

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES REPRÉSENTATIONS DE LA CULTURE DE MENACE DANS LES  
SÉRIES TÉLÉVISÉES AMÉRICAINES, DANS LE CONTEXTE POST-9/11 :  
LE CAS DE 24 ET HOMELAND

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
CLÉMENCE DARNÉ

SEPTEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

La rédaction d'un mémoire de maîtrise est une tâche longue, rigoureuse et très intéressante. Ce travail fût enrichissant de plusieurs manières. Ainsi, j'ai beaucoup appris sur des sujets qui me passionnent et également sur mes capacités.

Tout au long de ce travail, j'ai reçu l'aide de plusieurs personnes que je voudrais remercier. Tout d'abord, merci à Gaby Hsab qui, en tant que Directeur de recherche, m'a aidée tout au long de ma rédaction en me donnant ses conseils, son temps et ses encouragements.

Ensuite, je voudrais remercier Kevin pour son soutien et ses encouragements au quotidien. Merci aussi à mes ami(e)s de maîtrise pour leurs encouragements et nos sessions intensives à la bibliothèque.

Finalement, je tiens à remercier ma famille. Merci à mes parents de m'avoir donné la chance de venir étudier à 6 000 km de chez moi, à Montréal, et pour leur soutien sans faille tout au long de cette maîtrise qui a pris un peu plus de temps que prévu. Merci à ma maman, Marie-Christine, pour ses nombreuses après-midi de relectures, ses commentaires et sa présence. Merci à mon papa, Frédéric, pour ses conseils, sa confiance et sa présence. Merci à mon frère, Thibault, qui m'a encouragée à sa manière. Ils ont été une grande source de motivation et de soutien dans mon travail.

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
PROBLÉMATIQUE.....	5
1.1 Mise en contexte de la recherche:	
Télévision et série télévisée.....	5
1.1.1 La médiation médiatique par la télévision.....	5
1.1.2 Introduction au cas particulier de la série télévisée.....	8
1.2 Les séries télévisées américaines et le 11 septembre 2001.....	12
1.2.1 Le 11 septembre 2001: rappel des événements.....	13
1.2.2 Conséquences du 9/11 sur l'industrie audiovisuelle américaine	14
1.2.3 Les États-Unis, le berceau des séries télévisées.....	15
1.3 Objectif général et question générale de recherche.....	19
1.3.1 Les diverses questions posées par notre recherche.....	19
1.3.2 Le problème et la question spécifique de notre recherche.....	21
CHAPITRE 2	
CADRE DE RÉFÉRENCE.....	23
2.1 Représentations et Médias : Les représentations à la télévision	
et dans les séries télévisées.....	23
2.1.1 Définition de la notion de représentation culturelle	
dans notre recherche.....	24
2.1.2 Télévision et série télévisée, vecteurs de représentations.....	27

2.2 L'ère du post 9/11 et les représentations de la culture de menace.....	30
2.2.1 Qu'est-ce que la culture de menace ?.....	30
2.2.2 Les représentations post 11 septembre dans la culture télévisuelle américaine.....	32
2.2.3 Les thèmes constitutifs de l'ère post 9/11 américain.....	37
 CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE.....	 41
3.1 Posture épistémologique.....	41
3.2 Stratégie de recherche : l'analyse de contenu.....	42
3.2.1 Introduction à la perspective méthodologique : l'analyse qualitative.....	42
3.2.2 L'analyse de contenu : application à notre recherche.....	43
3.3 L'objet de recherche.....	46
3.3.1 Présentation du choix du corpus.....	46
3.3.2 Description détaillée de <i>24</i> et <i>Homeland</i> .....	48
3.3.3 Présentation des critères de sélection des saisons observées...	50
3.4 L'analyse et ses outils.....	53
 CHAPITRE 4 INTRODUCTION À L'ANALYSE: ÉTUDE DU CONTEXTE INSTITUTIONNEL ET ANALYSE DU GÉNÉRIQUE DES SÉRIES <i>24</i> ET <i>HOMELAND</i> .....	 55
4.1 Les chaînes de télévision Fox et Showtime.....	55
4.1.1 Les chaînes et leurs implications dans la production de la série.....	55
4.1.2 Fox : contexte institutionnel de la série <i>24</i> .....	58
4.1.3 Showtime : contexte institutionnel de la série <i>Homeland</i> .....	60

4.2 Introduction à l'analyse des séries: observation du générique.....	63
4.2.1 Le générique de <i>24</i> .....	65
a) Le niveau linguistique.....	65
b) Le niveau visuel.....	66
c) Le niveau sonore.....	67
4.2.2 Le générique de <i>Homeland</i> .....	68
a) Le niveau linguistique.....	69
b) Le niveau visuel.....	70
c) Le niveau sonore.....	77
 CHAPITRE 5	
ANALYSE DE LA SÉRIE <i>24</i> .....	81
5.1 Analyse textuelle de la série <i>24</i> .....	81
5.1.1 Résumé de la saison 4 et les éléments significatifs pour notre recherche.....	81
5.2 Analyse de l'échantillon représentatif de la saison 4 de <i>24</i> .....	86
5.2.1 Représentation des terroristes : l'ennemi multiplié.....	87
5.2.2 Représentation de la communauté arabe anti-terroriste.....	103
5.2.3 Les représentations du 11 septembre.....	105
5.2.4 Les éléments sonores constitutifs de la culture de menace.....	106
5.3 Conclusion de l'analyse.....	108
 CHAPITRE 6	
ANALYSE DE LA SÉRIE <i>HOMELAND</i> .....	113
6.1 Analyse textuelle de la série <i>Homeland</i> .....	113

6.1.1 Résumé de la saison 1 et les éléments significatifs pour notre recherche.....	113
6.2 Analyse de l'échantillon représentatif de la saison 1 de <i>Homeland</i> .....	117
6.2.1 Les représentation du terrorisme.....	118
6.2.2 Représentation de la culture de la peur.....	123
6.2.3 Stéréotypes post 9/11 : Deux relations possibles entre l'Arabe et le terrorisme.....	128
6.2.4 Représentation du 11 septembre.....	129
6.3 Conclusion de l'analyse.....	130
 CHAPITRE 7 ANALYSE COMPARATIVE.....	 133
7.1 Analyse comparative des deux série, <i>24</i> et <i>Homeland</i> .....	133
7.1.1 Similitudes.....	134
7.1.2 Oppositions.....	137
7.2 L'évolution du contexte post 9/11.....	140
7.3 Influence des séries dans le contexte post 9/11.....	143
 CONCLUSION.....	 147
 ANNEXE A FICHE DE PRÉSENTATION DE LA SÉRIE <i>24</i> .....	 153
 ANNEXE B FICHE DE PRÉSENTATION DE LA SÉRIE <i>HOMELAND</i> .....	 154
 ANNEXE C CAPTURES ÉCRAN DU GÉNÉRIQUE DE <i>24</i> .....	 155

ANNEXE D	
CAPTURES ÉCRAN DU GÉNÉRIQUE DE <i>HOMELAND</i> .....	156
ANNEXE E	
TABLEAU RÉCAPITULATIF DES THÈMES DE L'ANALYSE DE 24.....	163
ANNEXE F	
TABLEAU RÉCAPITULATIF DES THÈMES DE L'ANALYSE DE <i>HOMELAND</i> .....	164
BIBLIOGRAPHIE.....	165

## RÉSUMÉ

Notre recherche s'inscrit dans un contexte, post 11 septembre, construit par l'influence des attentats de 2001 et de leurs conséquences. Ces attentats ont eu un impact traumatique à plusieurs échelles de la société américaine et l'industrie culturelle américaine est logiquement touchée par ce phénomène. C'est pourquoi notre réflexion implique un contenu spécifique à cette industrie : les séries télévisées.

Les séries télévisées sont devenues, depuis quelques années, un genre télévisuel très populaire et particulièrement les productions américaines. La capacité à diffuser des représentations à l'ensemble de la société fait de ce type de contenu un outil pertinent pour notre recherche.

L'objectif de notre recherche est de comprendre comment, dans ce contexte post 11 septembre, les séries télévisées américaines représentent la culture de *menace*. Nous définissons par la culture de *menace* toutes les représentations liées au terrorisme et au 9/11 qui construisent ou encouragent un climat de peur à différents niveaux de la société. Par la méthode de l'analyse de contenu appliquée à l'analyse audiovisuelle, nous avons pu observer des séquences représentatives de thèmes pertinents. Nous avons choisi deux séries emblématiques de la lutte contre le terrorisme, *24* et *Homeland*. L'intérêt de notre recherche réside dans le choix de ces deux séries, car l'analyse de leurs contenus et leur comparaison nous donnent des éléments nécessaires pour comprendre le phénomène de représentation de la culture de *menace* sur l'observation de deux contextes post 9/11 différents.

Finalement, nous sommes arrivée à la conclusion que la culture de *menace* est structurée par plusieurs craintes récurrentes de la société américaine. Ainsi, l'utilisation de stéréotypes négatifs liés à la représentation de la communauté arabe, l'entretien de l'amalgame entre religion musulmane et terrorisme ou encore la représentation de l'ennemi invisible sont représentatifs d'un climat de peur encouragé à l'écran. Précisons que notre réflexion pose un constat sur le corpus observé et ne se généralise pas à l'ensemble des contenus télévisuels post 9/11.

**Mots-clés :** Séries télévisées, 11 septembre, Représentations, Culture de menace

## INTRODUCTION

À l'heure d'internet et des nouvelles technologies médiatiques modernes, nos vies sont construites à travers de multiples écrans. Un écran traditionnel reste particulier, celui de la télévision. Ce mode de diffusion, s'inscrivant dans la société en tant que médium « domestique »<sup>1</sup>, est un vecteur de représentation. En effet, ces productions sont à comprendre comme une forme des représentations de la réalité sociale.

Un contenu très populaire témoigne de cette relation entre réalité et écran, la série télévisée. « Genre dominant de la télévision »<sup>2</sup> et véritable produit culturel, ce sont les productions américaines qui attirent notre attention. Elles se placent comme favorites dans le contexte de notre recherche, et ce, pour deux raisons : la popularité mondiale de la série télévisée américaine et sa relation directe au contexte post 11 septembre 2001. Ainsi, notre réflexion est motivée par le caractère culturel de cet outil par lequel les contenus diffusent des points de vue, des opinions et des représentations qui construisent la société.

Selon Martin Winckler, « les fictions télévisées constituent un miroir de la société américaine et de ce qui la fait bouger »<sup>3</sup>. Nous avons conscience de la portée symbolique des séries télévisées. Aussi, nous envisageons, comme le définit Pierre Beylot, « le récit audiovisuel, non pas seulement comme un processus textuel, mais

---

<sup>1</sup> Éric Macé, « 1: La configuration médiatique de la réalité », dans *Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés*. Revue Réseaux, 18(104). (2000). p. 248. Récupéré de [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_0751-7971\\_2000\\_num\\_18\\_104\\_2295](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_2000_num_18_104_2295)

<sup>2</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées l'avenir du cinéma ?* (Paris, Armand Colin, 2010), p.11.

<sup>3</sup> Martin Winckler (dir. pub.), *Les miroirs obscurs : grandes séries américaines d'aujourd'hui*. (Vauvert éditions Au diable vauvert, 2005), p. 11.

aussi comme un objet social inscrit dans un contexte historique et culturel de production et de réception »<sup>4</sup>. La série joue un rôle social et culturel très important dans la société. Aussi, ces contenus sont produits dans un contexte qui les influence directement.

Par ailleurs, notre recherche se place dans le contexte de l'après 11 septembre et ses répercussions. Cela fait quatorze ans que les attentats ont eu lieu et leurs conséquences aux États-Unis sont toujours visibles. Le 11 septembre a changé la société américaine et, par là même a eu un impact sur plusieurs domaines tels que l'industrie culturelle. La télévision et ses contenus sont représentatifs de cette influence d'après 11 septembre.

L'objectif de la recherche que nous menons est de mettre en lien les contenus des séries et le contexte de l'après 9/11. Comment les séries et leurs contenus ont-ils été affectés? En effet, nous souhaitons comprendre et développer le concept de la culture de menace. Nous comprenons par cette culture les représentations en lien avec le terrorisme, le 9/11 et leurs conséquences qui ont eu un impact sur les Américains. Quelles sont les répercussions des attentats sur les contenus des séries télévisées américaines? Ces questions, et notre intérêt personnel pour l'univers des séries, nous ont naturellement conduit vers deux séries reconnues comme représentatives de l'après 9/11, *24* et *Homeland*. Il ressort de notre analyse que ces deux séries, produites dans deux contextes distincts de l'ère post-9/11, présentent des thématiques similaires, mais restent cependant très différentes.

---

<sup>4</sup> Pierre Beylot, *Le récit audiovisuel*. (Paris : Armand Colin, collection « Fac », série « Cinéma », 2005), p. 4.

La finalité de ce mémoire est donc de pouvoir, par l'approche de l'analyse de contenu, répondre à cette question : comment les deux séries télévisées américaines, *24* et *Homeland*, représentent-elles la culture de menace dans le contexte post-9/11? Notre mémoire s'organise donc en deux parties. La première partie, introductive, nous permettra de développer les éléments théoriques nécessaires à notre recherche. Ainsi, nous présenterons notre objet d'étude à travers le lien que nous avons fait entre la télévision et, plus précisément, les séries télé comme support de représentations culturelles et son rôle dans la société. Puis, nous en arriverons à notre question de recherche. Ensuite, nous présenterons notre cadre théorique organisé suivant les thèmes représentatifs de notre réflexion. Enfin, nous présenterons notre approche méthodologique et nous présenterons le détail de notre corpus et nos critères de sélection. La deuxième partie, analytique, regroupera nos trois analyses. Nous avons choisi de traiter chacune des deux séries séparément pour une question de lisibilité. Enfin, la troisième analyse nous a permis de mettre en comparaison nos observations sur la série *24* et la série *Homeland* pour aller plus loin dans la compréhension de la culture de menace.

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

## CHAPITRE 1

### PROBLÉMATIQUE

Ce chapitre a pour objectif de présenter le contexte dans lequel s'inscrit notre problématique et de poser la question de recherche qui en résulte. Nous travaillerons à exposer dans un premier temps les particularités du média télévision, duquel nous choisirons d'explorer de manière plus approfondie le phénomène des séries télévisées. Logiquement, nous en arriverons à définir le contexte précis de notre travail pour en dégager notre objectif général et notre question de recherche.

#### 1.1 Mise en contexte de la recherche: Télévision et série télévisée

##### 1.1.1 La médiation médiatique par la télévision

« Aucun média n'aura autant marqué le XX<sup>e</sup> siècle que la télévision » écrit Francis Balle<sup>5</sup>. La télévision est un outil médiatique précieux de par son rayonnement, sa présence quotidienne et son influence. S'accordant précisément avec la perspective de toucher le plus de personnes possible, c'est donc un média de masse. Son évolution est sans précédent, autant au niveau des progrès techniques que des contenus, de son art bien particulier ou encore de son faisceau de diffusion (grâce aux satellites). La télévision est partout.

---

<sup>5</sup> Francis Balle, *Les médias*. (Paris, Que sais-je, P.U.F, 2012), p. 31.

L'origine de la télévision vient de l'idée de vouloir « transmettre à distance des images, d'abord fixes, puis animées »<sup>6</sup>. Ce support de communication, tout comme l'industrie qu'il a générée, est relativement jeune pour le 20<sup>e</sup> siècle. En effet, selon Francis Balle, il faut attendre 1949 pour voir le premier journal télévisé sur les ondes, en France. C'est à partir de cette époque là que la télévision est lancée et son évolution sera fulgurante. Elle est définie par des sociologues, tels qu'Éric Macé<sup>7</sup>, dans son rôle de médiateur dans la société. C'est un média « domestique », toujours disponible et qui fait partie de nos vies quotidiennes. D'après R. Chaniac et J.-P. Jézéquel, « la télévision représente pour une importante fraction de la population la principale source d'informations et d'apports culturels »<sup>8</sup>. En effet, c'est une fenêtre ouverte sur le monde qui nous entoure, elle nous informe, nous divertit et construit nos perceptions. Selon le sociologue Dominique Wolton, qui en a fait son objet de recherche pendant plus de dix ans, elle doit être vue comme « la seule activité de masse égalitaire et partagée par tous »<sup>9</sup>. La télévision est un agent médiateur qui permet la création d'un intermédiaire entre l'individu et le reste de la société, et a fortiori du monde. L'aspect qui attire notre attention est donc la dimension sociale et culturelle de ce média. Il est construit de la double nécessité de nos sociétés modernes, soit une part d'individualité et une part de collectivité.

Une question est posée par D. Wolton : à quoi sert la télévision dans une société? L'ingéniosité du média réside dans son pouvoir de séduction. La télévision porte des responsabilités, elle donne accès au monde, elle est devenue l'intermédiaire entre nous et les autres, elle est le lieu des représentations du monde. Selon l'auteur, c'est

<sup>6</sup> Philippe Breton, Serge Proulx, *Explosion de la communication à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*. (Paris/ Montréal, La Découverte/ Boréal, 2006), p. 26.

<sup>7</sup> Éric Macé, « La configuration médiatique ... », *op. cit.*, p. 248.

<sup>8</sup> Régine Chaniac, Jean-Pierre Jézéquel, *La télévision*. (Paris, La Découverte, 2005), p.4.

<sup>9</sup> Dominique Wolton, *Éloge du grand public: une théorie critique de la télévision*. (Paris, Flammarion, 1990), p. 3.

donc un système de construction d'identité dont la double fonction d'identification et de représentation résulte de l'interaction constante entre spectateurs et perceptions du monde. Dès la préhistoire, l'homme a fixé dans la pierre sa propre représentation. Désormais, notre miroir, c'est la télévision<sup>10</sup>. Elle véhicule la fabrication des représentations du monde, des imaginaires sociaux et culturels. Ces représentations se basent sur certains ordres déjà établis. D. Wolton renchérit en affirmant que la télévision par son pouvoir d'influence agit comme un outil d'éducation, c'est-à-dire que les populations vont accepter sans contrainte les idéologies et les représentations de la réalité transmises par ce média. Une des conséquences directes de ce phénomène, c'est la stéréotypification de faits sociaux entraînant une consolidation dans les schémas qui vont être restitués et donc perpétués. L'influence des médias s'inscrit dans la construction des imaginaires modernes et participe aux nouvelles constructions symboliques. La télévision n'est pas que le simple reflet de la réalité sociale, mais une forme exclusive des représentations de cette réalité.

Cependant, nous devons contextualiser les propos de D. Wolton par rapport à notre société d'aujourd'hui. Depuis les années 1990, la télévision et la société ont connu des transformations. Si la télévision a été confrontée à l'évolution fulgurante de l'Internet, celle-ci n'est toutefois pas pour autant un média obsolète. Pourtant, Internet offre un système de diffusion basé sur la technologie du *streaming*<sup>11</sup> (système de visionnement) qui offre aux téléspectateurs une plus grande liberté de consommation. Par souci de compétitivité, la télévision sur internet fait son apparition et gagne de la popularité notamment par son interactivité<sup>12</sup>. La souplesse d'utilisation que donnent ces alternatives, fonctionne avec une société où le temps est une

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>11</sup> Michel Agnola, *La télévision sur internet*. (Éditions PUF, Que sais-je, 2003), p.31

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 10.

ressource précieuse. Les téléspectateurs peuvent donc regarder les programmes préférés, sur internet, sans contrainte d'horaires.

Nonobstant, la télévision traditionnelle reste un média majeur qui s'actualise face à ces nouvelles technologies d'informations, notamment par les systèmes de vidéos à la demande ou à la carte, etc. Le téléspectateur a donc le choix sur son support de consommation, soit en temps « réel » sur son poste de télévision et à des horaires réguliers ou bien sur « la toile » quand il veut et où il le souhaite soit via la télévision sur internet, soit via des sites de *streaming*.

Si donc, la télévision est un support important des représentations de nos sociétés, nous pouvons nous poser la question suivante : jusqu'à quel point ses contenus sont-ils représentatifs des sociétés dans lesquelles ils sont produits? À cet effet, bien que la télévision regroupe un nombre impressionnant de formats et de contenus tels que les journaux télévisés, les émissions de divertissement ou d'affaires publiques, nous allons nous intéresser à l'un de ces contenus en particulier, la série télévisée.

### 1.1.2 Introduction au cas particulier de la série télévisée<sup>13</sup>

La série télé semble être le format télévisuel emblématique du 21<sup>e</sup> siècle. Selon Marjolaine Boutet<sup>14</sup>, depuis les années 2000, ce genre d'émission connaît son troisième âge d'or et une ascension fulgurante. Pourtant à ses débuts, selon François

---

<sup>13</sup> Précisons que notre travail porte sur les séries télévisées américaines (nous ne le spécifierons pas automatiquement).

<sup>14</sup> Marjolaine Boutet, *Les séries télé pour les nuls*. (Editions First, 2009), p. 78.

Jost<sup>15</sup>, il s'agissait d'un genre « méprisé » en France et par conséquent très peu étudié dans le monde universitaire. En effet, dans ses plus mauvais jours, cette catégorie a souvent été prise à la légère parce que définie comme un divertissement sans légitimité. De nos jours, la série fait l'objet de passion chez les téléspectateurs, mais aussi dans le monde académique, et les termes tels que « séries addict » ou « sériephilie » font leur apparition pour exprimer cet engouement parfois proche de l'adoration<sup>16</sup>.

Le genre série télévisée est :

Une œuvre qui se déroule en plusieurs parties d'une durée généralement équivalente, appelées « épisodes ». Le lien entre les épisodes peut être l'histoire, les personnages ou le thème de la série. Elle se distingue du téléfilm qui est une œuvre de fiction télévisuelle unitaire ou singulière.<sup>17</sup>

Selon M. Boutet<sup>18</sup>, depuis ses débuts en 1950, cette forme fictionnelle d'abord liée à l'évolution de la télévision mais aussi à celle de la société, est un témoin des différentes périodes de cette époque à nos jours. Jean-Pierre Esquanazi<sup>19</sup> rajoute que la série représente « un mouvement populaire qui touche [...] toutes les classes sociales et tous les âges ». Que l'on soit riche ou pauvre, jeune ou plus âgé, d'un milieu intellectuel ou non, nous avons tous *notre* série. Le paradoxe que réussit ce genre télévisuel joue sur la proximité entre sphère publique/ sphère privée. Lorsque l'on regarde une série chez soi, nous la consommons dans notre cadre privé, pour nous-même. Cependant l'enthousiasme pour celle-ci ne s'arrête pas là. Il rejoint

<sup>15</sup> François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?* (Paris, CNRS éditions, 2011), p. 3.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>17</sup> Série télévisée. [s. d.]. *Wikipédia*. Récupéré de [http://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie\\_t%C3%A9l%C3%A9vis%C3%A9e](http://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_t%C3%A9l%C3%A9vis%C3%A9e)

<sup>18</sup> Marjolaine Boutet, *op. cit.*, p. 62.

<sup>19</sup> Jean-Pierre Esquanazi, *Les séries télévisées l'avenir du cinéma ?* (Paris, Armand Colin, 2010), p. 5.

ensuite une sphère publique dans laquelle une production se prolonge sur différents supports encouragés par les téléspectateurs tels que des « magazines dédiés aux séries » ainsi que des « blogs, forums et sites de discussion »<sup>20</sup>. La série télé fait alors partager. Elle est un moyen de socialisation qui a le pouvoir de rassembler des personnes en des « communautés interprétatives »<sup>21</sup> définies qui vont se réunir suivant des critères choisis en lien avec la série. Ce format devient un référent culturel pour le public créant ainsi des familles de « fans »<sup>22</sup> qui commentent, partagent et critiquent ces modèles culturels.

Un point qui nous interpelle particulièrement dans notre recherche concerne le caractère fascinant de ce format. Pourquoi les séries sont-elles si addictives? Ce qui explique en premier lieu la frénésie du genre, c'est sa capacité à s'imposer dans l'organisation de la vie des téléspectateurs. Ces productions sont aimées parce qu'elles assurent une programmation qui se construit sur la régularité et le quotidien du public. La série fédère les gens à une certaine heure sur une certaine chaîne. Les grilles de programmation organisent ainsi un vrai rendez-vous télévisuel. L'entente se crée alors entre le diffuseur et le public. Leur relation s'établit sur la base de la ritualité<sup>23</sup> qui représente pour le public une sécurité dans le quotidien, et qui représente pour le diffuseur, la série en tant que produit commercial<sup>24</sup>. C'est la deuxième face assumée de cette industrie, ce format est un outil commercial qui permet à son diffuseur de vendre de la publicité en fonction du nombre de téléspectateurs.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>22</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *Mythologie des séries télé.* (Éd. Cavalier Bleu, 2009), p. 8.

<sup>23</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées ..., op. cit.*, p. 23.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 28.

Même si à l'heure d'internet, et autres moyens de visionnement, les sériephiles ne regardent pas uniquement leurs épisodes sur un poste de télévision, le système fonctionne tout de même. L'idée de programmation est toujours présente. À chaque fois, le spectateur s'installe sur son canapé et met en marche son poste ou bien se connecte à internet puis visionne la suite de son émission. Ajoutons, aussi, un nouveau phénomène complémentaire au système de *streaming* sur internet, l'ère de la télévision à la carte, à la demande et en ligne. Les habitudes de consommation télévisuelles ont beaucoup évolué, justement avec les séries qui ne se regardent plus nécessairement à des heures fixes, sur un poste de télévision. La télévision n'est plus le même système, nous l'avons précisé précédemment. Elle s'actualise et offre des alternatives aux téléspectateurs. Finalement, les sériephiles choisissent leurs modes de diffusions, mais le concept de programmation reste présent, que se soit sur un système de *streaming* ou de vidéo à la demande, le téléspectateur se crée lui-même une ritualité. Notons cependant que les séries et saisons analysées pour notre recherche sont bien diffusées à la télévision, en tant que programme régulier.

Selon J.-P. Esquenazi<sup>25</sup>, le deuxième pouvoir d'attraction de la série est sa capacité de fidélisation. La série est un compagnon sur la durée, les personnages évoluent, changent, meurent et deviennent une part de nos pensées. C'est un miroir de notre propre relation au temps. Aussi, la série télévisuelle est construite par les actualités de la société. Elle n'est pas son reflet exact, mais elle va retranscrire plus ou moins objectivement des particularités du cadre dans lequel elle est produite. Nous touchons ici un élément important de notre recherche. Il s'agit de la représentation culturelle dans la série et ses contenus, qui s'inscrit dans une relation de diffusion à la société.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 44.

Pour conclure, les séries télévisées envahissent nos écrans et sont devenues des produits et des objets culturels qui obéissent à des règles commerciales particulières<sup>26</sup>. François Jost<sup>27</sup> développe l'idée que ce qui fait la particularité de ce genre, c'est la familiarité de la fiction avec le spectateur. Une série est un monde nouveau que nous devons découvrir, dont nous devons appréhender les personnages et qui est plus ou moins représentatif de notre propre cadre de référence. Ainsi, certaines séries nous attireront parce qu'elles sont éloignées de nos schémas quotidiens et originaux, tandis que nous en préférerons d'autres pour leurs points communs avec nos connaissances. Cette réflexion rejoint le concept évoqué précédemment de fidélisation opéré par une série. Elle permet une proximité avec les personnages: en s'y attachant, ils deviennent comme une seconde famille « de fiction » que l'on a envie de retrouver chaque semaine. Nous rejoignons J.-P. Esquenazi qui exprime cette régularité comme un élément de stabilité pour le public.

## 1.2 Les séries télévisées américaines et le 11 septembre 2001

Dans le cadre de notre recherche, nous nous intéressons particulièrement aux séries télévisées américaines, notamment celles qui ont été produites à la suite des attentats du 11 septembre 2001.

---

<sup>26</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *Mythologies ...*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>27</sup> François Jost, *De quoi ...*, *op. cit.*, p. 9.

