table rase de la vision manichéenne du monde véhiculée par 24 et par d'autres programmes du même type. La série remplit ainsi une mission protectrice, puisqu'elle invite à faire punir les criminels de guerre des deux camps, à faire

cesser le profilage de méchants qui semblent parfaits pour le rôle, et à abolir l'amalgame entre terroristes et civils qui sert parfois à justifier la mort d'innocents.

BARNETT, Brooke, et Amy REYNOLDS. *Terrorism and the Press : An Uneasy Relationship*. New York : Peter Lang, 2009.

BIGO, Didier. « Security, Exception, Ban and Surveillance ». *Theorizing Surveillance : The Panopticon and Beyond*. Ed. David LYON. Cullompton, UK : Willan Pub, 2006 : 46-68.

CHRZAN, Janet. *Absolute Anthropology*. Hoboken : Taylor and Francis, 2013.

CORDRY, Harold V. *Tobacco : A Reference Handbook*. Santa Barbara, Calif : ABC-CLIO, 2001.

ELMER, Greg, et Andy OPEL. « Pre-Emptying Panoptic Surveillance : Surviving the Inevitable War on Terror ». *Theorizing surveillance : The Panopticon and Beyond*. Ed. David LYON. Cullompton, UK : Willan Pub, 2006 : 139-59.

GENDELMAN, Norman M. « Zero-degree seriality: Television Narrative in the Post-Network Era ». *Time in Television Narrative : Exploring Temporality in Twenty-First Century Programming*. Ed. Melissa AMES. Jackson: University Press of Mississippi, 2012 : 69-81.

HAYWARD, Susan. *Cinema Studies : The Key Concepts*. London ; New York : Routledge, 2006.

KOSKELA, Hille. « Webcams, TV Shows and Mobile Phones : Empowering Exhibitionism ». *Surveillance & Society CCTV Special 2.2/3* (2004). Ed. Clive NORRIS, Mike MCCAHERILL, et David M. WOOD : 199-215.

LEFAIT, Sébastien. *Surveillance on Screen : Monitoring Contemporary Films and TV Programs*. Lanham, Md : The Scarecrow Press, 2012.

LOS, Marina. « Looking into the Future : Surveillance, Globalization and the Totalitarian Potential ». *Theorizing Surveillance : The Panopticon and Beyond*. Ed. David LYON. Cullompton, UK : Willan Pub, 2006 : 69-94.

MACÉ, Éric. « Mesurer les effets de l'ethnoracialisation dans les programmes de télévision : limites et apports de l'approche quantitative de la "diversité" ». *Réseaux* 157-158 (2009) : 233-265.

MAHER, Whitten. « Jack Bauer : The Post-9/11 American Hero » (2007). *e-Vision* 8. URL : <http://www.jmu.edu/evision/Volume8/Maher.html>. Consulté le 23 septembre 2012.

MANN, Steve, Jason NOLAN et Barry WELLMAN. « Sousveillance : Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments ». *Surveillance & Society* 1.3 (2003) : 331-55.

MANNONI, Pierre, et Christine BONARDI. « Terrorisme et mass médias ». *Topique* 83 (2003) : 55-72.

MIKLOWITZ, David J. *Bipolar Disorder Survival Guide. 2nd Ed.* New York : Guilford Press, 2010.

MITCHELL, W. J. T. *Cloning Terror : The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago : University of Chicago Press, 2010.

MOREY, Peter, et Amina YAQIN. *Framing Muslims : Stereotyping and Representation After 9/11*. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 2011.

PANOFSKY, Erwin. « Style and Medium in the Motion Pictures » (1934). *The Visual Turn : Classical Film Theory and Art History*. Ed. Angela DALLE VACCHE. New Brunswick, N.J : Rutgers University Press, 2003: 69-84.

PESTER, Mark. « Close Reading of the *Homeland* Title Sequence. ». URL : <http://markpeterwest.blogspot.fr/2012/03/close-reading-of-homeland-title.html>. Consulté le 19 janvier 2013.

QUESSADA, Dominique, et Éric SADIN « "Big Brother n'existe pas, il est partout" Discussion à partir du livre d'Éric Sadin, autour de la surveillance comme prisme

d'observation des mutations de l'environnement contemporain ». *Multitudes* 40.1 (2010) : 78-87.

ROGGIO, Bill. « Effectiveness of US strikes in Pakistan “decreased 90 percent” since suicide strike on CIA – Siraj Haqqani ». *The Long War Journal* (16 avril 2010). URL : http://www.longwarjournal.org/archives/2010/04/effectiveness_of_us.php. Consulté le 19 octobre 2012.

SÉMELIN Jacques « “Le 11 septembre comme massacre”. La rationalité délirante et la propagation de la peur ». *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire* 76.4 (2002) : 15-24.

SHAHEEN, Jack G. *Guilty : Hollywood's Verdict on Arabs After 9/11*. Northampton, Mass : Olive Branch Press, 2008.

———. *Reel Bad Arabs : How Hollywood Vilifies a People*. Northampton, Mass : Olive Branch Press, 2009.

———. *The Tv Arab*. Bowling Green, Ohio : Bowling Green State University Popular Press, 1984.

STAPLES, William G. *The Culture of Surveillance : Discipline and Social Control in the United States*. New York, NY : St. Martin's Press, 1997.

STEARNS, Peter N. *Battleground of Desire : The Struggle for Self-Control in Modern America*. New York : New York University Press, 1999.

VANHALA, Helena. *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films, 1980-2001 : An Analytical Study*. Jefferson, N C : McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.

VIRILIO, Paul. *La Machine de vision*. Paris : Galilée, 1988.

WISE, Jennifer, et Craig S. WALKER. *The Broadview Anthology of Drama : Plays from the Western Theatre*. Peterborough, Ont : Broadview Press, 2003.

Filmographie

24 (2001-2010) Fox.

Homeland (2011-present). Showtime.

Mad Men (2007-present). AMC.

REITMAN, Jason. *Thank You For Smoking*, 2006.