### 1.2.1 Le 11 septembre 2001: rappel des événements

Le 11 septembre 2001 ou le 9/11<sup>28</sup>, les États-Unis ont été la cible de quatre attentats-suicides revendiqués officiellement par les membres d'Al-Qaïda, le groupe salafiste djihadiste. Les attentats ont fait 2 977 victimes, dont les 19 terroristes impliqués<sup>29</sup>, ces derniers ayant détourné quatre vols intérieurs. Trois d'entre eux ont atteint leurs cibles. Les deux premiers vols détournés avaient pour cibles les tours jumelles du World Trade Center (un complexe composé de sept bâtiments) à Manhattan (New York). Il s'agissait du centre d'affaires international mondialement connu par les Twins Towers, symboles imposants de 417 m (pour la tour Nord) et 415 m (pour la tour Sud) témoignant de la puissance américaine. C'est à 8h46 que le vol numéro 11 entre en collision avec la tour Nord qui s'effondrera à 10h28 puis à 9h03, le vol numéro 175 percute la deuxième tour qui s'effondrera environ une heure plus tard, à 9h59<sup>30</sup>. Les autres bâtiments du complexe ayant subi de larges dégâts ont été détruits par la suite. Le troisième vol, l'AA77, s'écrase à 9h37 sur le Pentagone, le siège du Département de la Défense (Washington, D.C). Le vol numéro 93, le quatrième, qui était en direction de Washington, D.C, s'écrase en pleine campagne ratant ainsi sa cible par l'intervention des passagers et des membres de l'équipage. Les États-Unis ont établi la responsabilité et l'implication du groupe Al-Qaïda. Le responsable de l'organisation des opérations du 11 septembre était Khalid Cheikh Mohammed<sup>31</sup>, reconnu comme étant le chef militaire et responsable du département des opérations extérieures du groupe Al-Qaïda. Cependant, le commanditaire direct de l'opération

<sup>28</sup> Le 11 septembre 2001 est admis dans les écrits suivant l'orthographe 9/11 que nous privilégions.

<sup>29</sup> Rapport final de la Commission nationale sur les attaques terroristes contre les États-Unis. (2004). *11 septembre, rapport de la Commission d'enquête*. Éditions des Équateurs.

<sup>30</sup> Rapport de la Commission nationale sur les attaques terroristes contre les États-Unis. *op. cit.*, p.334.

<sup>31</sup> Breton, G. (2006, le 31 mars). Comment j'ai préparé le 11 septembre. *Le Monde*. Récupéré de [http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2006/03/31/comment-j-ai-prepare-le-11-septembre\\_756516\\_3222.html](http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2006/03/31/comment-j-ai-prepare-le-11-septembre_756516_3222.html)

était Oussama ben Laden. Il a revendiqué ces attaques au fil de plusieurs vidéos et il s'est également exprimé à ce propos, peu de temps après.

Le World Trade Center était un des symboles de New York et était aussi associé, dans les esprits, au signe de puissance des États-Unis. Toutefois, il est important de souligner que même si la cible directe était bien la puissance américaine, les répercussions ont eu des effets dans d'autres pays et auprès des différentes populations du monde. Cela dit, le choc dans la communauté américaine a été violent. Dans l'imaginaire des populations, les États-Unis représentaient la première puissance occidentale et, par conséquent, elle était intouchable. Les événements du 9/11 ont totalement modifié cet imaginaire collectif et ont marqué une rupture avec cette époque. Cette date est désormais le repère temporel d'un avant/ après.

### 1.2.2 Conséquences du 9/11 sur l'industrie audiovisuelle américaine

Les événements du 9/11 ont affecté l'ensemble de l'Amérique et l'industrie des productions culturelles américaines en est une composante majeure que ce soit de par la production cinématographique hollywoodienne ou la production télévisuelle.

Toutefois, la réaction du public est la première réponse anxieuse au phénomène. L'ère du post-9/11, en terme de production cinématographique et télévisuelle est complexe : tous ceux qui se sont fait un devoir de porter l'événement à l'écran se sont vus échouer, les spectateurs ne voulant pas revivre les attentats<sup>32</sup>. Les productions

---

<sup>32</sup> Cocquet, M. (2011, le 10 août). Hollywood n'a pas osé aborder le traumatisme du 11 Septembre. *Le Point*. Récupéré de [http://www.lepoint.fr/culture/hollywood-n-a-pas-ose-aborder-le-traumatisme-du-11-septembre-10-09-2011-1371771\\_3.php](http://www.lepoint.fr/culture/hollywood-n-a-pas-ose-aborder-le-traumatisme-du-11-septembre-10-09-2011-1371771_3.php)

cinématographiques qui faisaient un lien avec les attaques ne convenaient pas au public, qui ne voulait pas affronter ses angoisses. Cependant, les Américains ont toujours évoqué dans les contenus de fictions l'Arabland (terme défini par Jack Shaheen<sup>33</sup>), le rapport aux musulmans et aux extrémistes. Seulement, depuis le 9/11, la pression angoissante de voir sur chaque écran un miroir aux événements plonge les téléspectateurs dans une psychose subtile. Ainsi, un élément clé de notre problématique s'illustre, soit la culture de menace. Nous entendons par là, le climat de paranoïa et de peur qu'entretiennent les productions audiovisuelles qui ont fait de ces événements, sans les évoquer directement, une guerre contre le terrorisme illustrée au petit écran.

Pour conclure, nous citerons J.-P. Esquenazi qui affirme que dans la culture populaire américaine, l'actualité est au cœur des lignes narratives. Ainsi, « la part fictionnelle de la télévision n'est pas sans réagir également à des contraintes diverses exercées par l'actualité : les problèmes et autres débats de société sont une matière première presque obligatoire des séries télévisées »<sup>34</sup>. Nous comprenons alors que les fictions sérielles post-9/11 se sont inspirées à différents degrés du 11 septembre et de ces polémiques.

### 1.2.3 Les États-Unis, le berceau des séries télévisées

Nous l'avons précisé précédemment, les séries télévisées qui nous intéressent sont les séries américaines. Celles-ci connaissent, depuis le début du 21<sup>e</sup> siècle, un triomphe

<sup>33</sup> Jack. G. Shaheen, *Reel bad Arabs : How Hollywood vilifies a people*. (New- York, Olive Branch Press, 2001).

<sup>34</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées ...*, *op. cit.*, p. 182.

autant sur le territoire américain qu'à l'international puisque « les séries télévisées américaines restent les fictions télévisées le plus aisément accessibles dans le monde entier »<sup>35</sup>. Pourquoi les États-Unis sont-ils le berceau de ce genre télévisuel considéré comme « une œuvre audiovisuelle à part entière »<sup>36</sup> ?

Nous ne remonterons pas loin dans l'histoire de la télévision pour comprendre comment les séries sont devenues cultes. Le début de ce phénomène commence dans les années 80-90 avec les trois uniques *networks*<sup>37</sup> américains, NBC, CBS et ABC<sup>38</sup> sur lesquels sont diffusés depuis les années 50 les premières *sitcoms* telles que *I love Lucy* (première *sitcom* diffusée sur CBS en 1951). Dans les années 80, l'expansion de la télévision par le câble pousse les chaînes à innover leurs contenus. On pense alors à *Dallas* qui représente ces nouvelles formes télévisuelles réinventées, qui offrent une diffusion hebdomadaire et une narration sur le long terme. Puis arrive l'ère d'un troisième âge d'or avec la multiplication des chaînes payantes (*cables networks*) qui fonctionnent par abonnement. Là où les *networks* recherchent nouveautés et attractions pour rassembler le plus d'audience et vendre plus cher les pauses publicitaires, les *cables networks* recherchent de nouveaux abonnés et veulent à tout prix satisfaire les anciens. C'est ainsi que ces chaînes vont produire leurs propres séries inédites et des créations originales pour répondre à la demande. HBO démarre

<sup>35</sup> Marjolaine Boutet, *Les séries télé ...*, op. cit., p. 24.

<sup>36</sup> Services Culturels de l'Ambassade de France aux États-Unis Département Cinéma, Télévision et Nouveaux Médias (2013, le 15 novembre). La diffusion des séries TV aux États-Unis : évolutions et mutations, *Mediamerica*. Récupéré de <http://mediamerica.org/television/la-diffusion-des-series-tv-aux-etats-unis-evolutions-et-mutations/>

<sup>37</sup> Un Network est une chaîne hertzienne privée américaine, que tout Américain peut capter gratuitement sur son poste de télévision. Ces networks sont entièrement financés par la publicité, qu'ils diffusent abondamment. (Marjolaine Boutet, *Les séries télé pour les nuls*. Editions Générales First 2009, p.12.)

<sup>38</sup> NBC (National Broadcasting Company), CBS (Columbia Broadcasting System), ABC (American Broadcasting Company).

cette nouvelle ère avec son slogan « *It's not TV, it's HBO* »<sup>39</sup>, qui traduit cette volonté de programmer des contenus qui ne sont pas vus à la télévision, mais propres à la chaîne. C'est ainsi que chaque chaîne, câblée ou non, rivalise d'originalité pour diffuser des séries innovantes qui deviennent pour certaines des chefs-d'œuvre. Les séries sont à penser comme un nouveau genre d'œuvres d'art et non plus considérées comme de simples contenus télévisuels.

Les séries télé américaines sont faites pour envoûter les téléspectateurs et sont des modèles, tantôt critiqués, tantôt adulés. Ce qui fait la force des séries dites *US*, par-delà l'aspect technique et créatif, c'est la faculté de fidélisation qu'elles possèdent (évoquée précédemment). Fr. Jost<sup>40</sup> explique cette préférence par l'attachement motivé pour un héros. Nous sommes passionnés par un ou plusieurs personnages, leurs univers, leurs vies et leurs péripéties. Les créateurs réussissent à nous lier à eux. L'autre atout des séries américaines est le réalisme qui en fait les séries favorites<sup>41</sup>. Nous entendons, par réalisme, des scénarios télévisuels s'inspirant de faits réels, d'événements déjà inscrits dans le cadre de la vie quotidienne des spectateurs. Pour Fr. Jost, l'objectif des professionnels qui contribuent à la rédaction des scénarios des séries, est de faire croire à du réel en apportant des touches de réalisme pour une meilleure crédibilité et ces vérités quotidiennes fascinent l'auditoire.

Précédemment, nous avons évoqué que les fictions sérielles étaient « des paraphrases de la réalité »<sup>42</sup>. Malgré les nombreux univers proposés qui se situent parfois très loin du monde réel, les séries sont contraintes de garder un lien avec les problématiques

<sup>39</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *Mythologie ...*, op. cit., p. 59.

<sup>40</sup> François Jost, *De quoi les séries américaines ...*, op. cit., p. 6.

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 25.

<sup>42</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées ...*, op. cit., p. 187.

contemporaines « pour dépasser la concurrence et obtenir le succès, (car) les diffuseurs réclament qu'elles soient à la pointe de l'actualité »<sup>43</sup>. Au-delà de ce fait, les créateurs et scénaristes sont des personnes qui ont des choses à dire, des idéaux et des messages à faire passer au public. Nous sommes touchés par les fictions sérielles parce qu'elles sont concernées par nos soucis et nos questions de société. Des sujets comme le féminisme, l'homosexualité ou encore la guerre contre le terrorisme sont des sujets directement associés aux situations sociales contemporaines. Les créateurs, en prenant la parole sur ces questions via leurs univers propres, impactent directement sur la société en tant que médiateurs. C'est pourquoi les séries jouent un rôle social et culturel important. Nous devons aussi évoquer l'enracinement culturel des séries télé aux États-Unis. J.-P. Esquenazi explique : « Aux États-Unis, parce qu'une production culturelle est porteuse de valeurs, de principes, d'idées *américaines*, elle est regardée avec sérieux et attention même si elle procure d'abord du plaisir »<sup>44</sup>. Nous comprenons le respect qui s'installe entre le phénomène qu'est cette forme fictionnelle et son auditoire. La série est bien un mouvement populaire et un réel objet culturel.

Ainsi, dans la continuité de notre raisonnement, nous avons choisi de porter notre étude sur deux séries nées dans le contexte post-9/11. Dans la multitude des genres, des univers et choix disponibles de séries, notre choix s'est porté sur *24* et *Homeland*. Tout d'abord, la série *24 (heures chrono)* se situe dans l'optique temporelle de l'après-attentat. Créée en 2001, elle est dans la veine de l'état émotionnel de l'Amérique: la traque, la guerre où l'ennemi doit être éliminé efficacement et sans question, la lutte antiterroriste et la protection de l'Amérique. Puis, il y a *Homeland*,

---

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées ..., op. cit.*, p.185.

créée en 2010 par Howard Gordon, le scénariste, producteur et showrunner<sup>45</sup> de *24* et Alex Gansa, également scénariste de *24*. Nous sommes dix ans après la date fatidique et nous pouvons deviner que cet événement a influencé les séries télévisées. *Homeland* appelle à symboliser cette nouvelle période. Nous ne sommes plus dans l'action immédiate de vengeance et de protection, mais davantage dans le complot, l'espionnage et la torture de l'esprit. Où sont les méchants, quels sont leurs visages? Sont-ils dans notre entourage? D'où vient la menace?

### 1.3 Objectif général et question générale de recherche

#### 1.3.1 Les diverses questions posées par notre recherche

Ainsi, nous nous questionnons sur le phénomène de stéréotypification dans les contenus des séries télévisées. Nous cherchons particulièrement à comprendre quelles sont les représentations véhiculées dans les séries après les attentats du 11 septembre.

De nombreuses études menées par des sociologues, tels qu'Éric Macé, ont questionné et conceptualisé le rôle de la télévision au sein de la société. Notre recherche est partie de ce point de départ, car nous allons dans le sens de ce sociologue qui présente la télévision comme un médiateur dans la société. De par nos intérêts personnels, c'est le contenu spécifique qu'est la série télévisée qui nous interpelle. Plus particulièrement, l'impact de la série télévisée en termes de représentations

---

<sup>45</sup> Un *showrunner*, à la télévision, est un scénariste en chef qui prend toutes les décisions sur la série. Son rôle est celui d'un producteur et sa spécificité est qu'il est scénariste, donc créatif. Il donne son avis sur tout, le choix des réalisateurs, des scénaristes, des castings, des lieux de tournage, etc. Ses seuls supérieurs sont la chaîne et les studios.

Notons que Howard Gordon fût *showrunner* pour *24* à partir de la saison 5.

culturelles. Comment une production télévisuelle, et son contenu, peuvent-ils devenir un objet de représentation culturelle dans nos sociétés modernes? Quelles sont ces représentations? Pour nous, il s'agit davantage des stéréotypes véhiculés par les contenus sériels pouvant entretenir négativement des représentations culturelles. Nous avons évoqué précédemment le phénomène de stéréotypification engendré par la télévision. D. Wolton affirme que la télévision, par son pouvoir d'influence, est un outil d'éducation de nos sociétés. Ainsi, les représentations de la réalité véhiculées par ce média vont construire des schémas plus ou moins faussés. Lorsque nous évoquons les contenus télévisuels comme des outils de stéréotypification, nous entendons ici un phénomène de conflictualisation par lequel ces images encouragent des amalgames et des visions négatives de certains groupes. Les populations vont être confrontées à regarder des images construites par des stéréotypes plus ou moins négatifs. Les contenus télévisuels vont entretenir ces schémas en les exagérant et les répétant, ce qui peut entraîner une conflictualisation culturelle par les stéréotypes et préjugés véhiculés consciemment ou inconsciemment.

Nous nous dirigeons vers le deuxième élément clé de notre travail, les États-Unis, leur empire d'œuvres audiovisuelles et le contexte post-9/11 de cette industrie. Ainsi, quelles empreintes les attaques du 11 septembre 2001 ont-elles laissées sur l'industrie télévisuelle américaine? Quelles en sont les conséquences sur les contenus des émissions et comment les séries télé représentent-elles les peurs et la paranoïa du peuple américain suite aux attentats du 11 septembre 2001? Enfin, quel est le rapport des États-Unis aux musulmans et au terrorisme, à travers cet œil médiatique que sont les séries?

### 1.3.2 Le problème et la question spécifique de notre recherche

Le problème qui nous interpelle et que nous souhaitons traiter est celui de l'image de la culture de menace, notamment musulmane, dans les productions culturelles télévisuelles américaines de l'ère post-9/11. En effet, nous entendons, par la formulation de la culture de menace, l'amalgame créé entre les musulmans et les terroristes islamistes depuis les attentats du 11 septembre 2001. À plusieurs échelles de la société, il existe une confusion entre les islamistes extrémistes responsables d'actes terroristes et l'image des musulmans. Nous voulons comprendre s'il y a association ou non entre les musulmans attachés à la religion et les islamistes, extrémistes terroristes, attachés au courant radical de l'islamisme<sup>46</sup>.

Plus spécifiquement, il s'agit de comprendre comment se manifestent les représentations culturelles de la culture de menace dans la production télévisuelle américaine, après les attentats du 11 septembre. Plus particulièrement, quelles sont les perceptions des États-Unis vis-à-vis des terroristes islamistes et leurs rapports à la terreur? Nous nous positionnons sur ces éléments pour mieux interroger la portée du contexte post-9/11 sur les représentations culturelles américaines.

Notre objectif général est d'analyser les stéréotypes de la culture de menace, véhiculés et entretenus par la production télévisuelle américaine, depuis ces douze dernières années. Le thème de notre recherche sera les représentations culturelles de la culture de menace assimilées à la religion musulmane ou à l'islam. Notre objet est le rôle de la série télévisée en tant qu'outil de conflictualisation, et notre terrain est la

---

<sup>46</sup> Conquy, M. (2012, le 31 mars). Quelle est la différence entre un musulman et un islamiste? *La Dépêche*. Récupéré de <http://www.ladepeche.fr/article/2012/03/31/1319378-quelle-est-la-difference-entre-un-musulman-et-un-islamiste.html>

série télévisée américaine, particulièrement les émissions *24* et *Homeland*. Pour conclure, notre question spécifique sera la suivante :

**Comment les séries télévisées américaines, *24* et *Homeland*, représentent-elles la culture de menace dans le contexte post-9/11?**

- Quelles sont les représentations culturelles de la culture de menace?
- Comment est représentée la méfiance américaine résultante du 11 septembre, à travers la culture de menace?
- De quelles façons les musulmans représentent-ils cette culture de menace à travers les personnages (caractéristiques physiques et psychologiques)?

L'évolution du média télévision avec le format télévisuel qu'est la série télé est le point de départ de notre réflexion. Le contexte post-9/11 nous a permis de faire des liens entre nos intérêts de recherche et les conséquences de ce contexte. Dans le chapitre qui suit, nous présenterons le cadre conceptuel à l'intérieur duquel s'inscrivent nos questionnements.

## CHAPITRE 2

### CADRE DE RÉFÉRENCE

Dans le chapitre précédent, nous avons introduit le média télévision comme support de diffusion des séries télévisées et nous avons défini celles-ci en détail. Puis, nous avons établi les liens nécessaires entre les séries télévisées américaines et le contexte post-9/11 pour expliquer notre réflexion et notre question de recherche.

Dans ce chapitre, nous présenterons notre approche théorique en précisant les principaux concepts faisant lien avec notre problématique. De prime abord, nous allons placer le concept des représentations au sein du contexte médiatique. Puis, nous verrons la série télévisée comme un vecteur de représentation dans le contexte post-9/11 et nous identifierons les caractéristiques de la culture de menace qui nous intéressent, plus particulièrement, dans notre recherche.

#### 2.1 Représentations et médias : Les représentations à la télévision et dans les séries télévisées

Les représentations sont multiples et il convient de définir les limites de celles impliquées par notre recherche, à savoir les représentations culturelles. Elles nous intéressent particulièrement dans le contexte du média de masse télévision et le cas de la série télévisée. Cependant, nous ne pouvons définir ce que sont les représentations culturelles sans d'abord définir les représentations sociales.

### 2.1.1 Définition de la notion de représentation culturelle dans notre recherche

Les enjeux des représentations sont de déceler les caractéristiques qui sont utilisées pour identifier les individus d'un groupe donné. Le concept est défini à l'origine par le sociologue français Émile Durkheim en 1898. Il établit « la pensée collective »<sup>47</sup> qui veut que la société soit à penser comme un ensemble collectif constitué d'un ensemble d'individus, mais dont la pensée collective n'est pas la somme de pensées individuelles qui la compose. Pascal Moliner interprète le concept de Durkheim en expliquant qu'il s'agit « d'un mode particulier de connaissance du réel partagé par une communauté d'individus »<sup>48</sup>. D'après P. Moliner, les représentations doivent être vues comme :

Des univers d'opinions, ces ensembles sont analysables suivant trois dimensions. Il y a d'abord les *éléments d'information* dont disposent les individus à propos de l'objet de représentation. Il y a ensuite la hiérarchisation et l'organisation de ces éléments dans un *champ de représentation*. Il y a enfin les *attitudes*, positives ou négatives, des individus à l'égard de l'objet de représentation.<sup>49</sup>

L'auteur base cette définition sur le travail de Serge Moscovici qui pensait les représentations sociales comme « des formes de savoir naïf destinées à organiser les conduites et orienter les communications »<sup>50</sup>, c'est-à-dire que les représentations sont à comprendre comme des modes de classification des informations sociales. Chaque caractéristique de la personne ou de l'objet auquel nous avons affaire sera hiérarchisée et classée selon notre propre mode de classification, donc nos propres

---

<sup>47</sup> Pascal Moliner, *Images et représentations sociales: De la théorie des représentations à l'étude des images sociales*. (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1996), p. 10.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 10.

schémas de représentations. P. Moliner établit que les représentations et la catégorisation sont des moyens cognitifs pour l'homme de s'adapter à un environnement complexe. Cette réflexion nous mène à penser à la problématique d'une conflictualisation apportée par ces constructions de la réalité. Cette perspective est énoncée dans la définition faite des représentations sociales par P. Moliner. En effet, la conflictualisation se place dans la dimension de l'*attitude*. L'opération de catégorisation suggérée par les représentations suppose la mise en place d'un mécanisme qui, par l'influence de nos cadres de références, va nous permettre de faire face à une situation ou un objet donné. Nous allons être capables d'identifier des signes physiques, des croyances ou autres, et en les classant, nous allons identifier, grâce à nos repères, la situation ou l'objet. Cependant, nos attitudes peuvent être positives comme négatives. R. Amossy et P. Herschberg abordent un élément essentiel dans la notion des représentations, celle du stéréotype qui peut encourager un sentiment d'appartenance :

[...] les psychologues sociaux en viennent à reconnaître le caractère inévitable, voire indispensable, du stéréotype. Source d'erreurs et de préjugés, il apparaît aussi comme un facteur de cohésion sociale, un élément constructif dans le rapport à Soi et à l'autre.<sup>51</sup>

Le stéréotype dans une dimension positive peut être expliqué comme un instrument à la création de l'identité d'un groupe social. Il peut être vu comme un automatisme de pensée qui est à la base du fondement d'une identité collective. Ainsi « le stéréotype ne se contente pas de signaler une appartenance, il l'autorise et la garantit »<sup>52</sup>. Or, il peut également être négatif et source de conflictualisation. Dans nos sociétés modernes, nous sommes confrontés chaque jour à des images stéréotypées, des

<sup>51</sup> Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et Clichés*. (Paris, Armand Colin, 2005), p. 43.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 44.

constructions biaisées consciemment ou inconsciemment, qui font partie des réalités construites par la culture via la médiation médiatique.

Aussi, nous en arrivons à penser la représentation culturelle. Le rapport entre représentation et culture n'est pas anodin: la culture joue-t-elle un rôle dans nos constructions? La culture possède une dimension de médiation puisqu'elle est la construction d'une forme et la production d'un sens. Jean Caune<sup>53</sup> établit le rapport entre la culture et la communication. Selon l'auteur, la culture est communication. Le lien entre ces deux concepts réside dans l'idée que la culture et la communication sont deux éléments clés constitutifs d'une vie collective. Lorsque l'on pense la culture comme phénomène, nous devons l'admettre comme un processus de communication et, vice-versa, nous pouvons envisager la communication comme toute manifestation de culture. C'est par la médiation culturelle, opérée par cette communication au sein d'un groupe ou entre groupes, que la culture interagit. Dans le concept selon lequel la culture est établie comme un processus de communication, l'identité devient un facteur clé dans les relations aux autres. On comprend alors que nos représentations culturelles ne sont pas construites en fonction des autres cultures qui nous entourent, mais, a contrario, elles sont produites en fonction de notre propre perception.

L'un des enjeux de la culture est celui du rôle joué dans la construction identitaire. L'idée de transmission, évoquée par la culture comme communication, nous renvoie à l'idée que la culture transmet une vision du monde avec ses codes. Un des aspects qui est sous-entendu dans la réalité construite par la culture via les médias est celui des représentations. Ainsi, après avoir donné notre définition des représentations,

---

<sup>53</sup> Jean Caune, « Chapitre IV. Compréhension de la culture. Convergences théoriques et lieux de médiation » Dans *Culture et communication. Convergence théorique et lieux de médiation*. 2e éd.. (Grenoble : P.U.G. 2006). pp. 71 -87.

établissons les liens qui existent entre ces représentations et la télévision et plus particulièrement les séries télévisées.

### 2.1.2 Télévision et série télévisée, vecteurs de représentations

Les médias sont un des supports des représentations culturelles. Aussi, les séries télé en tant que « produit et objet culturels » véhiculent des représentations. Ce qui symbolise cette idée, c'est le concept de *diffusion* qui exprime l'action de transmettre, de communiquer des contenus (idéologiques, culturels, etc.). Éric Maigret, dans *Sociologie de la communication et des médias*, traite de l'aspect culturel à rattacher aux médias et les identifie comme « de véritables substrats culturels »<sup>54</sup> au sein de la société et de ses espaces. Le média télévision, en tant qu'intermédiaire, joue un rôle dans la construction des représentations sociales et culturelles, ainsi que des identités.

Pour mieux comprendre le rôle de la série télé, nous allons, dans un premier temps, aborder le concept de médiation, appliqué à la télévision. Dans *Penser les médiacultures*<sup>55</sup>, E. Macé fait intervenir le terme de la médiation médiatique. Celui-ci est à comprendre dans le rapport qui lie le média à la société. La médiation médiatique fait intervenir le média en tant qu'outil à la diffusion d'un message, inscrit dans un espace public donné avec ses codes. Ce message est alors porteur de sens faisant intervenir la culture, les représentations, etc. C'est pourquoi la médiation médiatique, par la télévision, occupe un rôle essentiel au sein de la société. En

---

<sup>54</sup> Éric Maigret, *Sociologie de la communication et des médias*. 2e éd. (Paris, Collection U, Armand Collin, 2007), p. 240.

<sup>55</sup> Éric Maigret, Éric Macé, *Penser les médiacultures: Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. (Paris, Armand Collin, 2005).

introduisant le terme des *médiacultures*, E. Macé propose de signifier plusieurs éléments constitutifs du phénomène. Il nomme les industries culturelles qui diffusent, les productions culturelles qui sont communiquées et enfin leur réception et donc les usages faits à travers cette médiation médiatique. Nous sommes à la fois dans l'analyse de production et de réception d'objets médiaculturels qui sont définis comme représentations de la sphère publique. Pour finir, l'auteur définit cette sphère publique dont l'explication a du sens dans notre réflexion :

La sphère publique peut alors être saisie comme un espace de conflictualité entre mouvements culturels hégémoniques et mouvements culturels contre-hégémoniques, dont les médiacultures en sont l'expression via la médiation des industries culturelles.<sup>56</sup>

Pierre Bourdieu, dans son œuvre, *Sur la télévision*, écrivait qu'elle détient « une sorte de monopole de fait sur la formation des cerveaux d'une partie très importante de la population »<sup>57</sup>. Ce qui revient à dire que la télévision, et a fortiori la série, ont une influence qui s'inscrit dans la construction des imaginaires des sociétés. La télévision est admise comme un moyen de communication de masse. Elle est définie par E. Macé, comme « une forme particulière de traduction des rapports sociaux en représentations culturelles »<sup>58</sup>. Le travail de l'auteur est intéressant car il ne pose pas la télévision et ses producteurs en faute: il va plus loin et s'attache à mettre en contexte la télévision comme une médiation (hypothèse soulevée par Antoine Hennion). Ainsi, la télévision étant considérée comme un agent médiateur, elle est un outil à la retransmission sur l'écran de la réalité sociale dans laquelle elle est produite. C'est par cette médiation médiatique que la culture construit une réalité.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>57</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*. (Paris, Raisons d'agir, 1996), p.17.

<sup>58</sup> Éric Macé, « La configuration médiatique ... », *op. cit.* p. 248.

Dans notre réflexion, nous voulons étudier le cas particulier des phénomènes de représentation dans la série télévisée américaine dans le contexte post-9/11. Nous l'avons exprimé à plusieurs reprises: la télévision s'inspire et se nourrit des problèmes de société pour construire ses contenus. La série ne déroge pas à cette règle: elle en est l'incarnation même et « la représentation des personnages caractéristiques est l'occasion de créer des symboliques »<sup>59</sup>. La série met en place des contenus télévisuels qui sont des constructions de sens spécifiques. En effet, le créateur d'une série va choisir un angle de vue particulier d'une thématique et va en retranscrire sa réalité à l'écran. Il faut donc être prudent lorsque l'on évoque le concept de représentation dans les fictions sérielles. Comme l'explique Glen Creeber, elles re-présentent une réalité : « [...] *rather than innocently reflecting the world, television re-presents reality i.e. it constructs and articulates it from a particular perspective or point of view* »<sup>60</sup>. Ainsi, G. Creeber développe le stéréotype porté par la télévision et explique que celui-ci peut diviser socialement : « [...] *stereotypes often work by 'splitting' i.e. dividing people [...] This leads to a classic binary opposition between 'us' and 'them'; our 'normality' is reinforced by placing anyone seen outside our norm as 'strange' or 'suspicious'* »<sup>61</sup>. Cette définition rejoint le concept de conflictualisation du stéréotype négatif véhiculé par les contenus audiovisuels, et appuie également, la construction d'une réalité en lien avec le média télévision, ses contenus et les représentations qu'ils diffusent. La série est donc influencée par son contexte de production et par là même, l'influence à son tour.

---

<sup>59</sup> Bertho, V. (2009). Introduction à une nouvelle ère de la série télévisée : Buffy contre les vampires, incarnation du pouvoir féminin ?. *Le Temps des médias* 1(12), p. 174-186.  
Récupéré de [www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2009-1-page-174.htm](http://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2009-1-page-174.htm).

<sup>60</sup> Glen Creeber, *Tele-vision : An Introduction to Studying Television*. (London : BFI Publishing, 2006), p. 48.

<sup>61</sup> *Ibid.*

Ainsi, chaque série est construite sur un système de représentation. Martin Winckler, dans son livre *Miroirs obscurs*, explique :

À quel point les fictions télévisées constituent un miroir de la société américaine et de ce qui la fait bouger, intimement, intérieurement - tout particulièrement depuis le 11 septembre 2001. À l'heure où le monde est en proie à de nombreux conflits, ouverts ou larvés, les séries sont, plus que jamais, par leur gravité et leur sombre description - directe ou métaphorique - dans la réalité, les « miroirs obscurs » de la société américaine.<sup>62</sup>

La série télévisée est un vecteur de représentations et témoigne des problématiques marquantes de la société dans laquelle elle est produite. Au travers de *24* et *Homeland* nous souhaitons observer les représentations faites de la thématique qu'est la culture de menace.

## 2.2 L'ère du post-9/11 et les représentations de la culture de menace

### 2.2.1 Qu'est-ce que la culture de menace?

Un des points particuliers qui nous interpelle dans notre recherche est la question de la culture de menace. Nous avons choisi de nommer comme culture de menace l'ensemble des éléments qui sont susceptibles de créer un lien direct ou indirect avec le terrorisme et la terreur psychologique et qui sont plus ou moins liés aux événements du 11 septembre 2001.

---

<sup>62</sup> Martin Winckler (dir. pub.) *Les miroirs obscurs : grandes séries américaines d'aujourd'hui*. (Vauvert : éditions Au diable vauvert, 2005), p. 12.

Les divers conséquences culturelles du 9/11 ont fait l'objet de plusieurs études. Ainsi, des revues comme *Cahiers du cinéma* s'intéressent à la relation entre le cinéma et les événements du 9/11<sup>63</sup>. L'industrie culturelle américaine a été touchée par cette date, marquant désormais un avant/après. De nombreuses études ont déjà été faites sur le degré d'impact des attentats sur les films hollywoodiens et comment terreur et paranoïa sont impliquées dans le phénomène. Nous souhaitons par notre réflexion, appliquer cette logique d'effet au niveau des séries télévisées. Les événements du 9/11 sont à l'origine d'une méfiance généralisée envers l'étranger *arabe* et tous les traits représentatifs du terrorisme assimilés aux musulmans. La phobie du terrorisme, les représentations du mal, l'impuissance de l'autorité étatique, la terreur, la paranoïa et le danger sont constitutifs de cette culture de menace que nous souhaitons étudier.

Si notre recherche se focalise sur les séries télévisées, de nombreux écrits recensés portent davantage sur l'analyse filmique au cinéma. Des auteurs tels que Jeffrey Melnick, posent le cinéma, mais également la télévision, la littérature ou encore la musique dans le contexte post-9/11. Ainsi, l'auteur base sa réflexion sur comment le 11 septembre est désormais un sujet inhérent à la culture américaine, d'où le titre de son œuvre *9/11 Culture*<sup>64</sup>. Il écrit que : « *The basic premise that will be explored in this book is that « 9/11 » has become the most important question and answer shaping American cultural discussions* »<sup>65</sup>. Il est logique d'établir un lien direct entre cette idée et notre développement précédent sur la place de la culture dans les médias, et particulièrement la télévision. Si le 11 septembre est une composante de la culture

<sup>63</sup> *Les Cahiers du cinéma* : n° 605 « Dans l'ombre du 11 septembre ».

<sup>64</sup> Jeffrey, Melnick. *9/11 Culture*. (Chichester, Royaume-Uni: Wiley-Blackwell, 2009). « s.p ». Récupéré de *Google books* [https://books.google.ca/books?id=myUrP8xfKesC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ca/books?id=myUrP8xfKesC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 3.

américaine, il est donc cohérent de retrouver des éléments représentatifs de cet aspect dans les contenus des productions américaines que nous avons choisies.

Nous sommes conscientes du caractère subjectif des interprétations qui en seront déduites. Ce que nous voulons comprendre plus particulièrement, c'est comment ces représentations, dans leurs aspects négatifs, sont véhiculées par la culture de menace et quelles sont les interprétations sociales et idéologiques qui en résultent pour les téléspectateurs.

### 2.2.2 Les représentations post 11 septembre dans la culture cinématographique et télévisuelle américaine

Nous l'avons précisé précédemment, les attentats du 11 septembre ont eu un impact certain à différents niveaux de la société américaine. Une étude menée sur « les conséquences psychologiques individuelles et communautaires du terrorisme »<sup>66</sup>, en 2008, situe le choc post-traumatique compris entre 12-18% sur les personnes impliqués sur les lieux du drame et entre 2,7-4,3% sur l'ensemble de la population. Les attentats du 9/11 font désormais partie de l'inconscient collectif de la population américaine. L'industrie de l'*entertainment* est elle aussi sous le choc. Le 9/11 est un événement inédit, les professionnels de l'industrie ne savent pas comment réagir et les trames narratives sont remises en question. Que ce soit au cinéma ou à la

---

<sup>66</sup> Carron, Pierre-Nicolas, Reigner, Philippe, Yersin, Bertrand, Vetter, Stefan. (2008). Conséquences psychologiques individuelles et communautaires du terrorisme. N°173, Médecine et Terrorisme, *Rev Med Suisse*. Récupéré de: <http://www.revmed.ch/rms/2008/RMS-173/Consequences-psychologiques-individuelles-et-communautaires-du-terrorisme1>

télévision, les professionnels cherchent à faire face à la tragédie<sup>67</sup>. C'est pourquoi nous remarquons différents niveaux de la représentation du 9/11 sur les productions culturelles cinématographiques et télévisuelles américaines.

Au-delà de l'aspect traumatique, ce sont les conséquences et leurs images qui sont représentatives du phénomène d'influence du 9/11 sur l'ensemble de la société américaine. Ainsi, D.-L. Altheide explique:

*News media and popular culture depictions of the US reaction to terror attacks reflect a culture and collective identities steeped in marketing, popular culture, consumerism, and fear. The attacks on the United States on September 11, 2001, were define in the news media and popular culture as an assault on American culture.*<sup>68</sup>

Le contexte national américain subi une crise d'identité post-9/11. Cette culture du terrorisme et de la peur développée après le 11 septembre plonge donc les États-Unis dans un contexte négatif. Le terrorisme est directement relié avec « *a broad context and a preexisting discours of fear, [...], along with symbolic images of «Arabs» as the «Other», or marginalizes outsiders who are threats to personal and national security* »<sup>69</sup>. Aussi, les contenus audiovisuels que sont les films et les séries développent cette image de la culture de la peur, comme conséquence des attaques. On remarque que ce phénomène prend forme dans les contenus par plusieurs « comportements » qui sont représentatifs de l'impact des événements sur la culture américaine: soit par la référence directe aux attaques de 2001, soit à son absence révélatrice d'un malaise. M. Nilges exprime à travers son article, *The Aesthetics of*

<sup>67</sup> Olivia Brender. *Fiction et événement : le 11 septembre dans les séries télévisées américaines, 2001-2003*. N°26 (Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin, 2/2007), p. 85.

<sup>68</sup> David. L. Altheide. « Fear, Terrorism, and Popular Culture », dans J. Birkenstein, A. Froula, K. Randell. *Reframing 9/11. Film, popular Culture and the « War on Terror »*. (New York : Continuum, 2010). p.11.

<sup>69</sup> *Ibid.*

*destruction: Contemporary Us cinema ans TV culture*, la place que prend la destruction dans les productions cinématographiques américaines depuis des siècles et que celle-ci est à comprendre comme la représentation d'un moyen populaire de mettre en évidence les contradictions psychologiques résultantes d'un moment de crise sévère<sup>70</sup>. Aussi, le concept de représentation de la destruction rejoint la représentation du terrorisme comme l'image de la peur « *of an unseen ideological enemy* »<sup>71</sup> après le 11 septembre dans les contenus cinématographiques et également, télévisuels.

Au niveau des séries télévisées, Olivia Brender fait remarquer que le rapport des séries à l'actualité dans la réalité est complexe car une série travaille sur « la concordance des temps réel et fictif »<sup>72</sup>. Aussi, deux distinctions sont à faire au niveau du genre même des séries: les *sitcoms* écartent volontairement les marqueurs d'actualité de leur contenu tandis que les *dramas*, au contraire, incorporent les questions de société à leurs intrigues et le 9/11 prend place dans leurs scénarios. Pour exemple, la *sitcom Friends* n'a pas fait allusion aux événements bien que les six personnages principaux habitent à New York. Pour les séries *dramas*, une majorité des producteurs optèrent pour ne pas toucher immédiatement à leurs contenus afin de ne pas heurter les téléspectateurs. Par exemple la série *Sex and the city*, qui met en scène la vie de quatre new-yorkaises, a remplacé dans son générique un plan de la ville avec les tours jumelles par un autre plan prenant un autre angle de la ville. Une des premières réactions visibles face au 9/11 est un contexte de « tabou »<sup>73</sup>, conséquence directe du choc des événements.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Olivia Brender, *Fiction ...*, *op cit.*, p. 84.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 86.

Pourtant, la série télévisée détient une caractéristique précieuse dans son rapport au réel. En effet, par son format et son mode de production plus court qu'un film, elle est un contenu en mouvement et en permanence actualisée. Chaque épisode peut évoluer sans limite dans le temps et s'adapte à volonté à la réalité. Cette caractéristique est observable dans la série *À la Maison Blanche (The West Wing)*. Mettant en scène la vie du Président des États-Unis et de son équipe, les auteurs et producteurs ne pouvaient pas perdre leur crédibilité en ignorant le nouveau contexte national. Elle fut donc la première série à intégrer directement les événements du 11 septembre dans le scénario de l'épisode « *Isaac and Ishmael* » qui a été diffusé le 3 octobre 2001, soit moins d'un mois après la catastrophe. La série *New York 911 (Third Watch)* a également adopté cette démarche puisque sa trame narrative raconte le quotidien des équipes de pompiers, secouristes et policiers new-yorkais. Ainsi, trois épisodes spéciaux furent diffusés aux dates du 15, 22 et 29 octobre 2001<sup>74</sup>. Cependant, parce que les attentats du 9/11 sont considérés comme des événements exceptionnels, les deux séries ont mené leurs approches en dehors de la réalité fictionnelle à laquelle elles se rapportent chacune. L'épisode « *Isaac and Ishmael* » suggère une menace terroriste au sein même de la maison blanche et, via les personnages, les auteurs improvisent un cours sur le terrorisme, les musulmans, etc. destinait directement aux téléspectateurs, en dehors de l'histoire de la série<sup>75</sup>. Dans *New York 911*, le premier épisode spécial montre les producteurs et les acteurs qui interrogent des pompiers, policiers et secouristes après la catastrophe, les personnages n'ont plus de place en tant que telle et la fiction est mise entre parenthèses.

Suite aux événements de 2001, nous assistons à un nouveau type de contenu télévisuel. Les séries ne représentent plus des héros forts et inébranlables. L'après

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>75</sup> *Ibid.*

9/11 amène la représentation du traumatisme national par des personnages/ héros meurtris, traumatisés et abîmés. J. Bikenstein, A. Froula et K. Randell expliquent cette observation :

*We believe that the official 9/11 response impeded the creation and use of a constructive post- traumatic language, one that is still needed both to historicize and to cope with the traumas of this national and international event.*<sup>76</sup>

La conséquence directe du 9/11 est une culture de peur et de terreur avec comme toile de fond l'intrigue du terrorisme. Comme l'indique Olivia Brender, la représentation du terrorisme à l'écran passe par la représentation du qui et non pas du pourquoi<sup>77</sup>. Après les attaques, les américains ne veulent pas comprendre les motivations des terroristes, c'est pourquoi les contenus télévisuels se concentrent sur l'image du terroriste en tant que personnage et non pas du terrorisme et de ses motivations politiques et idéologiques. C'est à partir de 2002 que des séries telles que *24*, *New York Section Criminelle (Law & Order Criminal Intent)* ou encore *New York District (Law & Order)* traitent le 9/11, le terrorisme et la représentation des « Arabes » souvent assimilables à l'ennemi. Progressivement, les intrigues s'inspirent, interprètent ou mettent en scènes les conséquences du 11 septembre sans pour autant rejouer les événements en tant que tel, la série télévisée devient « le miroir des changements de la société américaine ». Olivia Brender explique ce rapport :

Parallèlement aux discours politiques et médiatiques, la fiction télévisée a construit, dans un rapport étroit avec le réel, son propre mode de réaction à l'événement. Se nourrissant de la nouvelle réalité américaine pour renouveler ses intrigues, la fiction télévisée n'a toutefois pas seulement

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p 3.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 92.

« utilisé » l'événement : elle a aussi permis d'*incarner* l'imaginaire d'une société profondément transformée.<sup>78</sup>

Plusieurs années après, les séries télévisées construisent toujours leurs contenus plus ou moins en rapport avec les attentats. Ainsi, on peut voir apparaître divers séries et scénarios comme *Fringe* qui met en place un monde parallèle dans lequel les *Twin Towers* existent, *Life in Mars* qui imagine un retour en arrière ou encore *Homeland* et sa paranoïa post-traumatique. Et même si le 11 septembre n'est pas à la base du scénario, une référence sera toujours présente dans quelques épisodes comme dans un épisode la série *Prime Suspect* dans lequel un personnage présent à un enterrement réplique « après le 11 septembre, j'avais trois enterrements par jour »<sup>79</sup>.

### 2.2.3 Les thèmes constitutifs de l'ère post-9/11 américain

Les séries télévisées américaines sont un des outils qui participent à diffuser la culture américaine. Par conséquent, les productions télévisuelles produites depuis la date fatidique du 11 septembre 2001 sont influencées par ces événements. Nous l'avons expliqué, les attentats ont eu et ont encore un impact culturel sur les États-Unis. Ce constat est au coeur de notre recherche. En sélectionnant les deux émissions *24* et *Homeland*, nous avons voulu comprendre comment le 11 septembre pouvait influencer les créateurs de séries et quelles représentations ils pouvaient faire du terrorisme, à des périodes différentes. Plusieurs angles sont envisageables lorsque l'on traite du 9/11 et de son contexte: nous avons choisi de traiter l'aspect de la culture de menace qui fait référence au terrorisme, la guerre contre le mal et

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>79</sup> Langlais, P. (2011, 27 septembre). Le 11 septembre est toujours là ... *Têtes de séries*, Slate Blog. Récupéré de : <http://blog.slate.fr/tetes-de-series/2011/09/27/le-11-septembre-est-toujours-la/>

également la paranoïa et la peur. Pour mener notre recherche, attachons-nous à définir les thèmes de cette ère post-9/11.

Le premier thème inhérent au 9/11 est le terrorisme. Devenu l'intrigue de l'après 11 septembre, le terrorisme fait intégralement partie des imaginaires collectifs propageant un sentiment global d'insécurité. Littéralement, le terrorisme est un :

Ensemble d'actes de violence (attentats, prises d'otages, etc.) commis par une organisation pour créer un climat d'insécurité, pour exercer un chantage sur un gouvernement, pour satisfaire une haine à l'égard d'une communauté, d'un pays ou d'un système.<sup>80</sup>

Le terrorisme n'a pas pour unique but de tuer: il vise également à faire peur et traumatiser les personnes pour les rendre vulnérables. Suite aux attentats du 11 septembre, c'est une lutte antiterroriste Occidentale, menée en premier lieu par les États-Unis, qui reflète l'après 9/11. Cette lutte est devenue centrale à plusieurs niveaux de la société américaine comme en politique, en sécurité nationale et aussi dans les productions culturelles. Pour exemple, *24* est l'incarnation à l'écran de cette guerre contre le terrorisme. Jack Bauer est un agent spécial, invincible et quasi infailible qui est prêt à tout pour déjouer cette menace terroriste, véritable fléau de l'ère post-9/11. Nous rejoignons alors la relation faite à la notion de menace, qui est une des conséquences des attentats.

Notre second thème se retrouve dans l'idée de menace en relation à l'*ennemi*. Il existe un rapport direct entre l'*ennemi* et l'étranger *arabisé*. Autre conséquence des attentats, c'est l'islamophobie entretenue par l'après 11 septembre créant ainsi

---

<sup>80</sup> Dictionnaire Larousse. Récupéré de <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/terrorisme/77478#>

l'amalgame entre musulmans et Islamistes radicaux et consolidant une méfiance collective dans les sociétés occidentales. Précédemment (chapitre 1), nous avons développé le concept de l'Arabland et du rapport musulman/ États-Unis déjà présents avant. Les préjugés et les représentations stéréotypées existaient dans les productions audiovisuelles américaines et Occidentales, mais dans l'ère post-9/11, le rapport au monde arabe est devenu confus et source d'amalgames. Nous citerons l'historienne Olivia Brender qui explique que :

À partir de 2002 les personnages "d'Arabes" se multiplièrent dans les séries télévisées. Si, par le nombre d'intrigues où des Arabes furent suspectés à tort d'être des terroristes, la fiction télévisée hollywoodienne sembla assumer un rôle pédagogique en combattant les clichés qu'avaient pu faire naître les attentats du 11-septembre, force est de constater qu'elle participa insidieusement à alimenter la peur à l'égard des Arabes vivant sur le sol américain. [...] Par sa seule présence physique, le personnage "arabe" crée un danger potentiel.<sup>81</sup>

Nous souhaitons, dans notre observation, déceler les représentations faites de l'*ennemi terroriste* et son rapport aux Musulmans. Y a-t-il confusion ou stigmatisation? Quelles évolutions pouvons-nous observer entre les deux périodes que représentent *24* et *Homeland*?

Un autre thème est à évoquer, soit celui du climat de terreur et de paranoïa présent aux États-Unis. Ce climat met en place une *culture de la peur* qui motive l'insécurité. On la retrouve au cinéma, par exemple dans le film *Panic room*<sup>82</sup>, qui reflète le sentiment d'insécurité des Américains<sup>83</sup>, et également à la télévision avec des séries

<sup>81</sup> Olivia Brender, *Fiction ...*, op cit., p. 93.

<sup>82</sup> *Panic room* est un thriller américain sorti en 2002 et réalisé par David Fincher.

<sup>83</sup> Jonathan Markovitz, « Reel Terror Post 9/11 », dans *Film and television after 9/11*. (Illinois : Southern Illinois University Press, Carbondale, 2004), p. 222. Récupéré de *Google books* <https://books.google.ca/>

comme 24. Ces peurs se retrouvent dans un premier temps dans l'islamophobie, évoquée précédemment, puis dans la relation à l'*ennemi*. Cette relation à l'*ennemi* s'inscrit dans la continuité de la phobie islamiste. Les citoyens américains sont méfiants. Dans les premières années qui ont suivi les attentats, le gouvernement américain savait qui était son ennemi et il savait l'identifier. Puis, la réalité de l'ennemi terroriste islamiste radical s'est brouillée et l'*ennemi* est devenu invisible. *Homeland* incarne cette nouvelle phase du climat de *paranoïa* américaine. L'ennemi n'est plus étranger: il peut aussi être Américain; il n'est plus à l'extérieur, dans un autre pays, mais directement sur le territoire américain caché parmi les citoyens. La question de la sécurité est au cœur de cette ère post-9/11.

Pour conclure, au travers de notre revue de littérature, nous avons posé la série télévisée comme vecteur de représentation et, également, nous avons perçu l'impact du 11 septembre sur la société américaine en général. Nous retrouvons, logiquement, le traumatisme national au sein des productions télévisuelles états-uniennes. Le 9/11 et ses conséquences ont construit de nombreuses intrigues de films et de séries télévisées parce que le lien est étroit entre la société américaine et ses productions télévisuelles. Ce constat nous permet d'avancer dans notre recherche et pose les bases de notre cadre théorique. Ainsi, le prochain chapitre sera consacré à l'exposition du choix de notre démarche méthodologique, afin de mener notre analyse.

## CHAPITRE 3

### MÉTHODOLOGIE

Précédemment, nous avons présenté les différents concepts clés se rapportant à notre sujet et notre question de recherche. Le développement qui suit est le scénario de notre stratégie de recherche. Nous y exposons les différentes étapes qui vont nous permettre d'appréhender notre recherche et, par là même, notre problématique. De prime abord, nous allons justifier le choix de l'utilisation de notre perspective méthodologique qualitative, l'analyse de contenu. Nous donnerons des détails sur les deux séries choisies, *24* et *Homeland*, puis nous préciserons le corpus à analyser. Enfin, nous évoquerons les instruments de collecte que nous allons privilégier afin de mener, dans un premier temps, une analyse du contenu filmique.

#### 3.1 Posture épistémologique

En prenant en considération notre problématique, nous voulons analyser un corpus défini pour pouvoir en dégager les éléments clés qui symbolisent les représentations véhiculées par la série télévisée américaine. Nous nous plaçons, par conséquent, dans une posture épistémologique qui se voudra à définition inductive. En effet, nous nous inscrivons dans un processus de connaissance qui sera conduit par une recherche qualitative inductive. Il va s'agir de comprendre un processus de production culturelle et de production de sens par des supports audiovisuels composés par divers éléments visuels, sonores, etc.

Nous voulons étudier comment deux séries télé américaines stigmatisent le monde musulman et le monde terroriste. Il s'agit de constater le résultat d'un phénomène.

Nous sommes dans une approche où nos principales sources d'informations seront les écrits théoriques et analytiques, ainsi que les observations menées sur notre terrain.

### 3.2 Stratégie de recherche : l'analyse de contenu

#### 3.2.1 Introduction à la perspective méthodologique : l'analyse qualitative

Afin de répondre de façon optimale à sa question de recherche, le chercheur doit définir une méthode qui lui permettra d'y parvenir. La méthode peut être vue comme l'ensemble des techniques qui vont créer le passage entre l'approche théorique et l'observation empirique; elle permet donc au chercheur de travailler efficacement les liens existant entre la théorie développée, les hypothèses annoncées et l'observation réalisée. Ainsi, deux méthodologies ont été développées. La méthodologie quantitative, qui se base sur la collecte de données quantifiables et statistiques et la méthodologie qualitative qui se base sur des données moins quantifiables et vise davantage à explorer en détail des phénomènes et leurs sens.

Selon la question de recherche que nous nous posons et l'angle d'analyse que nous avons choisi, l'approche stratégique de recherche que nous avons adoptée est celle de l'analyse de contenu. Cette approche nous semble la plus adéquate afin de mener une analyse textuelle du contenu de la série. Nous voulons adopter cette stratégie pour comprendre ce que cette forme fictionnelle a pour vocation de refléter comme représentations culturelles de la culture de menace, dans le contexte post-9/11.

### 3.2.2 L'analyse de contenu : application à notre recherche

L'objectif de notre recherche est de réussir à déceler dans notre corpus les représentations culturelles faites et véhiculées de la culture de menace. Nous nous sommes alors dirigée vers la méthode de l'analyse de contenu. Celle-ci est une méthode particulière qui est définie selon l'auteur Laurence Bardin comme « un ensemble de techniques d'analyse des communications utilisant des procédures systémiques et objectives de description du contenu du message »<sup>84</sup>. En effet, il s'agit non pas d'un instrument unique, mais davantage « d'un éventail d'outils; ou plus précisément d'un même outil, mais marqué par une grande disparité dans les formes et adaptable à un champ d'application très étendu : les communications »<sup>85</sup>. Si, à son origine, elle était conçue pour l'analyse de textes écrits, son évolution intéresse l'analyse de contenu désormais à tous types de messages, qu'ils soient écrits, oraux, visuels ou encore audiovisuels.

L'intérêt de cette méthode réside pour nous dans sa relation avec la notion d'inférence. Selon Jean De Bonville, cette notion « implique la nécessité de relier les messages à leur contexte de production ou de réception »<sup>86</sup>. Ainsi, le but de notre analyse est lié à cette inférence qui est présente dans la méthode de l'analyse de contenu. Nous souhaitons mieux comprendre comment une série télévisée véhicule des représentations culturelles rattachées à un groupe donné dans un contexte donné. Nous sommes donc sur les traces des conditions sociologiques des émetteurs et/ ou récepteurs dissimulés au sein du message et comment elles influencent celui-ci. C'est

<sup>84</sup> Laurence Bardin, *L'analyse de contenu*. 2e éd. 2013. (Paris: Presse universitaire de France, 1977), p. 38.

<sup>85</sup> *Ibid.* p. 38.

<sup>86</sup> Jean de Bonville, *L'analyse de contenu des médias de la problématique au traitement statistique*. (Paris De Boeck Université, 2000), p. 13.

parce que les messages sont des indicateurs sur leurs sociétés de production, d'après J. De Bonville<sup>87</sup>, qu'il est primordial de faire la connexion entre le produit et le contexte. L'analyse de contenu est une méthode qui veut réduire au maximum « le recours à l'intuition et aux impressions personnelles »<sup>88</sup> et qui tente d'éliminer la subjectivité du chercheur dans son exercice d'analyse. Elle nous permet, par les outils que nous définirons ultérieurement, d'appréhender notre recherche d'un point de vue objectif. Un autre élément qui renforce notre choix de méthodologie est la reconnaissance faite à « la signification sociale de la communication et des médias. Les messages qu'il est justifié de soumettre à l'analyse ont une structure, un but, une portée, des conséquences, etc. »<sup>89</sup>. Ce qu'explique ici l'auteur rejoint sans doute les bases de notre recherche puisque notre but est de déceler, suivant la construction des messages et leurs organisations, quelles interprétations peuvent en être faites en gardant la relation avec le contexte de production/ réception. Pour finir de justifier notre choix de méthode, nous citerons J. De Bonville qui résume les qualités de l'analyse de contenu :

Ces qualités font de l'analyse de contenu une technique attrayante pour les chercheurs intéressés au contenu des communications et à leur contexte de production et de réception; elles la recommandent tout particulièrement pour l'étude du contenu des médias de masse, lequel est, par définition, très abondant et stéréotypé.<sup>90</sup>

Notre recherche nous engage sur la voie de l'analyse de contenu appliquée aux médias. Plus particulièrement, nous traitons l'analyse de messages dits multiples. L'audiovisuel utilise différents niveaux d'informations comme son nom l'indique.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>88</sup> Roger Mucchielli, *L'analyse de contenu: des documents et des communications*. 9e éd. (ESF: Issy-les-Moulineaux, 2006). p. 24.

<sup>89</sup> Jean de Bonville, *L'analyse de contenu ...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 16.

Selon Albert Kientz, « il permet de transmettre simultanément plusieurs types d'informations, en particulier d'allier information sémantique et esthétique »<sup>91</sup>. De fait, la problématique en est aussi complexifiée puisque ce type de message pose la difficulté de l'attention du récepteur. Un téléspectateur dans sa globalité voit et entend simultanément et le danger est que les différentes parties du message se desservent alors les unes les autres et que le téléspectateur soit dans la confusion du sens initial du message. Les messages audiovisuels sont construits par « plusieurs dimensions »<sup>92</sup>. En effet, dans une série, il y a plusieurs niveaux d'analyse. Tout d'abord, les images en mouvement qui comportent une dimension « spatiale et temporelle »<sup>93</sup>; le message linguistique qui est le texte (écrit ou dit); et le message sonore qui est la bande-son.

La démarche de notre analyse se déroule en plusieurs étapes constitutives de l'analyse de contenu. L'une des plus importantes est de mettre en place un système catégoriel par la phase de la catégorisation. En effet, la catégorisation est une étape primordiale où l'analyste va dégager divers critères qui viseront à faire ressortir un sens de l'objet analysé. Le facteur de réussite de cette analyse dépend de cette phase, selon L. Bardin : « Tout dépend bien entendu, au moment du choix des critères de répartition, de ce que l'on cherche ou de ce que l'on espère trouver »<sup>94</sup>. Notre travail, pour suivre cette méthodologie, s'oriente donc sur les thèmes prédéfinis que nous cherchons et pensons trouver à travers les catégories établies. Nous sommes consciente que l'intérêt de l'exercice réside sur la recherche des thèmes que nous relierons à la culture de menace. Cependant, notre analyse est ouverte à certains phénomènes que nous n'aurions pas suggérés. Nous retrouvons ici le caractère

---

<sup>91</sup> Albert Kientz, *Pour analyser les médias l'analyse de contenu*. 2e éd. (Tours A. Mame, 1971). p 36.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>94</sup> Laurence Bardin, *op. cit.*, p. 37.

qualitatif de notre approche, qui se veut être « plus souple, plus adaptable à des indices non prévus ou à l'évolution des hypothèses »<sup>95</sup>. Les indices que nous souhaitons trouver par l'analyse de contenu ne se fondent pas prioritairement sur leurs fréquences d'apparition des critères de représentations de la culture de menace (selon l'analyse de contenu classique), mais davantage sur leurs présences à l'écran (la possibilité de récurrence étant admise).

### 3.3 L'objet de recherche

#### 3.3.1 Présentation du choix du corpus

Le corpus envisagé, pour répondre idéalement à la question que nous nous posons, est composé par deux séries télévisuelles américaines. *24* est une série qui s'inscrit dans le contexte immédiat d'après les attentats du 9/11. La suivante, *Homeland*, est plus récente et toujours en diffusion.

Le choix de ces deux séries télévisées post-9/11 est une sélection optimisée par la représentativité de chacune de ces deux émissions. En effet, l'option de *24* et *Homeland* est un choix scientifique construit sur la base de critères de sélection rigoureux (époque de réalisation/ diffusion, trame narrative, enjeux terroristes, etc.) afin de répondre à notre question de recherche, il n'y pas eu influence de nos intérêts et goûts personnels.

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p 115.

Ainsi, pourquoi avoir choisi d'analyser ces deux séries, particulièrement? Notre sélection s'établit principalement sur le contexte temporel de la réalisation et diffusion de la série, puis de sa trame narrative impliquant directement la menace terroriste post-9/11. Aussi, *24* se situe davantage dans l'optique de l'après-attentat 2001 où l'ennemi doit être dans ce contexte-là, « éliminé ». Puis, avec la série *Homeland*, nous sommes dix ans après la date fatidique, ce n'est plus l'action immédiate d'après le 9/11, mais plus des questionnements tels que : où sont les ennemis, quels sont leurs visages?

Nous voulons constater comment cet événement, traumatisant pour les États-Unis, a pu influencer ces deux séries télévisées. Nous partons du principe que le contexte socioculturel influence les productions culturelles dans un contexte précis. En menant une analyse comparée des deux séries, après l'analyse de chacune, nous souhaitons finalement établir le portrait des représentations de la culture de menace à deux instants *t* différents: sont-elles similaires ou radicalement opposées? La dernière partie de notre recherche nous le dira. Aussi, notons que nous avons conscience des limites de notre recherche imputées par la délimitation de notre corpus. En effet, par notre analyse, nous ne pourrions comprendre l'ensemble de l'évolution des représentations de la culture de menace. Cependant, nous souhaitons comparer ces deux émissions afin de donner des pistes sur une éventuelle généralisation du phénomène.

Nous avons mené une réflexion sur la question du corpus. Sachant que l'analyse de chaque épisode composant chaque saison de chacune des deux séries choisies était impossible, nous avons choisi de construire un type d'échantillon particulier. Ce que nous voulons, c'est repérer les représentations faites de la culture de menace. Basé sur

cet objectif, comment sélectionner les épisodes à analyser? Nous sommes consciente que chaque épisode ne contient pas le même nombre de séquences représentatives nécessaires pour notre recherche. Sur cette contrainte, nous souhaitons travailler sur un ensemble de séquences directement liées à notre sujet. Nous travaillerons à constituer une batterie de séquences représentatives de la culture de menace dans les deux séries sur une saison.

Ensuite, la particularité de notre corpus réside dans le fait que nous analyserons un des éléments du paratexte (selon la notion de transtextualité du théoricien Gérard Genette) de la série, c'est-à-dire le générique de présentation. Les secondes qui commencent chaque épisode servent à ancrer la diégèse et représentent la série, ses enjeux et les lignes directives de ses contenus. Précisons la notion de paratexte. C'est une des sous-catégories travaillées dans la notion de transtextualité proposée par Gérard Genette. Selon l'auteur, la transtextualité intéresse « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »<sup>96</sup>. Ainsi, la transtextualité est composée par : l'architextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et, enfin, deux notions qui nous intéressent particulièrement, la paratextualité (l'entourage du texte) et l'intertextualité (produit de la signification).

### 3.3.2 Description détaillée de *24* et *Homeland*

À présent, il s'agit de décrire brièvement les deux séries qui composent notre recherche. Notons que notre travail sera d'analyser dans un premier temps

---

<sup>96</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. (Paris : Éditions du Seuil, coll. Points, 1982), p. 87.

séparément les deux corpus, puis dans un deuxième temps, nous souhaitons effectuer une mise en comparaison entre les deux séries. Notons que l'observation sera faite sur la version originale des séries, c'est-à-dire en anglais. Nous ne souhaitons pas travailler sur les versions doublées pour ne pas perdre le sens premier des dialogues.

### 24 heures chrono

24<sup>97</sup> est une série télévisée américaine qui a été créée par Joel Surnow et Robert Cochran. Elle est diffusée en 2001 aux États-Unis. L'histoire de 24 est celle d'un agent spécial fédéral américain, Jack Bauer, qui travaille au sein de la cellule américaine antiterroriste. Ce qui fait l'originalité de la série est l'unité de temps sur laquelle elle se base, c'est-à-dire 24 heures d'une journée, en 24 épisodes. En effet, l'idée initiale des créateurs était de créer une série sur la base de l'intrigue en temps réel. C'est ce qui fait la singularité de 24: elle est construite autour de l'impression de réalité du temps qui s'écoule.

La série comporte huit saisons, un téléfilm, et la chaîne FOX a amorcé la diffusion d'une neuvième saison en mai 2014. L'histoire raconte la lutte contre le terrorisme et les attaques dirigées vers le territoire américain, par des agents qui mènent des actions en temps réel. La chaîne de diffusion d'origine est la chaîne américaine FOX. Il s'agit de la Fox Broadcasting Company ou Fox Network faisant partie du groupe 21st Century Fox appartenant à Rupert Murdoch.

---

<sup>97</sup> Annexe A: Fiche de présentation de la série 24.

## Homeland

*Homeland*<sup>98</sup> est une série d'origine américaine et inspirée de la série israélienne *Hatufim*, réalisée par Gideon Raff<sup>99</sup>. La version américaine est réalisée par Howard Gordon et Alex Gansa. Une information à noter est que le co-réalisateur de la série Howard Gordon est également impliqué en tant que co-producteur exécutif dans la série *24 heures chrono*. L'histoire de *Homeland* est celle de Carrie Mathison, une agente de la CIA. Atteinte en secret d'un trouble bipolaire, elle va soupçonner sans relâche le Marine Nicholas Brody, récemment libéré (en 2011) d'une détention de plus de huit ans par la cellule terroriste Al-Qaïda. Carrie est persuadée que le Marine a été converti par les islamistes et qu'il représente un risque majeur pour la sécurité nationale américaine. Elle va développer une obsession envers Brody, à l'image de celle qu'elle a développée pour l'antiterrorisme. La chaîne de diffusion américaine originale de la série est Showtime. Il s'agit d'une chaîne payante diffusant notamment des films et des séries faisant partie du groupe CBS Corporation.

### 3.3.3 Présentation des critères de sélection des saisons observées

Notre travail nous impose de restreindre notre corpus d'analyse judicieusement pour répondre à notre question de recherche. Pour la faisabilité de notre recherche, nous avons choisi une saison précise de *24* et de *Homeland*.

---

<sup>98</sup> Annexe B: Fiche de présentation de la série *Homeland*.

<sup>99</sup> Gideon Raff est également co-réalisateur de *Homeland*, cf. tableau de présentation de la série *Homeland*.

La sélection des deux saisons à étudier s'est faite sur la base de critères nécessaires à l'analyse de celles-ci. Ainsi, pour faire notre choix, les saisons éligibles devaient traiter de l'intrigue du terrorisme, plus particulièrement islamiste, se placer dans un contexte de culture de menace et impliquer des personnages d'origine arabe et de confession musulmane.

En ce qui concerne la série *24*, les saisons sélectionnées étaient les saisons 2, 4 et 6. Joel Surnow, un des créateurs de la série dit que les saisons suivant la première s'inspirent du 9/11 : « alors que l'inspiration de la saison 1 venait de films comme *The Day of the Jackal* et *Three Days of the Condor*, celle des saisons suivantes est le 11-septembre »<sup>100</sup>. Cet élément conforte alors notre pré-sélection. Notre choix s'est porté sur l'observation de la saison 4 bien que les saisons 2 et 6 auraient elles aussi pu constituer notre base d'analyse. Ces trois saisons s'orientent sur le sujet du terrorisme islamiste en rapport avec notre recherche. Dans la saison 2, Jack Bauer doit déjouer un attentat à la bombe à L.A à la date fictive du mois de septembre 2001 (une information déductive de nos recherches qui, néanmoins, n'est pas relayée en tant que tel par une source). Dans la saison 6, Jack Bauer doit toujours protéger son pays d'une menace terroriste islamiste et de l'attaque par une bombe nucléaire. Toutefois, nous avons sélectionné la saison 4 de la série. Nous développerons les lignes narratives de celles-ci dans notre chapitre sur l'analyse, cependant nous pouvons expliquer notre intérêt particulier pour cette saison. Jack Bauer a affaire à plusieurs terroristes qui veulent agir sur le sol américain et à différentes échelles. L'un des terroristes est une famille musulmane américaine vivant sur le sol américain. L'ennemi est donc déjà infiltré, vit et côtoie les citoyens américains. De plus, cette saison a fait l'objet de polémiques en exploitant ce biais. Un des éléments de

---

<sup>100</sup> Jean- Baptiste Jeangène Vilmer, *24 heures chrono, Le choix du mal*. (Paris : Presse Universitaire de Paris, 2012), p. 14.

promotion de cette saison était une affiche représentant la famille musulmane américaine accompagnée du slogan « *They could be next door* ». Ce moyen de promotion a provoqué un mouvement de réaction de la part de divers organismes, tel que *The Council on American-Islamic Relations (CAIR)*,<sup>101</sup> qui ont accusé la chaîne FOX de promouvoir la peur de cette communauté. A fortiori, cette polémique a créé un débat autour de la façon dont les musulmans ont été représentés dans la série 24. Pour gérer la situation, la FOX s'est associée à CAIR en produisant un spot publicitaire pour empêcher le phénomène de racisme, qui mettait en scène l'acteur Kiefer Sutherland (Jack Bauer) prévenant les téléspectateurs contre la stéréotypification des musulmans. Celui-ci disait :

*Hi. My name is Kiefer Sutherland. And I play counter-terrorist agent Jack Bauer on Fox's 24. I would like to take a moment to talk to you about something that I think is very important. Now 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 terrorism. So in watching 24, please, bear that in mind.*<sup>102</sup>

Nous pensons qu'étudier cette saison nous permettra de constituer un échantillon dense en détail pour enrichir notre analyse et comprendre la culture de menace sous l'angle de l'ennemi infiltré sur le territoire.

Concernant la série *Homeland*, nous avons choisi d'exploiter la saison 1. En effet, nous pensons que cette première saison pose les bases de l'intrigue de la série et ses enjeux correspondent à notre objet de recherche. Même si les trois autres saisons sont

<sup>101</sup> Wayne, P. (2007, le 18 janvier). "24" Under fire from Muslim Groups. *CBS News*. Récupéré de <http://www.cbsnews.com/news/24-under-fire-from-muslim-groups/>

<sup>102</sup> CAIR-Chicago, (2005, le 8 février). FOX Airt '24' Disclaimer. *CAIR Chicago*. Récupéré de <http://www.cairchicago.org/2005/02/08/fox-airt-24-disclaimer/>

intéressantes et notamment la saison 4 pendant laquelle le personnage principal, Carrie Mathison, est responsable d'une unité localisée à Kaboul, en Afghanistan, l'intrigue principale de la saison 1 est susceptible de nous donner davantage d'informations et de détails à traiter pour notre analyse. Le concept de culture de menace que nous avons développé trouve son origine, au début de notre réflexion personnelle, dans l'intrigue proposée par cette saison de *Homeland* qui a connu un grand succès lors de sa diffusion. Notre choix concernant ce corpus était déjà partiellement fait, même si nous avons pris le temps de considérer le potentiel des autres saisons dans notre recherche.

#### 3.4 L'analyse et ses outils

Pour mener notre recherche, nous avons choisi comme premiers outils la grille d'observation puis la grille d'analyse. En effet, c'est par une grille d'observation représentative des catégories choisies que nous pourrions rechercher et rendre compte des modèles, images et stéréotypes utilisés à l'écran par les deux séries constituant notre objet. Notre grille est construite suivant les thématiques suggérées par notre recherche afin de consigner les informations observées sur chaque séquence représentative. Une seconde grille est également mise en place dans notre travail. Davantage basée sur la mise en contexte des séries, elle nous permet d'observer le contexte de production de chacune des séries. Nos grilles sont construites selon le souci de travailler l'aspect sémantique et l'aspect connotatif (esthétique) des séquences retenues pour l'analyse. Nous utiliserons également des ressources documentaires et des études déjà menées sur le sujet et également menées sur les deux séries choisies. Ensuite, c'est par l'encodage des informations de l'observation dans la grille d'analyse que nous mènerons une exploitation objectives des données

recueillies. Cette étape nous permettra d'organiser et de répartir l'ensemble de nos observations.

Pour conclure, notre démarche méthodologique se veut être optimale pour appréhender notre problématique et toutes les dimensions qu'elles supposent. Ainsi, lorsque nous avons présenté et expliqué notre choix du corpus envisagé, nous avons par là même exprimé le lieu de notre terrain. La particularité réside dans le fait qu'il ne s'agit pas d'un terrain avec des contacts directs, nous entendons ici, un terrain constitué par un lieu matériel mettant en présence des acteurs avec qui nous pourrions mener des entretiens. Nous sommes ici davantage dans la récolte, l'analyse et l'interprétation d'éléments filmiques. Nous travaillons sur notre propre observation opérée par des outils adaptés. Pour nous assurer une crédibilité, il est plus que judicieux de recourir à des instruments de descriptions plastiques, iconographiques et filmiques. C'est la pluralité de nos instruments et de nos grilles d'analyse qui nous permettront d'appréhender notre problématique efficacement.

L'observation envisagée se veut obtenir des nuances dans nos résultats pour que notre interprétation propose une plus grande visibilité. Ainsi, nous nous devons de garder une posture des plus objectives, grâce à nos outils, pour ne pas influencer notre interprétation et nous aventurer dans de la surinterprétation.

## CHAPITRE 4

### INTRODUCTION À L'ANALYSE: ÉTUDE DU CONTEXTE INSTITUTIONNEL ET ANALYSE DU GÉNÉRIQUE DES SÉRIES *24* ET *HOMELAND*

Le chapitre précédent nous a permis de présenter notre méthode de recherche. Ce chapitre constitue la première étape de notre analyse. Nous allons travailler sur les éléments mettant en contexte les deux séries télévisées choisies. Nous mènerons, ainsi, une recherche sur le contexte institutionnel de chacune d'elles. Il s'agit de comprendre les particularités des deux chaînes de télévision, FOX et Showtime, pour mieux appréhender le contexte spécifique de production rattaché à *24* et *Homeland*. Puis, nous introduirons notre analyse par l'étude des génériques des deux séries télévisées que nous considérons comme des éléments du contexte, en tant qu'éléments paratextuels (selon G.Genette).

#### 4.1 Les chaînes de télévision Fox et Showtime

##### 4.1.1 Les chaînes et leurs implications dans la production de la série

Une série télévisée dépend de la chaîne télévisuelle qui la produit. Les chaînes orientent stratégiquement leurs commandes et apportent des contraintes de production qui impactent directement sur les contenus et les valeurs représentées à l'écran. Ainsi, les deux chaînes télévisuelles américaines, Fox et Showtime, représentent le contexte institutionnel des deux séries étudiées. Nous pensons que la présentation de ces deux contextes particuliers nous permettra de poser les bases pour notre analyse textuelle de chacune des séries.

Nous avons évoqué à plusieurs reprises que la chaîne de diffusion jouait un rôle important dans la création d'une série. Pierre Beylot renforce ce constat en expliquant que, au cinéma ou à la télévision, les œuvres audiovisuelles « dépendent d'un ensemble de structures techniques, économiques et juridiques qui forment le cadre institutionnel de ce secteur »<sup>103</sup>. En effet, une série télévisée n'a pas pour unique auteur son ou ses créateurs. La « responsabilité auctoriale »<sup>104</sup> d'une série télévisée se situe à un niveau institutionnel et un niveau artistique. C'est au niveau institutionnel que se joue la majorité des décisions prises par la chaîne de diffusion qui régit l'ensemble de la supervision de la série. Notamment les chaînes *networks* qui, dépendantes des annonceurs, formatent esthétiquement et idéologiquement les contenus sériels en conséquence du marché. La chaîne de télévision a une très grande responsabilité auctoriale puisqu'elle est assimilable au rôle de l'émetteur qui diffuse un message. Elle s'inscrit alors au niveau de « l'énonciation institutionnelle »<sup>105</sup> proposée par P. Beylot:

On peut donc parler d'*énonciation institutionnelle* pour désigner la responsabilité que le spectateur assigne aux différents acteurs qui interviennent dans le monde de la production audiovisuelle. [...] Quant à la production des fictions télévisuelles, unitaires ou sérielles, elle est elle-même soigneusement encadrée par les responsables d'unité de programmes en charge de la fiction et cela dès le stade de l'écriture. La multiplicité des contraintes auxquelles sont soumis scénaristes et réalisateurs suscite de la part de ces professionnels une grande insatisfaction face à la frilosité des chaînes soucieuses d'effacer toutes les aspérités qui pourraient leur faire perdre une partie de leur public.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Pierre Beylot, *Le récit audiovisuel*. (Paris : Armand Colin, collection « Fac », série « Cinéma », 2005), p. 83.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*

Ce contexte institutionnel est à nuancer, car les chaînes de télévision (les diffuseurs) ne sont pas les seules entités de ce milieu qui se compose également des annonceurs (qui investissent suivant les grilles de programmation des chaînes *networks*) et des producteurs (qui sont les studios de production). Ensuite, au niveau artistique de la production, c'est le producteur exécutif qui occupe une place importante comme l'explique P. Beylot :

Du côté des professionnels, celui qui est la plupart de temps considéré comme le véritable créateur de la série est le producteur exécutif (*producer*) qui gère à la fois la production matérielle de la série et en supervise l'écriture et la réalisation. [...] Tous les grands créateurs de séries de la télévision américaine [...] sont des producteurs exécutifs, auteurs de l'idée originale de la série, qui contrôlent le travail d'une équipe de scénaristes à partir de la "bible" qu'ils ont élaborée, se réservant parfois l'écriture de certains épisodes et confient la réalisation à divers réalisateurs.<sup>107</sup>

Pour l'auteur, la particularité du milieu de la production des séries télévisées se situe dans son organisation. En effet, la question de l'auteur d'une série est complexe, car elle comprend les deux sphères, institution et artiste, qui se chevauchent étroitement. Aussi, généraliser les faits en affirmant que seule la chaîne de diffusion exerce un pouvoir sur la production de création télévisuelle n'est pas entièrement vrai. Bien que la chaîne qui commandite la série soit son premier diffuseur, il ne faut pas omettre le rôle joué par les annonceurs, les producteurs et la sphère artistique. Désigner l'auteur d'une série télévisée amène une certaine complexité, car elle représente un travail d'ensemble autant financier, que technique et qu'artistique. Nous concluons par une citation de Nicholas Abercrombie qui illustre ce constat et cette complexité :

*Television is a producer's medium. He or she acts as the link between the creative and commercial aspects of television. Producers are managers - and*

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 85.

*wield substantial power - but they are also collaborators in the creative process, a difficult balance to strike.*<sup>108</sup>

Ainsi, en expliquant les particularités organisationnelles et les différents acteurs qui interviennent dans la production d'une série, nous avons voulu poser le cadre contextuel de notre future analyse. Comprendre qui fabrique une série nous permettra de ne pas faire de contre-sens dans notre recherche. Dans cette même optique, nous allons introduire le contexte institutionnel de chacune des deux séries choisies afin d'en comprendre la logique de production. Nous pensons que ces éléments nous donneront des informations susceptibles d'influencer les contenus télévisuels analysés.

#### 4.1.2 Fox : contexte institutionnel de la série 24

La série 24 a pour chaîne de diffusion la FOX (aussi appelée Fox Broadcasting Company ou Fox Network). Cette chaîne fait partie de la *Division Television Stations* qui représente une des divisions d'activité du groupe propriétaire *Fox Entertainment Group*, lui-même détenu par le groupe *21 st Century Fox* appartenant à Rupert Murdoch<sup>109</sup>. La FOX, née officiellement en 1986, est à l'origine de programmes à très grand succès comme *Les Simpsons* (plus longue *sitcom* au monde composée de 27 saisons)<sup>110</sup>. La stratégie menée par Rupert Murdoch amène la chaîne à faire concurrence aux *Big Three* (ABC, CBS et NBC) pour devenir le quatrième *network*

<sup>108</sup> Nicholas Abercrombie, *Television and society*. (Cambridge: Polity Press, 1996), p. 110.

<sup>109</sup> *Fox Broadcasting Company*. [s. d.]. *Wikipédia*. Récupéré de [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fox\\_Broadcasting\\_Company](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fox_Broadcasting_Company)

<sup>110</sup> *Les Simpsons*. [s. d.]. *Wikipédia*. Récupéré de [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Simpson#cite\\_ref-Guinness\\_109-0](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Simpson#cite_ref-Guinness_109-0)

américain et cela fonctionne « [...] du fait de sa position d'*outsider*, elle propose des programmes plus innovants et plus libéraux (au sens anglo-saxon du terme) puisqu'elle a dû trouver son propre créneau face aux Big Three »<sup>111</sup>. *24* est un des programmes qui la place alors comme concurrente officielle des trois *networks* américains.

Pour comprendre la politique qui sous-tend la production de la série, il faut connaître sa chaîne de diffusion initiale et son créneau de programmation. La série *24* appartient donc à la Fox et son créneau était le jeudi à 21h. Cette dernière information nous oriente sur son type de programme, car elle est présentée dans la programmation de soirée. Les créneaux du dimanche au jeudi, entre 20h et 23h, sont réservés aux programmes *prime time*. *24* est donc placée en *prime time*, ce qui signifie que c'est une série qui connaît un certain succès et qui est susceptible d'attirer un grand nombre de téléspectateurs. Le créneau horaire de 21h nous dit aussi que c'est une série qui aborde des sujets plus durs et moins familiaux.

Un autre élément essentiel à évoquer dans la relation de la FOX à la série *24*, c'est l'impact direct de la nature de cette chaîne sur le format de la série. En effet, la FOX est une chaîne qui se veut commerciale, c'est-à-dire *network*, dont la survie financière dépend des investissements faits par les annonceurs<sup>112</sup>. Ainsi, la place réservée aux coupures publicitaires fait partie intégrante de l'organisation rythmique des épisodes. La trame narrative de la série se calque sur le rythme des pauses de publicité et l'histoire est donc fragmentée. L'action globale s'organise suivant cette contrainte de

<sup>111</sup> Barthes, S. (2010) *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétoriques et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de primetime diffusées entre 1990 et 2005*. (Thèse de doctorat). Paris : Université Paris-Sorbonne, p. 281. Récupéré de HAL, l'archive ouverte pluridisciplinaire <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00574592>

<sup>112</sup> Sarah Selpuche, *Décoder les séries télévisées*. (De Boeck Université, 2011), p. 49.

temps et chaque séquence précédant la coupure doit créer un rebondissement afin de garder l'attention du spectateur et maintenir son intérêt pour qu'il reste sur la chaîne. Une des ruses adoptées par les créateurs de *24* est la technique particulière du *split-screen*<sup>113</sup>. C'est une mise au point faite avant chaque coupure publicitaire qui divise l'écran en plusieurs petits écrans qui montrent différents personnages au même instant *t* pour symboliser la synchronisation dans le temps et la simultanéité des événements. Ainsi, cette contrainte apportée par la chaîne FOX a aussi permis de créer la marque de fabrique de la série qui représente deux aspects fondamentaux de la société moderne, la multi-activité et la surveillance technologique.

Avec la série *24*, la FOX propose un programme innovateur, directement témoin des événements de 2001, avec un contenu adulte qui mêle action, violence et justice.

#### 4.1.3 Showtime : contexte institutionnel de la série *Homeland*

La chaîne Showtime est une chaîne de télévision payante appartenant à la *CBS Corporation*<sup>114</sup>. Elle produit principalement des séries originales et se place en concurrente directe de la HBO. À savoir que la HBO est la chaîne emblématique des années 2000 de la télévision américaine<sup>115</sup>. Beaucoup d'études ont été menées sur sa stratégie qui place l'innovation au centre de ses projets et qui devient l'ambassadrice du « politiquement incorrecte »<sup>116</sup>. Showtime poursuit la même ligne directrice puisqu'en tant que chaîne payante, ce sont les abonnés qui la financent et non plus les

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 43.

annonceurs. Celle-ci ose alors les sujets les plus tabous avec notamment deux séries dédiées aux groupes homosexuels (*Queer as folk* et *The L word*), un tueur en série justicier (*Dexter*) ou encore une série d'espionnage témoignant d'une société américaine paranoïaque, *Homeland*.

Celle-ci est une série également présentée en *prime time*, le dimanche à 21h. Comme évoqué précédemment, cela démontre que la chaîne mise sur ce succès en qui certains voient « un antidote à 24 », car la série se veut subtile à un niveau psychologique et montre que le trauma des attentats du 11 septembre est toujours réel. Notre intérêt pour la série se situe dans cette relation avec 24 :

*The series is the brainchild of Howard Gordon and Alex Gansa, tight friends and cowriters on 24, Fox's post-9/11 adrenaline-fest in which fictional agent Jack Bauer uses whatever means necessary to save America from the evil terrorists. Homeland employs a more nuanced touch, prompting viewers to consider troublesome aspects of the war on terror that 24 largely ignored.*<sup>117</sup>

De plus, c'est une source d'information pour nous parce que les deux créateurs de *Homeland* faisaient également partie de l'aventure 24. Dans l'interview donné au magazine américain *Mother Jones*, l'un des co-créateurs, Alex Gansa, nous renseigne sur la différence qui existe entre une chaîne dite *networks* et une chaîne payante du câble :

*For us, what makes the show great is the ambiguity—the questioning of the voyeurism, the everybody watching each other and trying to discern what their motives are. There just isn't the appetite or the patience on network television to do something like that. And just the obvious language and sexual stuff. You're*

---

<sup>117</sup> Aleaziz, H. (2011, 04 novembre), « Interrogating the creators of "Homeland" ». *Mother Jones*. Récupéré de: <http://www.motherjones.com/media/2011/10/homeland-season-2-claire-danes-howard-gordon-alex-gansa>

*just freer, and it becomes sort of more like little independent features rather than, you know, stories that are broken up by commercials every 10 minutes.*<sup>118</sup>

Le point abordé ici par le créateur nous permet d'évoquer la différence qui existe entre une chaîne *network* et une chaîne câblée payante américaine. Là où la FOX pose la contrainte de la pause publicité dans *24*, la chaîne Showtime offre la possibilité d'une fluidité narrative à ses séries. *Homeland* montre une action fluide et moins saccadée, car les créateurs sont eux-même plus libres d'organiser le rythme de la série à leur guise. Ce qui influence, par exemple, la durée des épisodes qui sont plus longs que ceux d'une série diffusée sur un *network*. Cette liberté permet aux créateurs de *Homeland* de faire des épisodes variant entre 50 et 60 minutes au lieu des 45 minutes standards.

Ainsi, la chaîne Showtime continue son chemin sur l'innovation subtile en proposant une série d'espionnage qui joue tout en nuances sur des problématiques contemporaines (comme la guerre antiterrorisme islamiste) et les conséquences troubles, sur la société actuelle, d'événement historique tel que le 11 septembre 2001.

Le contexte institutionnel maintenant connu pour les deux séries choisies, intéressons-nous à un deuxième élément constitutif du contexte de *24* et *Homeland*. Nous portons un intérêt particulier au générique d'ouverture, qui, faisant partie du paratexte d'une série, est l'élément primordial dans la construction de son identité. Analyser les génériques se justifie dans notre recherche par l'importance des détails représentatifs qui nous renseigneront sur son histoire, ses symboliques et ses

---

<sup>118</sup> *Ibid.*

orientations thématiques. Connaître ces informations est essentiel, car, sans elles, notre analyse serait incomplète.

#### 4.2 Introduction à l'analyse des séries: observation du générique

Il est important de construire notre observation sur plusieurs niveaux. Nous avons travaillé sur un élément dit externe à la série, qui constitue un niveau intermédiaire entre le contexte institutionnel (établi précédemment) et l'analyse des épisodes à proprement parler. Ce qui nous intéresse ici, c'est la petite minute qui commence chaque épisode servant à ancrer la diégèse et qui représente la série, ses enjeux et ses lignes directives. Ainsi, nous n'aborderons pas le générique de fin qui présente les équipes complètes qui ont participé à la création de l'épisode.

Le générique de début est un élément important d'une série. Ce sont les quelques premières secondes qui donnent le ton sur l'atmosphère générale de celle-ci. Le générique devient un symbole et, de par la construction des rythmes, des mélodies entraînant et des graphismes, ces séquences préliminaires participent à la fidélisation d'une série. Un générique occupe donc la fonction primordiale d'identification. Il reste dans la mémoire du spectateur et fonctionne « comme "marque" »<sup>119</sup>. Chaque épisode commence par le générique et cet effet de répétition permet de créer l'attente du spectateur. La fonction audio du générique participe à cette reconnaissance. Lorsque retentissent les premières notes, le spectateur sait que c'est le moment de se concentrer sur sa série, car elle va commencer : que va-t-il se

<sup>119</sup> Ariane Hudelet, *Un Cadavre ambulante, un petit déjeuner sanglant et le quartier ouest de Baltimore : le générique, moment-clé des séries télévisées*. Dans Sarah Hatchuel et Monica Michlin, eds. *Graat Online* #6, Déc. 2009, p. 1. Récupéré de <http://www.graat.fr/tv01hudelet.pdf>

passer dans l'épisode? Pourtant, le générique peut aussi représenter un moment inutile déjà connu. C'est pourquoi un nouveau genre de séquence apparaît. Ainsi, certaines de ces séquences sont construites en quelques secondes (comme 24) et permettent de créer l'identité d'une série sans être trop longues pour le spectateur.

Cependant, notre réflexion ne peut pas être généralisée, car il existe un type de format qui place un pré générique au générique de la série. Ces pré-génériques introduisent l'intrigue de l'épisode et ancrent des éléments primordiaux pour la compréhension du spectateur. Cependant, le générique garde ses mêmes fonctions d'identification et de reconnaissance. Dans la série 24, le générique est précédé d'une séquence résumé qui permet de faire un point des événements importants que le spectateur doit connaître pour comprendre la suite. Dans la série *Homeland*, l'épisode est introduit par le générique d'ouverture.

Pour finir, n'oublions pas que le générique n'a pas pour unique tâche d'introduire la série: il possède une fonction légale. C'est-à-dire qu'il diffuse le nom des acteurs principaux et des personnes de l'équipe de fabrication telles que les créateurs, les réalisateurs, les producteurs, etc. Il existe, également, un enjeu juridique dans le générique apporté par la mention « *created by* »<sup>120</sup> qui désigne comme les personnes créditées en tant que créateur de la série. Ainsi, un générique est un élément important d'une série, qui est réfléchi et construit en conséquence.

Nous avons travaillé sur deux génériques très différents. Celui de 24 est représentatif des génériques dits courts tandis que celui d'*Homeland* fait partie des séquences plus longues. Nous avons distingué trois types d'éléments à analyser: nous commencerons

---

<sup>120</sup> Séverine Barthes, *Du « temps de cerveau disponible » ? ...*, op. cit., p. 151.

par les éléments linguistiques du texte, puis nous poursuivrons par les éléments visuels et, pour conclure, nous étudierons les éléments sonores.

#### 4.2.1 Le générique de 24

D'une durée de onze secondes, la séquence d'ouverture de la série 24 mise sur la symbolique du temps. C'est l'élément clé qui ressort de notre analyse.

##### a) Le niveau linguistique

Tout d'abord, c'est le titre même de la série qui nous interpelle. Rappelons quelques fonctions de références portées par celui-ci. Dans sa thèse<sup>121</sup>, Séverine Barthes, établit quatre fonctions du titre : la fonction d'identification-description qui fait référence au caractère d'identification efficace d'une série, par le nom de son personnage principal ou par le thème de la série. La fonction connotative qui permet de déceler les symboliques rattachées à la série qui transparaissent dans le titre même. La fonction séductive qui permet d'essayer de comprendre comment, par les informations données dans le titre, les créateurs attirent les spectateurs et la fonction générique qui peut renseigner sur le type de programme qu'est la série.

En version originale, 24 évoque le nombre d'heures qui composent une journée. Voici la première représentation au temps. C'est le concept sur lequel joue toute la série, soit le temps réel qui s'écoule. Ainsi, chaque épisode représente une heure de la

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 108-119.

journée du héros principal Jack Bauer, ce qui fait un total de 24 épisodes<sup>122</sup> par saison. La fonction d'identification et connotative de ce titre se retrouve dans la symbolique du temps à laquelle fait référence le nombre 24. La fonction séductive peut être vue dans le caractère concis du nombre 24 et de son écriture en chiffre, car facile à retenir pour le spectateur. La fonction générique du titre n'est pas significative dans le cas de cette série, sauf si le spectateur a connaissance de la représentativité du temps réel utilisé par 24, qui rejoint directement la référence aux 24 épisodes de la saison. L'iconographie du titre 24<sup>123</sup> (écran 1) cultive le concept du temps avec une écriture sur le mode digital, d'une couleur jaune orangé avec des nombres lumineux. Cette police évoque celles utilisées sur les montres digitales et les réveils, en lien avec la représentativité du temps et l'effet de lumière dirige aussi vers cette signification, mais pas seulement. Cet aspect digital peut aussi orienter vers l'urgence du décompte de la minuterie d'une bombe. En français, la traduction *24 heures chrono* impose l'idée d'urgence de la série. Le terme chrono fait un rappel au chronomètre. Le temps est minuté, précis et surveillé. Le niveau linguistique est constitué exclusivement par le titre de la série et les onze secondes de séquence ne laissent apparaître que le nombre 24 pendant toute sa durée. Il n'y a aucune autre information à cette étape, c'est-à-dire que les mentions légales sont diffusées au début de l'épisode et non pas dans le générique de début.

#### b) Le niveau visuel

Le niveau visuel, lui, présente une chronologie rapide d'éléments qui créent un rythme particulier. L'organisation de la séquence se fait en sept phases. Les premières

<sup>122</sup> La saison 9 diffusée en 2014 ne se base pas sur le même schéma puisqu'elle se compose de 12 épisodes. Il s'agit d'une mini-série qui couvre 24 heures par la technique filmique de l'ellipse.

<sup>123</sup> Annexe C : captures d'écran du générique de 24 (1 à 4).

secondes constituent l'ouverture du générique et précèdent l'apparition du 24. Le premier élément visuel émerge: c'est une série de barres latérales et horizontales (écran 2) qui apparaissent et disparaissent aussi vite. Le jeu continue ainsi jusqu'à la révélation par un flash aveuglant du fameux 24 (écran 3), dessiné par ces mêmes barres lumineuses. Celui-ci est centré et entouré par deux points lumineux (écran 4). Puis, un deuxième jeu de rythme s'installe, les points disparaissent, le 24 reste présent à l'écran avec un jeu de lumière caractéristique permettant de créer un effet d'agitation comme s'il était en mouvement. L'instabilité gagne l'image, les chiffres perdent et gagnent en luminosité jusqu'à que l'image saute et que le 24 se désintègre pour faire place à l'écran noir.

#### c) Le niveau sonore

Le générique est aussi riche en éléments sonores. Un silence joue l'introduction puis il est rompu par des « bips » qui sont liés à l'apparition des barres du nombre 24. Les « bips » courts s'accélèrent en rythme avec l'image, puis s'en suit une rafale de sons électroniques confondus qui apportent une certaine tension. Les sons montent en crescendo jusqu'en un bruit de flash en concordance avec le flash d'apparition du titre.

D'après Séverine Barthes, la musique du générique occupe une « fonction phatique »<sup>124</sup>. C'est-à-dire que la musique est spécialement créée pour la série et joue le rôle « d'annonceur » et, donc, participe au caractère d'identification de la série. Un générique appelle une caractéristique visuelle particulière et représentative de la série, mais la caractéristique sonore devient toute aussi importante dans le phénomène de

<sup>124</sup> Séverine Barthes, *Du « temps de cerveau disponible » ? ...*, op. cit., p. 152.

reconnaissance. C'est le jeu entre les parties visuelles et sonores qui accroche les spectateurs.

Par cette omniprésence du temps, nous comprenons que nous sommes dans l'action et que chaque heure, minute et seconde sont comptées. Le héros doit et va agir contre la menace le plus rapidement possible. Le jeu visuel incarné à l'écran fait écho à une instabilité et l'effet produit est celui d'urgence. Nous sommes dans une situation stressante dont l'efficacité d'exécution dépend de la rapidité de l'action. La courte durée du générique et les éléments visuels et sonores motivent cet effet d'urgence en amenant au spectateur une ressemblance frappante avec une bombe et sa minuterie. Les sons électroniques et l'aspect digital du titre renvoient à cette même idée.

#### 4.2.2 Le générique d'*Homeland*

La séquence d'introduction de la série *Homeland* est plus longue que le générique précédent et d'une durée d'une minute et dix-huit secondes. C'est un format de « générique complet »<sup>125</sup>, qui permet d'établir une introduction en détail, et qui explique notre analyse développée de par le nombre important d'éléments présentés (le générique montre environ 80 plans montés sur 1 minute 20 secondes<sup>126</sup>).

---

<sup>125</sup> Ariane Hudelet, *Un cadavre ...*, op cit., p. 2.

### a) Le niveau linguistique

Dans un premier temps, intéressons-nous au titre de la série. Nous pouvons traduire littéralement le terme *homeland* par « patrie ». Ainsi, ce terme connote l'idée d'un sentiment d'appartenance et d'identification à la nation américaine. La culture américaine met en avant la dimension patriotique des citoyens et *homeland* renvoie à ce sentiment. Un deuxième sens est rattaché à ce terme qui fait aussi référence au département « Homeland security » qui a été mis en place par l'administration Bush, une initiative en corrélation avec les attentats de 2001. Il s'agit d'un département motivé par l'idée d'une politique sécuritaire extrême qui a ouvert l'ère post-9/11. La fonction d'identification et connotative du titre de la série peut être expliquée par les deux sens exprimés précédemment. Ainsi, la série reflète un point de vue américain. Un point de vue qui est relié à ses propres problématiques de sécurité intérieure et ses limites ou encore la relation du citoyen américain à son pays. La fonction séductive est davantage complexe pour le public international, car *homeland*, n'est pas un terme représentatif, par exemple, pour un public européen. Ce public va alors travailler sur la traduction littérale du mot avec le *home* qui évoque un lien à la maison, le foyer et la sécurité, puis le *land* qui représente la notion de pays en tant que territoire géographique limité. La fonction générique du titre n'est pas non plus significative dans le cas de cette série, mais elle est suggestive. Cette notion de *homeland* peut évoquer chez le spectateur une supposition à l'action pour protéger ce foyer. Le public concerné par la connotation politique de l'administration Bush pourra également supposer le lien au 11 septembre et ses répercussions sur le sol américain.

L'iconographie du titre est sobre, en noir et blanc, et joue sur la transparence de l'image. Les mentions légales sont également annoncées dans le générique en

respectant la police standard du titre et suivant un jeu perturbant. Nous remarquons que les noms se basent sur l'exercice de visible/ invisible et ils apparaissent et disparaissent par les lettres qui les composent et dans un ordre aléatoire. Autre élément perturbant, c'est le jeu du noir et blanc: à priori, lorsque le fond de l'écran est foncé les lettres sont blanches et, quand le fond est clair, les lettres sont noires. Cette organisation complexe fait ressortir la sensation de méfiance. Nous retrouvons la notion de bien et de mal dans l'opposition du code couleur blanc/noir. Le message que fait passer le générique devient clair: la situation est inquiétante, car les frontières entre les méchants et les gentils sont floues et les soupçons s'installent. En effet, au début, nous remarquons que le blanc et noir s'équilibrent dans les lettres, puis une longue période de blanc s'installe jusqu'aux images du 11 septembre. À partir de ce moment, le noir refait surface, notamment lorsque les mots sont placés dans le ciel des images, comme pour rappeler que la menace est déjà venue de là et que le personnage de Carrie ne l'oublie pas. Ce jeu mené par ces éléments verbaux rajoute une dimension de trouble.

#### b) Le niveau visuel

Le niveau visuel du texte se compose de nombreux détails. Ainsi, nous avons établi six éléments majeurs qui sont : la petite fille/ adulte : plasticité du temps, le labyrinthe allusif de la tourmente, les yeux, le contexte géopolitique et la représentation du gouvernement, le 9/11 et le rapport à l'Islam et enfin, la mixité de la réalité/ fiction.

- La petite fille/ adulte : Plasticité du temps

Le générique débute sur l'image d'une petite tête angélique blonde qui dort paisiblement (écran 1)<sup>127</sup>. Il s'agit d'une enfant insouciante et que l'on imagine en sécurité par son sommeil profond. Puis cette même petite fille (écran 2) réapparaît et nous supposons alors qu'il s'agit de l'héroïne de la série, Carrie Mathison. Plantée devant son écran de télévision, nous voyons cette petite fille qui grandit (écran 3 à 9) devant son poste de télévision. Elle évolue et vit comme une enfant « normale ». Par exemple, elle joue de la trompette, du piano, se déguise, devient adolescente puis femme, mais pourtant ... Il y a toujours une sensation de trouble. Nous sentons une atmosphère lourde. Nous comprenons que nous avons affaire aux souvenirs de Carrie, avec des images montées à la manière de vieilles photos et de flash-back. Il s'agit du reflet de toute son enfance bercée par le tourment de la menace terroriste, rappelée par l'écran de télévision, et une menace qui est visiblement toujours actuelle. L'obsession de l'héroïne est telle qu'elle voue sa carrière à cette menace en faisant partie de la CIA.

Que pouvons-nous constater de l'ensemble de ces éléments visuels? En quelques secondes, nous sommes plongés dans l'enfance, l'adolescence et le début de la vie d'adulte de Carrie. Nous sommes ainsi introduits dans l'esprit torturé de son enfance. Un autre élément est primordial, soit la représentation des médias et de leur pouvoir d'influence sur la population et ce, dès le plus jeune âge (écran 10). On devine très rapidement l'impact des constructions véhiculées par les médias dans l'évolution de Carrie. Enfin, troisième constat, c'est la place donnée à la menace terroriste. Avec Carrie, c'est toute une génération de la population américaine qui a grandi dans cette menace. Elle est le symbole d'une politique antiterroriste traumatisée par le 9/11.

---

<sup>127</sup> Annexe D : captures d'écran du générique de *Homeland* (1 à 37).

C'est donc la représentation d'une population toujours sur ses gardes et obsédée par la menace terroriste. Nous comprenons que Carrie vit toujours dans cette atmosphère où elle ne sait pas d'où peut venir le danger. Elle est toujours enfermée dans ce cercle vicieux, entretenu par les médias.

- Le labyrinthe allusif de la tourmente

Tout au long du générique, un décor est récurrent dans ce flux intense d'images, un labyrinthe (écran 11 à 14) froid et sombre. Carrie est enfermée dans ce labyrinthe, symbole de son esprit tourmenté. Nous pouvons voir en ces lieux persistants, la métaphore de l'enfermement mental de Carrie, soit son trouble bipolaire depuis l'enfance. L'image du labyrinthe évoque une sensation de vertige: où est la réalité, que devons-nous croire?

- Les yeux

Le générique diffuse de gros plans des yeux de Carrie (écran 15 à 18), qui reviennent comme un boomerang. Tantôt ouverts, tantôt fermés. Quels signifiants peuvent être appliqués à ce jeu? Nous voyons qu'il est suggéré l'effet du visible et de l'invisible ou encore de la réalité et du rêve. On peut y voir la peur de ce que l'on ne veut pas voir. Les yeux sont à prendre dans leur contexte premier, qui est de voir et d'observer. Ils sont donc liés à l'inévitable thème de la surveillance, première étape d'une politique sécuritaire.

- Le contexte géopolitique et la représentation du gouvernement

Dès les premières secondes du générique, nous comprenons rapidement que les images qui nous sont présentées sont un mélange d'images intimes fictives et d'images d'archives officielles. La jeune Carrie regarde attentivement son poste de télévision, puis en quelques secondes l'image saute et nous dévoile ... Ronald Reagan, le Président américain. Le cadre est posé: la politique et l'influence des médias la véhiculant sont les causes de cette génération paranoïaque que représente Carrie. Se poursuit alors un jeu de va-et-vient entre les différents Présidents des États-Unis d'Amérique sur la période des trente dernières années. Pourquoi trente ans? On interprète cette période intuitivement en lien avec l'âge de l'héroïne de la série.

Présentons par ordre chronologique et d'apparition, les Présidents présentés à l'écran :

- Ronald Reagan (écran 19), Président des États-Unis d'Amérique de 1981 à 1989. Il affirme sa volonté d'atteindre les terroristes et donne sa parole de les « ébranler ».
- George H. Bush (écran 20), Président de 1989 à 1993. Nous pouvons l'entendre affirmer ceci « *we will not stand this aggression against Koweit* ». L'occasion également de déclarer pendant son mandat l'enrôlement des troupes armées dans la première Guerre du Golfe. La volonté, ici, était de voir délivrer l'émirat alors sous l'emprise de l'invasion par l'Irak.
- Bill Clinton (écran 21), Président de 1993 à 2001. Nous pouvons l'entendre déclarer très distinctement, dans le générique, « *this is an act of terrorism* ».
- Le secrétaire d'État du Président George. W. Bush, Colin Powell (écran 22), est représenté à l'écran lors de sa déclaration devant le Conseil de sécurité de février

2003. Il s'agit de la date à laquelle l'administration Bush dévoile qu'elle aurait les preuves affirmant la possession d'armes de destruction massive par l'Irak. Nous nous devons de remarquer l'absence de George W. Bush représenté par Powell. Une absence des plus remarquables, car c'est lui qui était à la Maison Blanche lors des attaques du 9/11. C'est aussi sous sa présidence que les interventions militaires ont eu lieu en Afghanistan en octobre 2001 puis en mars 2003 en Irak. Nous avançons que le Président. W. Bush est l'investigateur de la guerre contre la terreur, inscrite dans l'imaginaire national américain. Quant aux raisons qui peuvent expliquer son absence, s'agit-il d'un choix idéologique ou stratégique, nous ne trancherons pas. En revanche, ce que nous pouvons appuyer sans conteste, c'est que le phénomène d'absence d'une figure si profondément identifiée à cette période agit de manière paradoxale. Au lieu de simplement constater cette absence, W. Bush n'en n'est que plus présent.

- Le dernier à apparaître est sans surprise le Président actuel, Barack Obama (écran 23) qui promet « *we must and we will remain vigilant at home and abroad* ». Des propos qui restent dans la même optique de la ligne directive de discours sécuritaires et antiterroristes.

Pour rester sur la même symbolique américaine, le générique est subtilement étayé de plusieurs symboles politiques, militaires et idéologiques. Ainsi, nous pouvons observer une vue du Capitole (écran 24), prestigieux édifice de la capitale politique américaine Washington, D.C. Le drapeau (écran 25) des États-Unis d'Amérique est également représenté, signe ultime de la nation. Pourtant, il est observable que le drapeau majestueux n'est pas net, mais flouté, comme pour signifier ce doute sur l'identité de l'ennemi. Nous ne sommes plus sûrs de qui est un véritable citoyen américain et de qui est infiltré. Ce drapeau flou renforce cette idée de peur. Ensuite,

c'est toute une symbolique du militaire et de son rôle qui s'installe. L'hélicoptère (écran 26) qui fait référence à la protection militaire et les captures d'écran delta (écran 27) sont en rapport avec les guerres menées pour protéger les citoyens de la nation. Il y a également le symbole du Marine patriote « made in USA » (écran 28), et les agents secrets de la CIA (écran 29), marqueurs de la sécurité nationale. La CIA est donc montrée ici comme la représentation de son rôle de protection envers toutes les familles américaines (écran 30), parfait symbole de la nation.

- Le 9/11 et le rapport à l'Islam

Nous observons que le générique privilégie, sans surprise, une place toute particulière aux événements du 9/11. L'élément novateur de la série, c'est l'intervention d'images d'archives officielles des attentats (écran 31 et 32). Ainsi, on peut voir des images de chaos de ce jour, à New York. On y voit des scènes de panique dans les rues de Manhattan et des citoyens effrayés qui courent dans tous les sens, entre fumée et débris. Nous voyons aussi un plan large, pris par une voiture située sur le pont de Brooklyn, du spectacle des colonnes de fumée immenses trônant à la place des deux tours. Au moment où ces images passent, nous pouvons entendre le fond les voix saturées dans les talkies-walkies des forces de police ou des secours qui annoncent « *a complete collapse of the World Trade Center* ». S'en suivent, après ce souvenir pénible, des images d'une présentatrice de la chaîne *Al Djazira*, qui commente les événements en arabe. Le lien est ainsi fait entre le terrorisme, les Arabes musulmans et l'islamisme. Un lien renforcé par une série d'images telles qu'un plan large de femmes portant la burqa (écran 33), des images de guerre, de peur (écran 34) ou bien, de la réponse militaire à ses attentats avec notamment les hélicoptères armés de mitraillettes, les otages Américains libérés suite à ses conflits (référence au Marine Brody (écran 35) kidnappé en 2003). Après cette allusion marquante au 9/11, le

générique nous plonge dans une profonde réflexion axée sur le visage de l'ennemi. Qui sont-ils, portent-ils toujours les traits caractéristiques de l'Arabland ou bien se cachent-ils parmi nous, derrière la jolie parfaite famille américaine peut-être? Apparaît alors au spectateur le jeu qui lie Carry et Brody. Pour elle, il est clairement l'incarnation de toute cette menace terroriste dans laquelle elle est conditionnée depuis son enfance. Elle va donc, à l'image du département *Homeland Security*, espionner (écran 36 et 37) sa cible. Ce n'est pas un hasard s'il la rejoint dans son labyrinthe de la tourmente (écran 14), dans lequel on l'a jusqu'ici observée seule. Le générique joue donc sur cette corde sensible du peuple américain et de son inconscient collectif traumatisé par l'image des tours du World Trade Center, s'écroulant.

- Mixité de la réalité/ fiction

L'objet que nous étudions ici nous offre une perspective très intéressante. En effet, le générique se confronte dans un savant mélange d'images réelles et fictionnelles. C'est la création d'une mixité réalité/fiction. Nous assistons au défilé rapide et fondu d'images officielles et d'images mettant en scène les personnages de la série. Cette méthode a pour mission de créer une atmosphère déroutante pour le spectateur, un mélange subtil qui a pour volonté de perdre le public. Les écrans sautent, les images en noir et blanc ou aux couleurs passées défilent pour signifier les souvenirs de Carrie et les visuels n'ont de cesse que de surprendre. L'effet créé nous plonge dans le même trouble que l'agent Mathison qui ne sait plus distinguer le vrai du faux.

### c) Le niveau sonore

Nous avons analysé deux niveaux associés au vertige visuel, soit le vertige que nous qualifierons de sonore. Les éléments sonores de notre texte sont riches pour illustrer la mixité réalité/ fiction précédemment développée. Dans un premier temps, nous traiterons les voix puis nous nous attacherons à analyser la musique.

#### • Les voix

Le jeu de voix commence par un duo de voix fictionnelles et réelles, qui raisonnent dans le générique à la manière de voix qui résonnent dans la tête de Carrie. Les voix réelles sont celles des interventions présidentielles que nous avons traitées préalablement. Puis, il y a les voix des deux personnages que sont Carrie et Brody. Au début, nous pouvons entendre la voix stressante et imprégnée d'inquiétude et de peur de Carrie, elle déclare alors « *I missed something before. I won't, I can't let that happen again* ». Sur ce, son supérieur réplique « *It was 10 years ago. Everybody missed something that day* ». Sa réponse sera « *I'm not everybody !* ». Puis, celle-ci s'installe devant ses écrans de surveillance, met son casque et reprend son rôle d'espionne. Cette dernière pense avoir commis une erreur il y a 10 ans. Nous n'aurons pas plus de détails, mais les créateurs nous laissent deviner qu'elle croit porter une part de responsabilité dans l'échec des services de sécurité américains à prévenir les attentats de New York et Washington, D.C. Puis, dans un deuxième temps, c'est la voix de Brody qui se manifeste, dans un murmure comme pour signifier que sa voix n'est pas réelle, mais plus une voix entendue dans la tête de Carrie, comme si nous étions avec elle, dans ses pensées et ses craintes. Il murmure « *what the fuck are you doing ?* ». Il est facilement interprétable que cette voix ajoute de la pression au personnage de Carrie. Nous voyons aussi deux actions possibles. Cette

voix justifie l'innocence de Brody à Carrie et lui démontre qu'elle est effectivement paranoïaque, ou bien il s'agit davantage d'un jeu de rôle pour perdre une fois encore le spectateur. En effet, l'image qui suit cette déclaration est celle de Brody s'arrêtant devant le Capitole. Alors, pour une dernière fois, les toutes dernières secondes du générique jouent la carte de la confusion ultime. Si, effectivement, il préparait une attaque sur Washington, D.C ? Le seul moyen de le savoir, c'est de suivre l'émission.

- La musique

Le mélange de musique et des voix off participent un peu plus à une mixité réalité/fiction. Du côté de la musique, ce sont des notes calmes de jazz qui nous emmènent dans les premières secondes. Puis, la musique devient plus entêtante et s'accompagne de trompette. Subtilement, le boomerang de l'instrument nous plonge dans les pensées et la peur obsessionnelle de Carrie.

La musique du générique est composée par Sean Callery, également à l'origine de celle du générique de *24*. Le jazz est à l'honneur pour entretenir le lien avec l'héroïne Carrie, grande amatrice de jazz. Ce qui caractérise la musique du générique, c'est qu'elle apporte une atmosphère pesante et instinctive. On reconnaît le jazz et ses notes profondes, mais l'organisation globale n'est pas en harmonie. Au contraire, elle n'obéit à aucune règle<sup>128</sup> pour accentuer le sentiment de chaos qui règne tout au long du générique.

Pour conclure sur l'analyse menée, le générique s'adresse au spectateur qui se place de façon extra-diégétique. Nous sommes centrés sur le personnage principal de Carrie

---

<sup>128</sup> Rivet, D. (2014, 02 février), Autopsie d'un générique: Homeland, dans la tête de Carrie Mathison. *Programme tv*. Récupéré de <http://www.programme-tv.net/news/series-tv/48067-autopsie-generique-homeland-video/>

et nous sommes un peu plus ancrés dans sa vision, son passé, ses actions et ses obsessions. Les créateurs mènent leur danse en jouant les cartes de la paranoïa, de la psychologie avec la peur mentale et l'obsession directement rattachée au choc des attentats du 11 septembre 2001. Ce que nous retenons du générique de *Homeland*, c'est sa capacité à évoquer les points clés de la série. Premier point, la politique sécuritaire et la surveillance extrême des citoyens américains, suite aux attentats. Puis, c'est le point de l'écran et son rôle dans le traumatisme des attentats. La jeune Carrie a vécu les attentats en direct et incarne cette population en état de choc, qui a grandi. Ensuite, nous nous rendons compte de l'enfermement mental qui touche le personnage principal, car elle n'est pas seulement traumatisée, mais aussi atteinte de bipolarité. Puis, le dernier point que nous jugeons important est celui de l'ambiguïté réalité/fiction que nous voyons comme la complexité de discerner le vrai du faux.

Ce chapitre nous a permis de préparer notre analyse. De par la mise en place du contexte institutionnel de chacune des séries, nous connaissons les bases du contexte de production de *24* et *Homeland*, et nous en comprenons les différences. Nous pourrions, ainsi, faire des liens nécessaires entre ces contextes spécifiques et les informations décelées au sein des épisodes par notre recherche. L'introduction de notre analyse, par l'étude des génériques, nous aidera également à la compréhension complète de la lecture des épisodes. Le générique d'*Homeland* représente un matériel beaucoup plus volumineux que celui de *24*. Cependant, ils renseignent tous deux sur le contexte de la série et leurs intentions respectives.

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

## CHAPITRE 5

### ANALYSE DE LA SÉRIE 24

Par le chapitre précédent, nous avons introduit les éléments contextuels nécessaires pour appréhender notre analyse. Le présent chapitre propose de développer notre analyse de la série 24. Le chapitre suivant présentera l'analyse de la série *Homeland*. Chacune des analyses s'organisent en trois étapes. Dans un premier temps, il s'agira de présenter la globalité de la trame narrative de la saison analysée. Puis, nous mènerons notre analyse résultante de notre travail d'observation en dégagant les thèmes retenus. Pour conclure, nous proposerons d'établir les liens entre nos observations et les éléments de nos précédentes recherches.

#### 5.1 Analyse textuelle de la série 24

##### 5.1.1 Résumé de la saison 4 et les éléments significatifs pour notre recherche

La série 24 est reconnue comme la série de la lutte contre le terrorisme des années 2000. Plusieurs éléments ont fait d'elle un succès. Tout d'abord, la construction de la série qui se base sur l'action en temps réel qui est inédite: ensuite, son personnage principal Jack Bauer et ses actes souvent très controversés de tortures, meurtres et violations des lois: et, enfin, l'univers de la série qui traite de toutes les craintes ressenties par le public américain<sup>129</sup> face au terrorisme. Deux camps se sont formés autour de la série et de son personnage principal. Certains voient en lui un héros prêt à tout pour défendre l'Amérique après les attaques de 2001 et, d'autres, le voient

---

<sup>129</sup> Jung Yin. (2008). *Jack Bauer Syndrome: Hollywood's Depiction of National Security Law*. Southern California Interdisciplinary Law Journal, 9(13), p. 279.

Récupéré de <http://www.uio.no/studier/emner/jus/ikrs/KRIM2950/h11/undervisningsmateriale/Yin.pdf>

davantage comme un justicier, dont la traque des terroristes justifie tous les moyens, légaux et illégaux, pour réussir. Nous ne statuerons pas sur cet aspect de la série car notre travail se situe au niveau de la représentation du terrorisme et de tous ces aspects à l'écran. Ainsi, nous allons décrire la saison 4 dans sa globalité puis nous retiendrons les éléments significatifs de celle-ci dans le cadre de notre recherche.

L'action de la saison 4 met en scène une journée pendant laquelle plusieurs cellules terroristes exécutent diverses attaques sur le sol américain. Jack Bauer travaille au Ministère de la Défense en tant que conseiller du ministre, James Heller. La journée débute à 7h et se termine le lendemain à la même heure. Durant cette journée, la *Counter-Terrorism Unit* (CTU) va devoir déjouer une menace terroriste venant du Moyen-Orient, avec l'aide de Jack Bauer réintégré pour la journée. Nous avons choisi de relater les événements majeurs de la saison qui concernent directement la culture de menace et ses représentations. Ainsi, chronologiquement, c'est un enchaînement de six attaques terroristes majeures qui la composent :

- Le déraillement d'un train provoqué par une explosion (S4E1) dans le comté de Los Angeles. Le terroriste Dar a pour mission de tuer un homme et de récupérer sa mallette pour la livrer à Navi Araz. Tomas Sherek, terroriste turc, est le responsable du déraillement du train camouflant le vol. La mallette contient la télécommande permettant le contrôle total de toutes les centrales nucléaires américaines. Parallèlement, Internet est piraté par des serveurs arabes d'origine turque. Un informaticien américain le découvre et passe l'information au CTU. Il est alors traqué par le terroriste Kalil Hasan.
- Enlèvement du ministre de la Défense (S4E1), James Heller et de sa fille Audrey Raines. La cellule représentée par Omar a pour objectif de juger le ministre pour

crime contre l'humanité et de l'exécuter suivant les lois des terroristes radicaux, en direct, pour que toute l'Amérique suive l'exécution. Omar récupère également la mallette contenant la télécommande de contrôle par l'intermédiaire de Behrooz Araz. Parallèlement, Jack Bauer poursuit Kalil Hasan afin de localiser la cellule d'Omar pour sauver le ministre et sa fille. Kalil meurt en martyr lorsqu'il se rend compte qu'il est suivi. Bauer tue Omar et tous ses hommes.

- La prise de contrôle des centrales nucléaires américaines par les terroristes (S4E7) afin de provoquer l'entrée en fusion de chacun des réacteurs nucléaires. Le but de cet attentat est de déclencher une attaque radioactive pour tuer des centaines de milliers de civils américains. Cet attentat est finalement déjoué par la CTU.
- Détournement d'un avion furtif de l'armée américaine, par le terroriste Mitch Anderson, ancien pilote de l'armée américaine. Sa mission est d'abattre l'avion présidentiel Air Force One (S4E16), maintenu en vol pendant les attaques terroristes du jour. Il réussit l'attaque et détruit l'avion. Cette attaque a pour objectif de voler la mallette nucléaire.
- Traque de la mallette nucléaire (S4E17) à bord de l'Air Force One. Cette mallette contient tous les codes d'activations et les positions des missiles nucléaires américains. Le terroriste Habib Marwan gère le bon déroulement des dernières phases d'attaque. Il s'empare des codes d'une ogive nucléaire et échappe à plusieurs reprises aux mains de Jack Bauer.
- Détournement de l'ogive nucléaire (S4E18) et armement d'un missile en direction de Los Angeles. Marwan réussit à lancer la dernière attaque et se suicide lorsqu'il

est retrouvé par Jack Bauer (S4E24). La CTU réussit, au dernier moment, à éliminer le missile. C'est la fin des attaques terroristes de ce quatrième jour.

La saison 4 est composée, comme toutes saisons, d'intrigues et de rebondissements en tous genres. Son action en temps réel permet de donner l'impression au téléspectateur d'être face à un documentaire, mais, surtout, elle permet de donner un rythme soutenu et un jeu d'action particulier de la première à la dernière heure de la journée. De par le nombre d'épisodes, les créateurs mettent en place, d'un point de vue narratif, des personnages antagonistes à multiples facettes et aux profils différents comme les « méchants caricaturés », les terroristes difficiles à cerner ou encore les terroristes dévoués à leur cause et prêts à toutes actions meurtrières et attaques massives. Ce sont autant de profils qui nous donneront des éléments intéressants et importants pour notre analyse.

La saison 4 implique la menace venant du Moyen-Orient. Elle met en lumière la problématique des cellules terroristes dormantes sur le sol américain. Nous avons décelé trois cellules importantes dans cette saison. Les actions terroristes s'organisent à partir de ces trois principales cellules autour desquelles s'articule un réseau de terroristes exécutant leurs ordres. Ainsi, Habib Marwan est le terroriste leader qui contrôle tout le réseau de sous-cellules opérant durant cette journée: il est le cerveau des toutes les actions planifiées. Ensuite, vient la cellule terroriste représentée par Omar. Hiérarchiquement, c'est la cellule intermédiaire entre Marwan et les autres sous-cellules. Enfin, la dernière cellule importante de la saison est celle de la famille Araz, cellule dormante arabo-américaine infiltrée dans la banlieue américaine.

La famille Araz est un des enjeux représentatifs de cette saison et cela pour deux raisons : tout d'abord, la problématique de la représentation d'une cellule terroriste sous la couverture d'une famille arabe immigrée et américaine « ordinaire » et, ensuite, celle de l'infiltration de l'ennemi sur le sol américain dans le but d'accomplir un acte terroriste. Cette famille pose plusieurs problématiques relatives à la société américaine post-9/11. Ce choix des scénaristes a provoqué une polémique par rapport à la représentation des Américains musulmans amalgamés à des terroristes. Le créateur et producteur exécutif Robert Cochran<sup>130</sup>, suite à ces polémiques, affirme que le contenu de la série n'a pas été transformé. Pour lui, le scénario sur la famille Araz représente une des peurs réelles des Américains. La nuance apportée à chacun des personnages membres de la famille permet d'en faire des personnes réelles avec leurs propres ressentis et de mettre en exergue la problématique de l'infiltration d'une famille, avec sa dimension émotionnelle, dans un contexte terroriste. Pour le réalisateur, Jon Cassar, cette approche donne une autre réalité au terrorisme. Il explique que : « *To me, that is much scarier than a nuclear bomb hitting LA, because you can't get your head around that* »<sup>131</sup>.

La question de l'infiltration est aussi un des thèmes récurrents de la série 24 et de la saison 4. En effet, c'est un des éléments qui nous intéresse dans la construction de la culture de menace. Le phénomène d'infiltration développe une méfiance envers n'importe quel personnage. Ainsi, nous avons remarqué trois types d'infiltration. La famille Araz, qui symbolise l'infiltration de l'ennemi terroriste musulman intégré à la société américaine. Ensuite, le phénomène de l'infiltration par une personne qui agit comme informateur, ou exécuteur, pour les terroristes. Enfin, l'infiltration d'un personnage américain soupçonné d'être du côté des terroristes. Ces trois types

<sup>130</sup> Tara Difullo, 24 : *The Official Companion : Seasons 3 & 4*. London : Titan Books, 2007, p. 17.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 91.

d'infiltration entretiennent la crainte et la suspicion qui alimentent la culture de menace.

La plus grande menace terroriste actuelle, au niveau occidental, vient des islamistes radicaux<sup>132</sup>. En étudiant les différents éléments cités précédemment, nous souhaitons comprendre comment est représentée la culture de menace dans la série *24* et quels sont les outils utilisés à l'écran pour la renforcer. Ce qui nous intéresse dans la saison choisie, c'est la problématique de la représentation des Arabes et des terroristes arabes. D'après l'étude menée par le professeur Jack Shaheen en 2001, nous voulons vérifier si, dans la série *24*, les terroristes sont représentés comme des Arabes musulmans radicaux essentiellement violents et barbares. Dans quelle mesure la série stigmatise la menace arabe et quelles en sont ses représentations? La réponse à cette question nous permettra de déceler les éléments représentatifs qui participent à la mise en place de la culture de menace après le 9/11.

## 5.2 Analyse de l'échantillon représentatif de la saison 4 de *24*<sup>133</sup>

Notre travail d'observation des épisodes de la saison nous a permis de recenser les séquences en relation avec notre objet d'étude et notre question de recherche. D'après l'observation détaillée de ces séquences, nous avons pu dégager les thèmes représentatifs de la culture de menace dans le contexte post-9/11 comme le terrorisme et la représentation des Arabes qui constituent la majorité de notre observation. Cette saison 4 présente une grande quantité de personnages terroristes et, par conséquent,

---

<sup>132</sup> Jung Yin, *Jack Bauer Syndrome ...*, *op. cit.*, p. 293.

<sup>133</sup> Annexe D : Tableau récapitulatif des thèmes de l'analyse de *24*.

un certain nombre de profils différents. Les représentations sont plus ou moins stéréotypées comme nous le verrons dans le détail de notre analyse. Ce qui est à affirmer, c'est que la représentation des Arabes en tant que « méchants » est bien présente et qu'elle joue un rôle dans la construction de stéréotypes des personnes arabes et des personnes arabo-américaines.

### 5.2.1 Représentation des terroristes : l'ennemi multiplié

#### Le terroriste déshumanisé

Traditionnellement, le méchant se distingue du gentil, car il tue et torture sans concession<sup>134</sup>. Dans *24*, cette limite entre bon et mauvais reste d'actualité, car l'objectif des terroristes est de « détruire »<sup>135</sup> et de tuer « en masse et ils sacrifient des millions de personnes à leur cause »<sup>136</sup>. Ce stéréotype de la cause terroriste est soutenu dans l'action et exagéré par l'enchaînement de six attaques majeures.

Le terroriste est alors déshumanisé. Cet aspect se retrouve chez des terroristes tels que Kalil Hasan. Ce dernier traque l'informaticien Andrew, qui a découvert le piratage d'internet par des réseaux arabes (S4E1). Andrew devient alors une menace pour le groupe et Kalil Hasan a pour ordre de le trouver, de savoir ce qu'il sait et de le tuer. Pour cela, le terroriste va assassiner de sang-froid trois innocents collègues d'Andrew. Kalil fait preuve d'efficacité, il a une mission et doit la mener à bien. Il retrouve aussi la mère de l'informaticien puis l'exécute. La scène ne nous montre pas le meurtre de

<sup>134</sup> Jean-Baptiste Jeangène Vilmer. *24 heures chrono ...*, op. cit., p. 105.

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 106.

la femme. Dans l'action, nous observons Kalil déployer un attirail de technologie d'écoutes, pour repérer Andrew. Une fois l'informaticien localisé, il quitte la maison et passe devant le corps étendu de la femme égorgée dans son salon. Dans ce contexte, la vie humaine n'a pas d'importance et le terroriste tue sans être troublé par son acte. Après le meurtre d'une innocente, il continue de mener sa mission, sans remords. L'effet de ces séquences encourage le stéréotype du terroriste malfaisant et meurtrier qui n'attache pas d'importance à la vie d'un être humain.

Pour le terroriste, dans l'accomplissement de sa cause, tuer des innocents fait partie du jeu. Par exemple, Dina Araz assassine froidement Debbie, la petite-amie de son fils, car l'adolescente représente un danger pour le bon déroulement du plan (S4E4). Elle l'empoisonne après avoir découvert que la jeune fille avait suivi le fils Araz, jusqu'à l'endroit secret de détention des otages, James Heller et sa fille. La jeune fille voulait simplement parler à Behrooz, mais les parents de celui-ci ne veulent prendre aucun risque pour leur cause. Elle doit donc mourir.

#### Le terroriste fait un maximum de victimes au nom de sa cause

Le but pour les différentes cellules terroristes impliquées est de faire un maximum de victimes. Cette volonté est accrue par le nombre d'attaques successives développées par les scénaristes. En proposant six attentats, ils suggèrent que l'objectif des terroristes est de toucher un grand nombre d'Américains. Avec six attaques, les terroristes ont plus de chance d'atteindre leur objectif même si certaines attaques n'aboutissent pas. Par exemple, lorsque Marwan perd le contrôle de 90 réacteurs nucléaires (S4E11), il en reste encore six sous son contrôle. Le terroriste n'est pas contrarié par ces pertes car pour lui, « *the important thing is that one of the reactors*

*has melted down* ». Même si un seul réacteur entre en fusion, il fera des dégâts considérables sur les populations et l'environnement aux alentours et cela suffit au terroriste sachant que d'autres attaques sont prévues. Nous retrouvons ici le stéréotype du terroriste fanatique dont le but est de tuer massivement pour toucher les États-Unis en plein cœur.

#### Le terroriste leader de la cause : Habib Marwan

Marwan est le terroriste leader de tous les attentats ayant lieu pendant la saison. Il est le seul point commun des tous les terroristes opérants cette journée-là. Contrairement à la représentation du chef de cellule terroriste planifiant ses attaques depuis son pays, Marwan est un chef présent sur le lieu des attaques et adapté au pays cible.

Son personnage est introduit subtilement tout au long des épisodes. Dans la première partie de la saison, chaque terroriste est en contact avec lui, ce qui laisse entendre qu'il est le chef des opérations, mais il reste silencieux et caché pendant les premières phases du plan. Puis, il se dévoile petit à petit, notamment après la mort du terroriste Omar (S4E6), vu comme son second dans la hiérarchie du groupe. Il fait son apparition physiquement dans le septième épisode.

Marwan est représenté comme un terroriste arabe malveillant. Il participe à la construction de la culture de peur des Américains, car il est représenté comme un homme dangereux, froid et imperturbable. Cette représentation renforce l'idée de l'ennemi tapi dans l'ombre et qui se prépare pour l'attaque. Ce scénario pose l'image d'un personnage qui agit de manière déterminée avec intelligence et détermination. Marwan est donc un personnage très nuisible. Rien n'est fait au hasard et les deux

premiers attentats le démontrent bien : il a soigneusement programmé le déraillement du train afin de camoufler le vol de la mallette, tandis que le piratage d'internet au niveau mondial est planifié pour faire diversion sur la prise d'otage du ministre Heller. De plus, Marwan est dangereux, car infiltré dans la société. Il connaît les Américains, car il les a observés pendant des années. Il entretient le stéréotype de la menace sur le sol américain. Quelques secondes stigmatisent cette peur de « l'ennemi parmi nous » dans la scène où, essayant d'échapper à Jack Bauer, Marwan prend un bus de jour, rempli de civils américains (S4E12). Lorsque le terroriste s'assoit, il regarde les personnes assises à côté de lui: il s'agit d'une mère et de son petit garçon. Le terroriste esquisse un simple sourire à la vue de cette mère et de son enfant innocent. Le terroriste est totalement fondu dans la masse de ces mêmes innocents qui vont mourir dans quelques heures par les attaques suivantes. Ces quelques secondes appuient le stéréotype de l'ennemi arabe intégré à la société américaine et le stéréotype du terroriste destructeur et meurtrier.

#### Navi Araz : le père terroriste

Le cas du personnage de Navi Araz est complexe. Il s'agit d'un homme d'origine arabe, terroriste et père de famille. Le scénario de la combinaison terroriste/ père propose une contradiction fondamentale. Pour les Américains, la famille représente une valeur sacrée<sup>137</sup> mais, pour le terroriste, la famille peut représenter une contrainte dans sa mission. Navi Araz est le patriarche de la famille et la mère et le fils lui doivent l'obéissance et le respect. Ainsi, comme dans toute famille, une classique situation de tension est créée entre le père et l'adolescent. Cette tension est basée sur la question de l'appartenance culturelle. Le père est un terroriste étranger et veut le

---

<sup>137</sup> Jean- Baptiste Jeangène Vilmer, *24 heures chrono ...*, op. cit., p. 108.

rester tandis que le fils s'assimile plus facilement aux Américains. Pour Navi, c'est une attitude inacceptable: pour lui, leur présence sur le sol américain se justifie uniquement par l'accomplissement de leur mission. Il est stéréotypé comme le terroriste fanatique qui croit uniquement en sa cause et qui est prêt à tout pour l'honorer. Son rôle de père ne le détourne en rien de son but ultime. Ainsi, trois scènes viennent appuyer cette observation. Tout d'abord, Navi perd confiance en son fils et pense qu'il devient un danger pour la cause. Il donne alors l'ordre de le tuer. Dans un premier temps, il fait croire à sa femme que Marwan est à l'origine de cette demande (S4E6) :

Navi Araz : Marwan wasn't satisfied and he must decided that Behrooz was a danger.

Dina Araz : How could you let them kill our son ?

Navi Araz : What could I do ?

Dina Araz : He is our son, our flesh and our blood.

Navi Araz : Dina, listen to me. Behrooz stopped being our son a long time ago.

Dina Araz : How could you say that ?

Navi Araz : Because it's true. Living here has changed him. He's been like a stranger to us, he proved today that he no longer believes in our cause. Maybe he never did.

Cet échange montre l'engagement du père en sa cause et son détachement émotionnel en tant que père. Puis, après s'être rendu compte que sa femme l'a trahi, elle aussi, en proposant de l'aide à Behrooz, Navi utilise Dina pour appâter Behrooz. Elle sait désormais qu'il est celui qui a commandité l'assassinat de leur fils, « *he was not committed. It was a matter of time before he turns against us* » (S4E7).

Navi est un terroriste qui voit en Behrooz un danger qui pourrait compromettre la cause et il faut donc le supprimer. La mère ne peut cependant pas laisser son fils se

faire tuer. Lorsqu'elle le retrouve au point de rendez-vous, suivi par le père, elle décide d'aider son fils à s'échapper. Navi n'hésite pas à utiliser son arme contre sa femme et son fils et blesse Dina. Entièrement dévoué à sa cause, il sacrifie tout au nom de celle-ci et représente l'arabe musulman voué à la lutte contre les infidèles. On retrouve le stéréotype du terroriste aux allures de djihadiste menaçant et dévoué à la guerre contre l'Occident dominateur. Il déclare à Marwan avec honte, « *my wife and my son betrayed us* ». Le sens de la famille a totalement disparu au profit de la cause soutenue par Navi et Marwan. Enfin, il traque son fils et en fait son otage lorsque Jack Bauer intervient pour sauver Behrooz (suite à un marché passé avec Dina Araz). Cette troisième scène clôture l'ascension de la violence que dirige Navi contre son fils. Il utilise celui-ci en bouclier humain et pointe son arme sur lui en prévenant Bauer « *careful, you might hit the boy* ». L'utilisation à plusieurs reprises de « *the boy* » pour désigner Behrooz démontre la rupture totale du facteur père du personnage de Navi. Le terroriste verbalise son détachement :

Navi Araz : You are not my son !

Behrooz Araz : Why ? Because I don't kill innocent people ?

Navi Araz : Because you are weak and stand for nothing [...] I don't even recognized you.

Là complexité du personnage de Navi donne un pouvoir supplémentaire au terrorisme et augmente son sentiment de menace. Avec ce scénario, 24 apporte une dimension frappante de brutalité au terroriste qui traque lui-même son fils et sa femme, car ils l'ont déshonoré. Navi Araz reflète l'ultra-violence et le fanatisme du terrorisme.

### Dina Araz : mère et terroriste femme

Dina Araz est la figure maternelle de la famille Araz. Elle joue le rôle de la mère qui prend soin de son mari et de son fils. Elle incarne également la personne intermédiaire entre son fils et son mari. Elle protège Behrooz de son mari qu'elle dit sévère « *Behrooz, if your father is severe it's because our job here is a difficult one* » (S4E1). À chaque scène impliquant la famille Araz, Dina intervient comme négociatrice entre Navi et Behrooz.

Toutefois Dina est aussi une terroriste, fidèle à son mari et à leur cause. En outre, elle concilie les deux et cela jusqu'au meurtre de Debbie, l'amie de son fils. Elle l'empoisonne en sachant que Behrooz est incapable de la tuer lui-même. On ressent dans cette scène le conflit du personnage de Dina : terroriste et mère. Elle n'hésite pas à assassiner la jeune fille, car elle représente un danger pour sa cause. Cependant, même dans ce meurtre, une part de son personnage cherche à protéger son fils. Lorsque le père arrive à la maison, elle prend la précaution de tirer sur le corps de l'adolescente pour que le meurtre soit plus réaliste aux yeux du père, pour faire croire que Behrooz a tué Debbie : « *If your father doesn't see blood, he will asks questions. Do you want him to know that you try to help your girlfriend escape ?* » (S4E5).

Pourtant cette mère est aussi la terroriste impliquée dans la préparation d'attaques terroristes contre les États-Unis. Même blessée intentionnellement par Navi, elle continue d'expliquer à son fils l'importance de leur cause : « *Everything it's happening today. All we've been fighting for to acheive. It's more important to him than anything or anyone* » (S4E8). La représentation de Dina et ses différentes facettes s'équilibrent à l'écran. La part terroriste de sa personnalité est illustrée par

des regards, des gestes et des paroles comme lorsqu'elle s'informe du bon déroulement des opérations (S4E1) ou bien lorsque son regard s'illumine en touchant la mallette contenant la télécommande de contrôle des centrales nucléaires américaines. Dina est une Arabe terroriste et le téléspectateur ne doit pas l'oublier. Elle occupe un double rôle dans cette identité terroriste. Le meurtre de Debbie permet de montrer cette double nécessité du personnage. En tuant, elle accomplit un acte en tant que terroriste et protège Behrooz en cachant sa lâcheté au père. Elle-même déçue, elle déclare, menaçante, à son fils : « *I am so dissapointed at you* ».

Contrairement à son mari, Dina sait gérer sa double personnalité mère/ terroriste. Elle représente les stéréotypes d'une double manipulation, celle qu'elle utilise pour gérer sa famille et celle qu'elle adopte lorsqu'elle est confrontée à l'ennemi américain. Comme lors de son interrogatoire avec Jack Bauer (S4E8) :

Bauer : How long have you been planning this operation? Two years? Five years? Ten ? All this planning for one day. You do realize if all the reactors melt down, hundreds of thousands of people will die.

D. Araz : Every war has casualties.

Bauer : These people don't know about your war. These people are innocent.

D. Araz : No one is innocent.

Bauer : You really believe that?

D. Araz : As strongly as you believe in what you believe. I won't waste my time or yours trying to explain something you can never understand.

Bauer : Maybe I understand more than you think.

D. Araz : I doubt it.

Bauer : I know that something today challenge your committment to your war. You won't let your son become some casualties. That's why you've been shoot, protecting him from his father. [...] If you were to help us find the override device, we will protect your son.

D. Araz : So he can spend the rest of his life in prison ?

Bauer : No, so he can walk from all of this, immunate from prosecution.

D. Araz : How?

Bauer : Mrs. Araz, your son is a minor. He's seventeen years old.

I can get him a legal and binding pardon, signed by the President of the United States.

D.Araz : You don't have the authority to do this.

Bauer : I can reach the President. If you provide us with the information that allows us to find the override device-in time-I am confident that the President will sign that pardon.

D. Araz : Show me this document and I will help you to find what you want.

Cet entretien montre toute la complexité du personnage de Dina. Toutes les facettes de son personnage sont visibles : son statut de terroriste avec son engagement envers sa cause et la protection de son enfant. C'est à la fin de cette scène que l'on comprend la différence fondamentale entre elle et Navi. Lui choisit la cause, elle choisit leur fils, mais pas à n'importe quel prix. Lorsque Behrooz est pris en otage par le père, Dina spécifie à Jack Bauer et au CTU qu'elle livrera des informations sur les attaques uniquement si son fils reste en vie. Le personnage de Dina porte donc une multiplicité de stéréotypes de par sa double identité de mère et de terroriste qui s'équilibrent tout au long de la saison.

#### Behrooz Araz : le terroriste incertain de sa cause

Behrooz Araz est le fils de Dina et Navi. Âgé de 17 ans, il est arrivé aux États-Unis à l'âge de 12 ans. Il a grandi dans cet environnement étranger que son père considère comme l'ennemi. La mission dont est chargée la famille Araz dépasse l'adolescent, ce qui crée des conflits entre lui et ses parents. Les stéréotypes rattachés au personnage de Behrooz sont ambigus.

L'adolescent ressemble à tous les adolescents de son âge et son comportement reste en adéquation avec cette image de l'adolescent qui veut s'affirmer face à la figure paternelle et qui se lie en secret avec la mère qui joue le rôle de l'intermédiaire. L'opposition entre Behrooz et ses parents dépasse la classique crise d'adolescence. En effet, si la crise d'adolescence est un sujet récurrent dans les séries télévisées, ce scénario met en relief la combinaison de cet adolescent confronté à deux cultures différentes. Il s'identifie facilement à la culture américaine puisqu'il y grandit, mais reste toujours en lien avec ses origines, car son père et sa mère sont des terroristes arabes en mission. Ce dernier élément fait aussi de lui un terroriste.

Cependant, le cas de Behrooz en tant que terroriste est incertain et ses actions démontrent qu'il a tendance à ne pas suivre l'exemple de sa mère et de son père. L'adolescent doute, car il prend conscience que les attentats terroristes impliquent le meurtre d'innocents. Le scénario stigmatise cela lorsque le père veut supprimer Debbie, une innocente en lien direct avec Behrooz. Lors de la préparation des attaques, Behrooz participait sans se questionner. Cependant lorsque Debbie le suit jusqu'au repère secret de la cellule d'Omar, elle devient un danger pour la cause. Son élimination devient nécessaire pour le père : « *She saw you outside the gate. That's enough. We spend years planning for this, waiting for this day to come. Now it's here and you've compromised everything* » (S4E2). Pour le père, la cause est prioritaire. Pour l'adolescent, c'est la vie de sa copine qui prime sur la cause. C'est la rupture entre Behrooz et son rôle de terroriste. Dina et Navi se rendent compte de la faiblesse de leur fils et n'ont plus confiance en lui. Nous assistons à une crise familiale « anormale ». Behrooz n'est pas comme tous les jeunes de son âge car il vient d'une famille terroriste ce qui influence son personnage. La série montre le stéréotype ambigu de l'adolescent, il doute lorsque l'acte terroriste devient personnel, mais demeure définitivement imprégné de son appartenance à la cause terroriste.

Behrooz est aussi stéréotypé comme un assassin lorsque sa vie est en danger. Il tue sauvagement, à coup de pelle, l'homme envoyé par Navi pour le tuer (S4E6) et assassine son père d'une balle dans le coeur (S4E11). Cet aspect du personnage est déroutant, car, même si nous connaissons les remords de l'adolescent face aux attaques terroristes et au meurtre d'innocents, ces deux scènes nous montrent que Behrooz est aussi cet homme capable de violence extrême.

Nous comprenons que Behrooz est représenté par des stéréotypes ambigus. Malgré son côté humain et parfois gentil, malgré son jeune âge, il reste le terroriste d'origine arabe capable d'actes violents et cruels.

#### Le phénomène des cellules terroristes dormantes : culture de la peur

Nous avons évoqué le problème de l'ennemi intégré à la société américaine, précédemment dans la description du terroriste Marwan. La famille Araz est aussi représentative de ce phénomène d'infiltration.

La famille Araz est ce que l'on appelle une cellule dormante, c'est-à-dire que Navi, Dina et Behrooz Araz sont rentrés sur le territoire américain pour y vivre le temps de préparer, de l'intérieur, les attentats prévus par Marwan. C'est donc une famille arabe et musulmane qui a immigré aux États-Unis. Elle représente l'infiltration de l'ennemi sur le sol américain, dans une banlieue américaine, au milieu de citoyens américains. Ici est stéréotypé l'une des plus grandes peurs du peuple américain concernant le terrorisme: il s'agit de la peur de l'ennemi caché parmi le « nous ». Plusieurs scènes démontrent les attitudes négatives de cette famille.

L'une des premières scènes de la saison introduit cette famille aux apparences américaines. Nous comprenons rapidement que ce n'est pas une famille d'origine arabe immigrée par choix aux États-Unis. En disant « *I think he still seeing this american girl, Debbie* » (S4E1), nous saisissons que le père ne s'identifie pas à la société américaine et ne l'affectionne pas non plus. À l'heure des informations du matin à la télévision, les commentaires de la journaliste « *an horrible tragedy* », « *a terrorist attack* » laissent deviner qu'il s'agit d'un flash info sur le déraillement de train. Les trois personnages échangent alors des regards suspicieux et le père met la télévision en silencieux. Puis, il parle du bon déroulement du plan pour les attentats. La famille Araz est l'ennemi terroriste :

Navi Araz : So, so far everything is on schedule.

Dina Araz : Have you spoken to Tomas ?

Navi Araz : Yes, the briefcase is on her way for us now. When it gets here, you'll take it to the entrepot.

Behrooz Araz : Why isn't Dar take it directly ?

Navi Araz : He doesn't need to know where our people are working. That's the safer way.

Dina Araz : Behrooz, if your father is severe it's because our job her is a difficult one. If we want to succeed, it's important that we are at a single mind.

Behrooz Araz : Understand.

Navi Araz : What we will accomplish today will change the world. We are fortunate that our family has been choosen to do this.  
We cannot fail.

Behrooz Araz : Yes father.

Un autre aspect de la problématique de l'infiltration de l'ennemi est observable dans la saison. C'est la question de l'efficacité du gouvernement à déceler les possibles « intrus » sur le territoire. Le stéréotype de la surveillance sur les personnes d'origine arabe pénétrant sur le sol américain est observable dans les propos de Jack Bauer et

d'un de ses collègues. Dans cette séquence, Bauer et Almeida trouvent Dina Araz et font une recherche d'informations sur elle et sa famille (S4E9) :

Bauer : Dina Araz, she immigrated to United States five years ago.  
 Became citizens two years ago.  
 Married to Navi, he's also naturalized. He owns an electronic store on Carson.  
 One son, Behrooz, seventeen. [...]  
 None of them have criminal records.  
 Almeida : Probably any watch list ?  
 Bauer : No, they must have slip under our radar.

Ces informations démontrent que les ennemis peuvent s'infiltrer et échapper aux filets du gouvernement. Cet entretien va plus loin dans la question du stéréotype de la méfiance envers les Arabes. Les questions posées par le collègue de Bauer vont dans le sens d'une mise sous surveillance de tous les immigrés arabes. Il mentionne l'existence de listes sur lesquelles aurait dû se trouver la famille Araz. Ce stéréotype appuie la méfiance des Américains envers toute personne typée arabe arrivant ou vivant sur le sol américain. Les créateurs apportent avec ce scénario la réflexion sur cette famille qui pourrait être nos amis et nos voisins. Nous retrouvons l'idée de méfiance envers cette communauté américaine ayant des traits physiques typés arabes. Cette famille, avec tous les stéréotypes qu'elle porte, contribue à la construction de la culture de menace post-9/11.

### L'hétéroclisme des terroristes

Notre observation de la saison nous a permis de repérer, de par l'intrigue narrative, un grand nombre de profils physiques de terroristes. La série 24 a travaillé sur des stéréotypes physiques déjà connus et maintenant représentatifs des personnages arabes musulmans terroristes. Cependant, nous avons pu également observer

l'utilisation d'autres marqueurs physiques et types de personnages qui complexifient davantage le repérage des terroristes. En effet, il y a une multiplication des profils :

- Le terroriste d'origine arabe à la peau foncée, avec un accent du Moyen-Orient qui fait tout de suite remarquer qu'il est étranger. On retrouve ses marqueurs stéréotypés dans des personnages tels que Dina et Navi Araz, Tomas Sherek ou encore Omar.
  
- Le terroriste d'origine arabe à la peau foncée, sans accent ou autres signes distinctifs. On retrouve ce profil chez un grand nombre de personnages tels que Habib Marwan, Navi Araz, Behrooz Araz ou encore Kalil Hasan.
  
- Le terroriste religieux. Dans cette saison, la relation du terrorisme à la religion n'est pas beaucoup représentée. En effet, les seuls stéréotypes faits du terroriste religieux sont montrés par l'intermédiaire du personnage d'Omar. Tout d'abord lors de la vidéo filmant l'otage James Heller. Nous retrouvons tous les stéréotypes des radicaux : un prisonnier vêtu d'un habit orange sur fond d'un grand tissu noir avec des inscriptions arabes, des hommes vêtus de noirs et de foulards, le visage dissimulé et armés d'armes de guerre. Ensuite, le ministre Heller reproche à Omar de s'en prendre à sa fille innocente et lui dit : « *but if you kill her even your own people will see you as a barbaric pig [...] This is what your religion is teaching you ?* » (S4E4). Ici, par le personnage du ministre otage, les scénaristes symbolisent le conflit existant entre les terroristes islamiques radicaux et la religion musulmane. Enfin, la dernière évocation à la religion est faite lorsque Kalil Hasan, suivi par Jack Bauer, décide de mourir et appelle Omar pour lui faire ses adieux (S4E5). Il lui dit :

Kalil Hasan : It's been an honor to work with you Omar.

Omar : The honor has been mine, Kalil.

Kalil Hasan : Allahou akbar.

Omar : Allahou akbar.

Cette conversation permet de représenter le terroriste fanatique et son acte de suicide en tant que martyr.

- Le terroriste violent et homme de main. De par le nombre de terroristes impliqués dans les six attaques de la saison, nous en retrouvons un certain nombre qui occupent des rôles de second plan. Leurs profils physiques sont hétéroclites et il y a des hommes typés arabes, des hommes blancs, des hommes noirs. Ce qui permet de distinguer ces hommes de main comme des terroristes, c'est l'utilisation de prénoms stéréotypés d'origine arabe pour les désigner tels que Talik, Yossik, Aziz ou encore Sabir Ardakani.
  
- Le terroriste américain. Deux profils d'hommes américains « retournés » par les terroristes sont représentés dans la saison. Tout d'abord le pilote de l'armée, Mitch Anderson, qui a pour mission d'abattre Air Force One. Le scénario ne donne pas beaucoup d'informations sur le pourquoi de son retournement pour la cause terroriste. Puis, un deuxième Américain détourné par les terroristes est présenté. Nous ne connaissons pas plus d'informations sur son nom ou sa condition et ce sont les mots d'un des agents de la CTU qui nous permettent de l'identifier en tant qu'américain (S4E10). L'agent lui lance « *You're american and you work for terrorists ?* ». Un troisième personnage américain, et féminin, est impliqué en tant que terroriste. Il s'agit de Mandy, tueuse professionnelle qui assiste Habib Marwan dans ses plans d'attentats terroristes.

Ce que nous voulons retenir de ces observations, c'est que les terroristes se fondent davantage dans la masse et il devient difficile de les repérer ce qui entretient la méfiance et la peur de l'ennemi qui construisent la culture de la menace. Désormais,

ce ne sont plus des « ennemis de l'extérieur, ils sont devenus des ennemis de l'intérieur »<sup>138</sup>.

#### Le terroriste puissant et préparé : ressources tactiques et technologiques

Un des éléments marquants de la saison 4, c'est l'importance des ressources tactiques et technologiques des terroristes. En effet, ces ennemis dormants sont aussi puissants que les Américains que ce soit financièrement, en termes d'armements ou bien en nombres d'hommes. Les terroristes ont beaucoup de ressources et ils sont préparés sur le long terme. Comme le laisse entendre à plusieurs reprises divers personnages, ces opérations s'organisent sur des années :

- Navi Araz : « How long have we lived in this country preparing for this day ? [...] Almost five » (S4E2).
- Jack Bauer : « How long have you been planning this operation? Two years? Five years? Ten ? All this planning for one day » (S4E9).

C'est l'une des forces et un des stéréotypes attachés aux terroristes, soit le temps de préparation de leurs attaques sur des années les rend plus forts. C'est un des éléments qui font de ces personnages une réelle menace.

Ensuite, une deuxième séquence témoigne de la ressource tactique des terroristes au niveau d'armement. C'est la mise en scène du lieu secret de la cellule d'Omar (S4E2). Le décor évoque les refuges terroristes dans les déserts arabes. Un grand nombre d'hommes armés lourdement sont en place sur le site. Le lieu est représenté

---

<sup>138</sup> Jean- Baptiste Jeangène Vilmer, *24 heures chrono ...*, op. cit., p. 111.

comme un véritable environnement militaire. Ce stéréotype met en place des éléments évocateurs d'une puissance en cas de bataille. Par cet exemple, nous observons la représentation du terroriste préparé et fort qui ajoute un degré de plus à la menace.

Le dernier élément représentatif de l'organisation tactique des terroristes témoigne de leur stratégie sur le long terme. Les terroristes utilisent des individus que nous qualifierons de « quasi-terroristes » qui leur fournissent des informations et s'infiltrent au sein de la CTU ou d'autres organes gouvernementaux ou sociétés en tous genres. Ces personnages sont Marianne, une Afro-Américaine et ex-agent de la CTU, ou Henry Powell, consultant informatique indépendant. Nous rejoignons le concept d'infiltration qui participe au développement des sentiments de peur et de doute qui alimentent le concept de la culture de menace. L'ingéniosité des groupes terroristes et leurs ressources stratégiques rajoutent une angoisse supplémentaire à la culture de menace.

### 5.2.2 Représentation de la communauté arabe anti-terroriste

Notre analyse met en lumière la représentation en nombre des terroristes arabes. Cependant, la relation au terrorisme n'est pas la seule représentation concernant les personnes d'origine arabe, dans la série. Ainsi, même si minime par rapport à la représentation de l'arabe terroriste, la communauté arabe américaine et donc les Arabes pacifiques sont présents à l'écran.

La première représentation des arabes américains met en scène une jeune femme serveuse, légèrement typée, dans un petit café de quartier dans lequel Navi Araz vient passer un moment. La proximité de la serveuse avec le père suggère qu'il est un habitué. La femme commente alors les informations qui passent à la télévision : « *It's so difficult for the rest of us when people from home do the unspeakable things* » (S4E4). Pour assurer son statut de terroriste infiltré, Navi répond qu'il est totalement d'accord. Les mots choisis par la femme appuient l'idée que la communauté musulmane américaine, entière, est affectée par ces actes terroristes proférés par des personnes qui ont les mêmes origines.

La deuxième représentation de la communauté musulmane américaine montre deux frères typés arabes et avec un accent (S4E13). Dans une situation critique, Jack Bauer se réfugie dans leur magasin d'armes. Pour leur sécurité, Bauer demande aux deux frères de quitter le magasin. Dans la discussion, les deux frères comprennent que Bauer est un agent de la CTU et qu'il lutte contre le terrorisme. Les deux frères refusent de partir et insistent pour se battre à ses côtés.

Premier frère : For years, we've been blamed for the attacks by these terrorists. We grew up in this neighborhood. This country is our home.

Deuxième frère : If you're fighting the people who caused today's bloodshed, then we'll help you.

Cette intervention du « gentil arabe », qui veut aider pour lutter contre le terrorisme, stéréotype un nouveau type de personnage dans les séries et les films utilisé pour équilibrer les représentations. C'est l'image de l'Arabo-Américain qui choisit le camp des Américains pour se battre contre les terroristes. Ici, les deux jeunes frères renforcent cette volonté d'équilibre en évoquant subtilement les attentats du 11

septembre 2001. Ce stéréotype positif joue sur l'émotion en utilisant la date fatidique pour toucher davantage le téléspectateur.

### 5.2.3 Les représentations du 11 septembre

Les événements de la saison et les différentes situations relatives au terrorisme n'évoquent pas directement les attentats de 2001. Cependant, deux allusions sont visibles à l'écran. Nous les avons toutes deux précisées dans notre développement sans pour autant relever leurs liens au 11 septembre. Tout d'abord, la première information relative est représentée par l'attaque de l'Air Force One prévue en plein vol. C'est un avion furtif détourné qui doit abattre l'avion présidentiel. Le détournement d'un avion sur le sol américain rappelle fortement les événements de 9/11. Ensuite, la date fatidique est subtilement évoquée verbalement par un des deux jeunes frères du magasin d'armes (S4E13) avec les mots « *the attacks by these terrorists* ». Nous comprenons alors qu'il fait référence, sans pour autant le nommer, au 11 septembre 2001.

Ces deux subtilités sont intégrées à l'ensemble de la saison judicieusement pour ne pas heurter le public américain encore sous le choc des attentats. La série aborde déjà un certain nombre de peurs ressenties par les Américains. Ce qui peut expliquer la quasi-absence de références directes du 9/11 dans la saison 4, c'est l'action déjà saturée en représentations terroristes « arabes ».

#### 5.2.4 Les éléments sonores constitutifs de la culture de menace

Notre analyse, si elle se place jusqu'à présent du côté des dispositifs visuels et verbaux, doit aussi rendre compte des éléments sonores observés. Ainsi, la culture de menace est travaillée par cet autre élément fondamental dans l'analyse du produit audiovisuel. Tout au long de la série, les scènes sont rythmées par des effets sonores. Nous avons remarqué un système sonore spécifique en fonction des personnages ou des types de séquence.

Au début de la saison, ce sont des rythmes lents, lancinants et inquiétants qui appuient les séquences mettant en scène les principaux personnages terroristes. Pour les personnages infiltrés, comme la famille Araz, les sons sont combinés d'une façon qui interpelle le téléspectateur et l'inquiète. Dans les premiers épisodes, nous découvrons les intentions des Araz et les sons ont un tempo lourd et ample qui induit une perception de trouble.

Au fur et à mesure que l'on distingue les personnages et leurs intentions, les éléments sonores se distinguent également. Ainsi, le fond sonore représentatif du personnage de Navi Araz est composé de notes aiguës, métalliques et menaçantes assimilables au danger. Tandis que le personnage de Dina Araz s'accorde avec des notes graves et intenses puis parfois plus aiguës et angoissantes lorsque son côté terroriste est illustré à l'écran. Par exemple, lors du meurtre de Debbie, la musique est digne d'un film d'horreur avec un crescendo de notes aiguës. De par les éléments sonores, la famille Araz représente un grand danger. Toutefois lorsque Navi choisit la cause et Dina son fils, les trames se distinguent. Les scènes de Navi s'accompagnent systématiquement de notes aiguës et oppressantes traduisant son extrême dangerosité, tandis que les

notes représentant Dina se font par des nuances plus amples, symbolisant l'éloignement du danger.

À partir du milieu de la saison, une fois Navi Araz éliminé du scénario, c'est le personnage de Marwan qui est représenté par des notes aiguës et métalliques appuyant son caractère de terroriste malfaisant. Une présence sonore persistante démontre qu'il est celui qui reprend le contrôle des opérations. Marwan est alors assimilé, par la trame sonore, au danger.

Un autre jeu de musique est remarquable. Pour des scènes représentant la cellule et les hommes de main d'Omar, ce sont des sons orientaux qui viennent appuyer leur lien au Moyen-Orient. Les trames sonores des séquences mettant en scène ces terroristes ne font pas de lien au danger qu'ils représentent. Les créateurs les assimilent davantage à leur origine en utilisant de la musique aux consonances arabes. Nous observons également que les notes orientales interviennent lors des séquences faisant référence au caractère religieux des terroristes, comme lors du suicide de Kalil Hasan.

Ainsi, les créateurs appuient avec plus ou moins d'insistance la menace terroriste et ajoutent des sensations de trouble, d'angoisse et de tension par ces effets sonores et ces arrangements musicaux. Ces jeux sonores renforcent avec subtilité ce qui est vu à l'écran.

Notre observation détaillée et l'analyse de la saison 4 de *24* nous ont permis de remarquer les thèmes constitutifs de notre recherche. Le terrorisme et ces différentes

constructions et stéréotypes participent à la construction du concept de la culture de menace après le 11 septembre.

### 5.3 Conclusion de l'analyse

L'analyse menée précédemment développe les différents thèmes spécifiques à la culture de menace observés dans la saison 4 de *24*. Ainsi, nous allons conclure notre analyse en proposant les liens nécessaires entre nos constats établis après notre observation et les éléments préliminaires annoncés dans les chapitres précédents.

Notre analyse distingue deux niveaux représentatifs de la série *24* dans la saison 4. Tout d'abord, le niveau du genre. *24* est une série d'action et son action en temps réel nous transporte sur un mode d'urgence. Jack Bauer et la CTU doivent déjouer six attentats majeurs, en plus d'intrigues secondaires, sur 24 heures. Cet élément rejoint le caractère du temps proposé par le générique de la série. L'écriture digitale et la trame sonore basée sur l'urgence de l'action s'accordent avec le contenu des épisodes qui propose une action rythmée et rapide. Ensuite, le niveau de l'intrigue. *24* est une série emblématique de l'ère post-9/11 et engagée dans la « *war on terror* ». Si la série rend compte de toutes les angoisses du monde occidental face au terrorisme depuis le 11 septembre, la saison 4 traite exclusivement de la menace terroriste islamique.

La représentation de la menace que suggère ce terrorisme est l'élément central de notre analyse. Les attaques de 2001 ont modifié la société américaine et, par la même, elles ont transformé les contenus de l'industrie audiovisuelle. Cette date a changé l'orientation générale des trames narratives au cinéma et à la télévision. Avec la série

24, nous nous situons dans la période « tabou »<sup>139</sup> qui a suivi les attentats. Période pendant laquelle les Américains ne voulaient pas revivre directement les attentats. 24 témoigne de cette période significativement. Ainsi, en traitant du terrorisme islamique, la saison étudiée ne fait pas pour autant directement référence aux éléments constitutifs des attentats du 9/11. Par exemple, aucun nom n'est donné aux cellules terroristes impliquées dans les attaques et elles n'ont pas de lien ou d'affiliation avec la cellule d'Al-Qaida. Les deux uniques allusions au 11 septembre sur l'ensemble des 24 épisodes montrent cette stratégie. La série travaille donc la problématique du terrorisme sans pour autant vouloir l'inscrire dans la réalité des Américains en utilisant des informations trop réelles. Cependant, nous remarquons que cette approche de la représentation de la « réalité en temps réel » de 24 et l'utilisation de problématiques d'actualité posent la question de la limite entre la réalité et la fiction. Ce constat souligne la question du niveau d'impact de la série sur la vision de la réalité perçue par le téléspectateur.

Les thèmes abordés dans notre analyse sont représentatifs de plusieurs réalités de l'ère post-9/11. La plus représentée en nombre est la réalité du terroriste arabe. Après avoir examiné les représentations liées aux différents personnages, arabes ou arabo-américains, nous pouvons constater que certains aspects stéréotypés entretiennent l'amalgame qui peut être fait entre les Arabes, les Arabo-Américains antiterroristes et les terroristes arabes. Le déséquilibre observé entre les représentations des « bons » et des « mauvais » appuie ce constat. Cependant, réduire la saison aux représentations stéréotypées du terrorisme islamique n'est pas objectif. Ce n'est pas une série utilisant uniquement des représentations pouvant porter préjudice à la communauté arabe. Il

---

<sup>139</sup> Flückiger, L. (2011, le 09 décembre), Le 11 septembre dans les séries TV américaines. *Le matin.ch*. Récupéré de <http://www.lematin.ch/monde/ameriques/Le-11-septembre-dans-les-series-TV-americales/story/10021886>

est important de souligner que la saison 4 apporte un contenu à nuancer. Comme le souligne Tung Yin dans son article sur le *Jack Bauer Syndrome*, la menace terroriste vient du Moyen-Orient, mais les terroristes ne sont pas que d'origine arabe. Notre travail sur l'hétéroclisme des terroristes est représentatif de ce constat. La représentation de l'ennemi ne se fait pas qu'au niveau des personnages stéréotypés en tant qu'Arabe. L'ennemi a plusieurs visages, et peut être Arabe, mais aussi Américain.

La deuxième réalité évoquée par l'intrigue du terrorisme est la seconde problématique centrale de la saison. Il s'agit du phénomène d'infiltration. L'ennemi n'est plus à l'extérieur, mais à l'intérieur du pays, étranger ou citoyen. Avec la famille Araz, les créateurs travaillent sur cette crainte relative à l'après 9/11. En effet, la peur de cet ennemi qui n'est pas facilement identifiable contribue à développer le sentiment de méfiance des populations occidentales. Si la série entretient à un certain niveau la représentation du personnage arabe en tant que terroriste, elle développe également des profils variés qui équilibrent les représentations stéréotypées des terroristes islamiques typés par des marqueurs arabes.

La saison 4, lors de sa diffusion, a fait l'objet de nombreuses critiques négatives notamment au niveau de l'entretien du stéréotype du terroriste arabe et ses répercussions sur la communauté arabo-américaine. L'un des créateurs défend ce choix et explique : « *For it to have any believability and resonance, we had to deal in the world we're living with, with the terrorists and the jihadists* »<sup>140</sup>. Aussi, si les représentations négatives du terroriste sont présentes, la saison amorce l'utilisation de stéréotypes positifs pour représenter cette communauté arabo-américaine antiterroriste.

<sup>140</sup> Ackerman, S. (2005, le 16 mai). How real is 24 ? *Salon.com*. Récupéré de [http://www.salon.com/2005/05/16/24\\_6/](http://www.salon.com/2005/05/16/24_6/)

D'après l'analyse de la série *24*, la culture de menace est construite par la dimension terroriste du contexte post-9/11 qui s'appuie sur l'utilisation de plusieurs représentations encourageant la peur, la méfiance et la menace. Comme l'évoque J.-B. Jeangène Vilmer, *24* se construit sur la représentation de la limite entre le bien et le mal<sup>141</sup>. L'utilisation de l'image du terroriste dangereux, malfaisant et assassin s'apparente à stéréotyper le terroriste islamique comme « les forces du mal ». Néanmoins la série va plus loin que les stéréotypes négatifs. Avec l'ère post-9/11, une nouvelle crainte est représentée à l'écran, celle de l'ennemi infiltré et silencieux. Nous ne sommes plus dans l'unique schématisation du méchant terroriste d'origine arabe. La question de l'infiltration marque le début de cette nouvelle dimension apportée à la culture de menace. L'ennemi a plusieurs profils, ce qui signifie que le danger est multiplié et, donc, la culture de menace s'intensifie.

---

<sup>141</sup> Jean- Baptiste Jeangène Vilmer, *24 heures chrono ...*, *op. cit.*, p. 106.

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

## CHAPITRE 6

### ANALYSE DE LA SÉRIE *HOMELAND*

Le chapitre présente l'analyse de la série *Homeland*. Notre analyse se construit sur le même plan que le chapitre précédent. Ainsi, nous présenterons un résumé de la saison 1 de la série et les éléments intéressants pour notre recherche. Ensuite, nous mènerons l'analyse en dégagant les thèmes constitutifs de la culture de menace, retrouvés dans la série *Homeland*. Enfin, nous concluons en proposant les liens nécessaires à établir entre les résultats de notre analyse et les éléments précédemment évoqués dans notre travail.

#### 6.1 Analyse textuelle de la série *Homeland*

##### 6.1.1 Résumé de la saison 1 et les éléments significatifs pour notre recherche

*Homeland* est une série qui est diffusée depuis 2011: elle s'inscrit donc dans l'ère post-9/11, exactement dix ans après les attentats. Cette information a son importance, car elle pose la problématique de l'évolution de la culture de menace. La saison 1 met en place le contexte général de la série avec notamment les deux personnages principaux Carrie Mathison, agente de la CIA, et Nicholas Brody, un Marine retrouvé en Irak après huit ans de capture par les terroristes d'Al-Qaïda. La série est directement inspirée de la série télévisée israélienne *Hatufim* qui signifie « prisonniers de guerre ». Celle-ci propose le scénario du retour de deux soldats prisonniers pendant dix-sept ans et explore une « réflexion autour de la réintégration

des soldats »<sup>142</sup>. Son adaptation américaine utilise l'idée principale, mais travaille sur le retour d'un seul soldat détenu moins longtemps, dans une société américaine en guerre contre le terrorisme. *Homeland* va au-delà de la réadaptation d'un soldat, elle présente la problématique de l'ennemi infiltré dans une société obsédée par le « terrorisme intérieur »<sup>143</sup>. Ce soldat a-t-il changé de camp? Entre série dramatique et thriller psychologique, *Homeland* joue sur les failles de l'Amérique post-9/11 par l'approche d'un double jeu psychologique où le téléspectateur est embarqué « dans un monde de paranoïa »<sup>144</sup>. Rappelons que la série est créée par Howard Gordon, créateur de *24*, et Alex Gansa, également producteur et scénariste pour *24*. H. Gordon explique la démarche d'adaptation d'*Hatufim* : « [...] Nous avons dû la réadapter à une réalité américaine à travers un thriller plus politique. D'où l'invention du soldat détourné par Al-Qaïda et la guerre psychologique entre le héros et l'agent de la CIA »<sup>145</sup>.

Ce qui caractérise la saison 1 d'*Homeland*, c'est une action subtilement emmêlée qui joue sur le duo de Carrie, l'agent de la CIA bipolaire, et Brody, le prisonnier de guerre sauvé et possiblement terroriste. Ainsi, la dualité du couple Carrie-Brody, les intrigues politiques et la question du terrorisme sont indissociables. Nous voulons retracer en quelques points clés la chronologie de la saison :

- L'agent Carrie Mathison est à Bagdad. Elle est en chemin pour une prison où un de ses informateurs irakiens est sur le point d'être exécuté. Elle sait que le terroriste en

<sup>142</sup> Raynaud, M. (2013, 15 juin). *Hatufim et Homeland, plans rapprochés*. *Dimension séries* sur arte.tv. Récupéré de <http://www.arte.tv/sites/fr/dimension-series/2013/06/15/hatufim-homeland-comparaison-plans-rapproches/>

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> Psenny, D. (2012, 10 septembre). «*Homeland*» : les racines du mal. *Le Monde*. Récupéré de [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/10/homeland-les-racines-du-mal\\_1757453\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/10/homeland-les-racines-du-mal_1757453_3246.html)

<sup>145</sup> *Ibid.*

question, proche collaborateur du chef terroriste Abu Nazir, détient des informations sur les prochaines attaques dirigées contre les Américains. Elle obtient l'information incomplète du prisonnier : « *an american prisoner of the war has been turned* » (S1E1).

- 10 mois plus tard, à Washington, D.C, Carrie assiste au debriefing de l'annonce de la découverte du Marine, Nicholas Brody, prisonnier de guerre depuis huit ans. L'action est lancée et Carrie est persuadée que l'Américain détourné par les terroristes est Brody. Le téléspectateur découvre également que Carrie est bipolaire. La saison s'organise alors en cinq phases.
- Une première phase de surveillance se met en place, d'abord illégale puis autorisée par la CIA. Carrie est obnubilée par Brody et cherche à tout prix des indices prouvant qu'il est un terroriste infiltré. Faute de preuves, la surveillance est annulée.
- Une deuxième phase de surveillance s'en suit. Carrie se rapproche du Marine et entame une relation intime avec lui jusqu'à tomber amoureuse. Parallèlement, après une enquête poussée de la CIA, le soldat coéquipier de Brody, Walker, lui aussi pris en otage et déclaré mort par Brody, est reconnu comme l'Américain terroriste.
- Carrie se remet alors en doute. C'est la troisième phase de la saison. Tandis que Brody rompt tout contact avec elle, Carrie reprend son travail d'agente de la CIA et mène différentes actions secondaires pour retrouver le soldat Walker. Lorsqu'elle pense l'identifier, elle est victime d'un attentat à la bombe. Le choc la plonge dans une crise psychotique pendant laquelle elle devient incohérente et instable. Carrie résout dans son délire toutes les questions liées à Abu Nazir (terroriste recherché

activement par la CIA). Trahi par Brody, le supérieur de Carrie découvre son état, la suspend et elle perd alors toute crédibilité.

- Au cours de la quatrième phase, Brody se prépare pour l'attentat dont il est chargé par Abu Nazir. Toutefois, Carrie reste persuadée de l'implication de Brody et essaye de le prouver en impliquant la fille de celui-ci. Elle est arrêtée par la police, mais son intervention marche et la fille de Brody l'appelle juste avant son passage à l'acte. Celui-ci recule et ne commet pas l'attentat à la bombe.

- La dernière phase de la saison se déroule le jour après le supposé attentat devant tuer une majorité du gouvernement américain. Brody, qui n'a pas accompli sa tâche, recherche Walker pour le tuer avant qu'il ne le fasse. Brody s'entretient par l'intermédiaire de Walker, avec Abu Nazir. Il explique que son gilet n'a pas fonctionné et qu'il est toujours dans le camp de Nazir. Il propose d'infiltrer le système politique de l'intérieur pour l'influencer. Abu Nazir accepte. Parallèlement, Carrie décide de se faire soigner pour sa bipolarité. La saison s'achève sur celle-ci prête à recevoir un traitement par électrochoc.

D'après notre chronologie, la saison 1 est riche en informations et subtilités. Notre analyse se base sur deux thèmes centraux qui créent une tension constante. Tout d'abord, l'approche particulière d'un terrorisme islamiste en évolution et de ses représentations actualisées. La problématique du détournement psychologique opéré par les terroristes et celle de l'ennemi infiltré de l'intérieur contribuent à montrer un terrorisme complexifié dans un contexte de paranoïa entretenu par les Américains.

Le deuxième thème concerne le jeu psychologique mis en place par les scénaristes au travers de ces deux personnages principaux. Carrie Mathison est la représentation

d'un peuple américain plongé dans un climat de doutes et de paranoïa, conséquence directe du terrorisme. Nicholas Brody, le prisonnier de guerre revenu en héros est la représentation des craintes de Carrie. Le personnage de Brody pose la question du retournement par un croisement entre le syndrome de Stockholm et le prosélytisme.

Comme l'explique H. Gordon « notre but était de mettre le spectateur en hypnose »<sup>146</sup>. En effet, tout au long de la saison, le téléspectateur est en confrontation constante entre les angoisses de Carrie et la vraie identité de Brody. Pour conclure, *Homeland* est une série dont la complexité repose sur « un duo, et sur des questions »<sup>147</sup>.

## 6.2 Analyse de l'échantillon représentatif de la saison 1 de *Homeland*<sup>148</sup>

L'observation de la saison 1 nous a permis de collecter les séquences représentatives dans le cadre de notre recherche. Plusieurs éléments ressortent de notre travail d'analyse. Tout d'abord, les représentations du terrorisme islamiste et sa relation aux personnes d'origine arabe et de confession musulmane. Des stéréotypes entretenus et de nouveaux éléments viennent complexifier la construction de la culture de menace. Les scénaristes jouent notamment sur les limites entre terrorisme et religion musulmane en utilisant des clichés et des constructions stéréotypés qui sèment le trouble à l'écran. Ensuite, la dimension du peuple « paranoïaque » portée par le

<sup>146</sup> Psenny, D. (2012, 10 septembre). «Homeland» : les racines du mal. *Le Monde*. Récupéré de [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/10/homeland-les-racines-du-mal\\_1757453\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/10/homeland-les-racines-du-mal_1757453_3246.html)

<sup>147</sup> Turcan, M. (2013, le 07 juin). Homeland sur Canal + vs. Hatufim sur Arte : l'élève a-t-il dépassé le maître ? *Le plus, NouvelObs*. Récupéré de <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/882850-homeland-sur-canal-plus-vs-hatufim-sur-arte-l-eleve-a-t-il-depasse-le-maitre.html>

<sup>148</sup> Annexe E : Tableau récapitulatif des thèmes de l'analyse de *Homeland*.

personnage de Carrie est un élément clé dans notre analyse. Elle mène une quête obsessionnelle du Mal et traque Brody. Si le téléspectateur connaît les intentions de Brody grâce à des flash-back de sa captivité, notre observation révèle que le doute utilisé par les scénaristes est une nouvelle dimension constitutive de la culture de menace.

### 6.2.1 Les représentations du terrorisme

#### Le chef de cellule et terroriste islamiste : Abu Nazir

Abu Nazir est décrit comme le nouveau chef de la cellule terroriste Al-Qaïda depuis la mort de Ben Laden. Il est donc la cible numéro 1 de la CIA et des Américains.

Il réunit divers stéréotypes représentatifs du terroriste islamiste radical. Physiquement, il est arabe et a la peau foncée, avec une barbe noire. À chacune de ses apparitions, il est vêtu de longues toges et d'un turban représentatif de l'habit traditionnel du religieux musulman; il arbore une attitude très calme et parle peu. Il s'exprime essentiellement en arabe et également en anglais avec un accent arabe.

La relation entre lui et Brody est représentative du trouble voulu par les scénaristes. Nazir est l'un des bourreaux de Brody: il est celui qui l'a obligé à tuer à mains nues son coéquipier et il est celui qui le torture pendant des années. Il est aussi celui qui le délivre de cette torture.

Ce qui ressort majoritairement de notre observation, c'est la menace psychologique qu'il représente lorsque l'on voit la manipulation qu'il opère sur Brody. Dans un premier temps, il est le terroriste malfaisant qui torture un prisonnier américain. Il l'affaiblit physiquement et psychologiquement sur le long terme, pour ensuite changer de tactique et le manipuler psychologiquement.

Le jeu psychologique que le terroriste exerce sur le soldat américain, sur la longueur, est représentatif de l'ingéniosité tactique dont fait preuve la cellule terroriste. Abu Nazir incarne le terroriste puissant, dangereux et manipulateur, mais aussi invisible. Cette représentation est en totale adéquation avec la culture de menace et le caractère invisible du terroriste ajoute une dimension d'angoisse.

#### Tactiques terroristes : torture et détournement psychologique

Tout au long de la saison, des flash-back nous renseignent sur les conditions de détention de Brody. Dans les premiers épisodes, les scènes sont dérangeantes et violentes. Plusieurs scènes de tortures physiques<sup>149</sup> représentent les atrocités perpétrées par les terroristes. Les scénaristes illustrent par des stéréotypes barbares le comportement des terroristes assimilables à des bourreaux « ignobles ». Le discours de Brody lors d'une interview appuie cette vision machiavélique du terroriste :

Journalist : You were bit, tortured. To what end ? What do they want from you ?

Brody : They want you to loose faith, loose faith in your country who they said it's devil, in your brothers Marines who they said they aren't

---

<sup>149</sup> Brody est poussé à bout, il est suspendu par les mains nu, il est battu avec un bâton recouvert de barbelé, il est humilié par ses bourreaux qui lui urinent dessus. On le force à frapper son coéquipier à mort et à l'enterrer puis on l'isole pendant des mois pour l'affaiblir et le rendre fou.

coming for you because you don't have military value and your wife who they said she got her arms around someone else.

Ensuite, les flash-back de Brody nous orientent vers un autre type de violence. Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'objectif d'Abu Nazir est de manipuler Brody pour le rallier à sa cause. Pour ce faire, le terroriste épuise physiquement et psychologiquement le prisonnier pour ensuite mieux le sauver. Il commence par lui donner une religion et un espoir de survie et en fait le professeur d'anglais de son fils. Par cette tactique, Brody développe une confiance envers son bourreau qui peut être assimilable au syndrome de Stockholm. Brody n'a d'autres alternatives que d'éprouver de l'affection pour cet homme. Pour le terroriste, Brody représente une arme précieuse. Il peut alors l'utiliser et le retourner contre son pays.

Durant la période où Brody est le professeur du fils d'Abu Nazir, il construit une relation d'amitié avec le petit garçon. Un matin, en chemin pour l'école, Issa et 81 autres enfants sont tués par l'attaque d'un drone américain. L'opération est autorisée par le vice-président, lui-même, qui savait que l'attaque allait atteindre une école (S1E9). L'attaque avait pour but de toucher Nazir. Cependant le vice-président n'avait pas la confirmation de la présence du terroriste sur les lieux. Brody est dévasté par la mort de l'enfant et se rapproche davantage de Nazir. Une scène encourage alors un climat de méfiance envers les Américains supposés « gentils » dans cette guerre. Brody et Nazir regardent les informations concernant l'attaque et les commentaires du vice-président :

At 4:42 pm local time, a drone missile hit and destroy a part of the camp to 200 miles North-Est from Mosul in the high mountains of Iraq, from which Abu Nazir, the leader of IPLA is believe to be operating. The images been broadcast

on some news around the world of the bodies of 83 dead childrens [...] we believed to be false. Created by the terrorists propaganda purposes. (S1E9)

Les scénaristes inversent les rôles et les « gentils » Américains deviennent les tueurs. Les terroristes se transforment en personnes affectées par cet événement et stimulées par la vengeance. Brody n'est pas un terroriste motivé par la haine et guidé par la radicalisation. Il est un agent de la cellule terroriste, manipulé, qui veut agir au nom d'une cause noble en vengeant la mort de ces enfants innocents.

Par ce jeu de manipulation du personnage de Brody qui, a fortiori, agit aussi sur le téléspectateur, *Homeland* apporte une nouvelle dimension au terrorisme en inversant la limite entre les « bons » et les « méchants ». Par cette approche, la série développe avec complexité une sensation de doute envers le gouvernement américain. Les scénaristes vont plus loin en donnant un aperçu des conséquences du côté de l'ennemi. Ainsi, une dimension émotionnelle est apportée au terrorisme.

### La religion et le terrorisme

Tout au long de la saison, la relation de la religion musulmane au terrorisme est présente. Tous les terroristes « méchants » menaçant les États-Unis sont musulmans. La série apporte le stéréotype selon lequel la religion est synonyme de terrorisme. Elle conjugue dangereusement ces deux éléments accentuant à plusieurs reprises leurs liens.

Prenons l'exemple de Nicholas Brody. Pendant ses années de capture, l'homme est torturé. Lors d'un flash-back, nous voyons Brody le corps meurtri, sale, les cheveux

et barbe hirsutes. La porte de sa cellule n'est pas verrouillée, il sort et entend au loin un murmure en arabe et suit les voix. Il se retrouve devant une salle de prière, un homme lui fait signe de s'approcher et il commence à prier. Brody revient aux États-Unis converti à l'Islam. Il se cache minutieusement pour prier et garde le secret (S1E3). Le fait qu'il se cache augmente la sensation de trouble et les questions : se sent-il coupable? A-t-il peur de la réaction de sa famille? Très vite, les scénaristes justifient cette dissimulation par la relation quasi-automatique de l'Islam au terrorisme. Ainsi, la possibilité qu'il puisse être un terroriste augmente. Le personnage est conscient de cette relation; la religion devient symbole du mal et du terrorisme. Ce stéréotype est renforcé par le fait que, chronologiquement, le téléspectateur comprend que Brody est effectivement lié aux terroristes au même moment où il comprend que Brody est converti à l'Islam.

Pourtant, ce stéréotype qui souligne la pensée américaine envers la religion de l'Islam est déconstruit par le personnage de Brody lui-même. Lors d'un entretien crucial entre lui et Carrie, Brody révèle sa conversion à l'Islam et explique qu'elle est avant tout à comprendre comme un réconfort qu'elle lui a prodigué pendant sa captivité (S1E6). Les scénaristes représentent alors cette religion comme un atout positif dans une situation de torture intense proférée par les terroristes. Cependant, si l'idée n'est pas clairement explicitée, le rapprochement de Brody à la religion musulmane n'est pas une coïncidence, mais bien une volonté des terroristes.

Un autre exemple vient appuyer la relation de la religion au terrorisme. Lors de la traque de Walker, le FBI commet une bavure en ouvrant le feu dans une mosquée tuant deux musulmans (S1E7). L'Imam de la mosquée ne coopère pas avec la CIA. Il dit protéger ses fidèles et réclame justice pour la mort des deux innocents. Le FBI ne

reconnait pas sa faute publiquement et l'Imam refuse de donner des informations sur Walker. Ce dialogue de sourds entrepris entre Carrie et l'Imam renforce le stéréotype du lien entre la religion et le terrorisme. En effet, la femme de l'Imam révèle en secret que la mosquée était bien le lieu de rencontre du terroriste Walker et d'un diplomate saoudien, proche d'Abu Nazir. Ainsi, l'Imam, même s'il agit au nom de la vérité sur la mort des deux musulmans innocents, retient des informations capitales sur un terroriste. Par un phénomène de répercussion, il se rend complice du terrorisme.

Tout au long de la saison, les scénaristes mettent en exergue la conversion de Brody à la religion musulmane et maintiennent le doute : Brody est-il terroriste parce qu'il est musulman?

### 6.2.2 Représentation de la culture de la peur

#### Le personnage de Carrie Mathison

Dès le premier épisode, nous sommes plongés dans la tête de Carrie et dans son intimité. Tout est en relation avec sa quête ultime de trouver Abu Nazir (S1E1). L'une des premières scènes montre le décor de son salon à la décoration impersonnelle. Les seuls éléments distingués sont des piles de papiers entassés partout, un bureau saturé de dossiers et un mur entier recouvert de photos représentant des hommes armés, des scènes d'exécution, des photos de filatures. Au centre de cette pyramide, une photo, celle d'Abu Nazir. Carrie est obsédée par ce terroriste. Plusieurs de ces actions révèlent cette obsession qui accentue le déséquilibre de son comportement et exacerbe son angoisse relative aux événements de 2001. Elle demeure persuadée

qu'elle aurait pu les éviter et reste profondément marquée par ces attentats. Elle exprime elle-même sa plus grande angoisse « *We won't be hit again. I'm serious. I miss something once before, I won't ... I can't let that happen again* » (S1E1). Ce personnage porte la représentation d'un pays attaqué et qui, dix ans après, n'a pas encore repris le dessus. Carrie est cette génération post-9/11 qui vit dans la crainte d'une nouvelle attaque.

Carrie va alors développer un transfert sur le personnage de Brody. Il est crucial pour elle de savoir si le Marine est « retourné ». Avec ou sans l'accord de ses supérieurs, elle équipe la maison de Brody de caméras de surveillance et scrute les moindres faits et gestes du héros. Les scénaristes dépassent les limites de la morale par ce scénario qui fait abstraction de la liberté et de l'intimité. Par cette surveillance abusive, le personnage de Carrie permet de représenter la problématique de la politique américaine qui prône la surveillance pour protéger la liberté de ces citoyens.

Les scénaristes accentuent ce climat d'angoisse en ajoutant une dimension dramatique à son personnage par la bipolarité. Mentalement déstabilisée, Carrie cède progressivement à ce contexte de crainte. Le téléspectateur sait qu'elle a raison de suspecter Brody. Pourtant, il la voit sombrer dans le doute qui la conduit à une crise psychotique. À la fin de la saison, pendant sa crise, Carrie résout le mystère des plans d'Abu Nazir. Par ce retournement, nous imaginons que les créateurs ont voulu montrer que, par cette crise de démence, Carrie dépasse ce climat de peur dans lequel elle vit depuis le 11 septembre 2001.

Carrie se donne pour mission de protéger son pays, « *that's my job* » (S1E5). Elle va jusqu'à se rapprocher tactiquement de Brody pour l'amener à se livrer, mais elle

tombe amoureuse de lui. Par cette histoire, les créateurs perdent un peu plus les téléspectateurs. Carrie est l'incarnation de la méfiance et, pourtant, elle peut aussi être naïve. Ce jeu du vrai et du faux entre les deux personnages accentue un climat troublant et augmente le danger. Plus la saison avance, plus Carrie doute et plus le téléspectateur doute lui aussi.

Ainsi, le personnage de Carrie permet de représenter à l'écran le contexte de malaise dans lequel vivent les Américains depuis le début de la guerre contre la terreur. La surveillance à l'extrême, la traque obsessionnelle et la pathologie de Carrie sont les conséquences de cette guerre.

#### Le personnage de Nicholas Brody

Le Marine Nicholas Brody fait lien entre les angoisses du peuple américain et les représentations d'un nouveau terrorisme. Tout au long de la saison, son personnage nous livre des informations sur ses réelles motivations et son détournement psychologique.

Brody représente toute la complexité de la série. Il incarne un Américain revenant au pays en tant que héros, mais il est aussi un Américain converti à la religion musulmane et proche du chef terroriste Abu Nazir. Il joue un double jeu qui sensibilise le téléspectateur. Par exemple, face à sa famille, il joue le père qui reprend peu à peu ses marques. Pourtant quand il est seul, il passe ses journées blotti contre un mur, comme dans sa cellule, signe de son malaise comportemental. Par ces représentations, les scénaristes le présentent comme un homme qui souffre de troubles post-traumatiques.

Plus la saison avance, plus la vraie identité de Brody se révèle. Le téléspectateur se place en tant que témoin de son double jeu, mais reste pourtant dans le doute. Prenons l'exemple d'une des intrigues représentatives du jeu établi par les scénaristes pour perdre le spectateur. Lors de l'interrogatoire d'un de ses bourreaux (S1E5), Brody renseigne la CIA avec des informations sur ces conditions de détention. Le téléspectateur connaît la vérité par les flash-back de Brody qui viennent consolider ses dires. Ensuite, Brody demande à se retrouver seul avec son agresseur pour pouvoir régler ses comptes et il se jette sur l'homme. C'est un acte compréhensible et nous comprenons qu'il ressent de la haine envers celui qui l'a torturé. Cependant, par la suite, nous apprenons que le terroriste en question s'est suicidé avec une lame de rasoir. Le doute est là : était-il sincère en se battant avec le terroriste ou était-ce une ruse pour lui donner la lame? Cet exemple reflète toute la complexité que les scénaristes développent autour du personnage de Brody et montre le climat de trouble instauré.

C'est à la fin de la saison que nous comprenons toute la subtilité du personnage. Dans une vidéo témoignage qu'il enregistre avant de commettre un attentat à la bombe, les scénaristes révèlent la vérité (S1E12). Les motivations de Brody sont avant tout personnelles et non pas d'ordre idéologique. Il s'agit pour lui d'une vengeance envers son propre gouvernement qu'il sait menteur et meurtrier. Dans cette vidéo Brody explique :

My name is Nicholas Brody. [...] I was hell captured for more then 8 years, I was bitten, I was tortured. [...] People will say I was broken, I was brain washed [...] I was turned into a terrorist, talked to hate my country. I love my country, what I am is a Marine. [...] My action this day is against those domestic enemies [...] This is about justice for 83 childrens [...] and whose murder is a stain of the soil of this nation.

Pour conclure, Brody a bien été corrompu par les terroristes. L'assimilation de la conversion de Brody à la religion musulmane et sa relation « personnelle » avec le terroriste Abu Nazir appuient une peur plus grande que celle du terroriste. Brody incarne la peur du terrorisme. Le scénario incarne cette peur toujours présente dix ans après le 9/11. Le terrorisme s'est complexifié avec le temps et la peur des Américains a grandi dans un contexte de guerre contre cet ennemi invisible et difficile à cerner.

#### Les représentations de l'ennemi : menace venant de l'intérieur

La saison 1 de la série traite de la problématique actuelle de l'ennemi infiltré à l'intérieur du pays. Cette crainte, qui est apparue dans l'ère post-9/11, s'est développée. Si Brody est le personnage clé qui représente cette phobie américaine, d'autres personnages secondaires aident à entretenir cette image de la menace intérieure.

Tout d'abord, l'ex-coéquipier de Nicholas Brody, le Marine Walker. Un Américain, détourné par les terroristes. Infiltré sur le territoire, il est représenté en tant qu'ex-soldat vivant dans la précarité. Il ne reprend pas contact avec sa famille, reste éloigné et concentré sur sa tâche. C'est un terroriste qui attend ses ordres et qui les exécute le moment venu. Il incarne le stéréotype du terroriste dévoué à sa cause.

Ensuite, le personnage d'Aileen Morgan représente également cet ennemi infiltré. Une Américaine qui a vécu son adolescence en Arabie Saoudite et qui s'est convertie à l'Islam et engagée dans la cause terroriste. Le personnage d'Aileen propose le stéréotype très intéressant d'une jeune femme blanche et blonde incarnant l'Américaine innocente. Elle n'est donc pas suspectée. Cependant, son mari, Raqim

Faisel, un homme d'origine saoudienne, est automatiquement soupçonné de travailler pour Abu Nazir. Avec ce scénario, la série travaille sur un double stéréotype : parce que Raqim Faisel est un arabe musulman, il est un potentiellement terroriste. Parce qu'Aileen est une Américaine originaire du Texas, elle est innocente. Les scénaristes jouent avec les préjugés. Faisel est un simple professeur immigré aux États-Unis, tandis que sa femme est une terroriste travaillant pour la cellule d'Abu Nazir. Les stéréotypes peuvent parfois être trompeurs.

Avec l'évolution du terrorisme, les ennemis ont changé de visages. *Homeland* représente ces nouveaux terroristes invisibles. Nous réalisons que tout le monde paraît suspect. Ce constat développe un climat de méfiance et de doute qui est une des conséquences de l'évolution du terrorisme dans le contexte post-9/11.

### 6.2.3 Stéréotypes post-9/11 : Deux relations possibles entre l'Arabe et le terrorisme

Dans sa représentation de la culture de la peur, *Homeland* utilise des stéréotypes négatifs et positifs rattachés à la communauté musulmane arabo-américaine.

#### L'Arabe suspect et terroriste

La série représente plusieurs personnages d'origine arabe, immigrés aux États-Unis et suspectés d'être des terroristes, à cause de leurs origines et de leur religion. Ces raccourcis faits par la CIA témoignent d'une tendance générale à catégoriser les ennemis selon des profils raciaux. Si les stéréotypes sont présents et entretenus, ils servent à accentuer le climat de trouble voulu par les scénaristes.

### Le citoyen arabo-américain antiterroriste

*Homeland* travaille également la représentation des personnes d'origine arabe, américaine et antiterroriste. Par exemple, un proche collègue de Carrie, Danny Galvez, est un agent de la CIA d'origine libanaise et de confession musulmane. Galvez est la représentation du stéréotype positif de l'immigré américain qui aide le gouvernement dans cette guerre contre le terrorisme. Par ce personnage, la série permet de garder à l'esprit que les origines et la religion ne sont pas des éléments infailibles permettant de déceler les potentiels terroristes

#### 6.2.4 Représentation du 11 septembre

La particularité de la série *Homeland* réside dans son approche du contexte américain post-9/11. En effet, le contexte de la saison 1 rejoint la réalité du contexte de son année de production, c'est-à-dire 2011. La série recrée à l'écran une histoire construite autour d'informations empruntées à la réalité. Par l'utilisation des organisations de la CIA, le FBI, la cellule terroriste d'Al-Qaïda ou la mort de Ben Laden dans leur scénario, les scénaristes re-présentent le traumatisme lié au 9/11 par la réalité post 2001.

#### 6.3 Conclusion de l'analyse

Par notre analyse, ce que nous voulons mettre en lumière, c'est comment ce climat de peur et de doute est devenu une conséquence de la guerre contre le terrorisme. La

saison 1 de *Homeland* participe au renforcement de la culture de menace post-9/11. *Homeland* traite la problématique de cette actualisation de la culture de menace par le jeu psychologique qui encourage la méfiance et le trouble chez le téléspectateur. Les scénaristes entretiennent une réalité confuse.

D'après notre observation, des liens sont à faire avec le contexte institutionnel et le générique de la série. Ainsi, la liberté accordée par la chaîne de diffusion Showtime et son mode de fonctionnement indépendant influence le format de la série. *Homeland* offre à chaque épisode entre 50 et 55 minutes de show. Une durée qui permet de livrer des épisodes denses et sans interruption venant dénaturer le rythme des actions. Ce détail ressort dans le ressenti global de la série qui développe beaucoup d'intrigues et de problématiques sur la durée. Ensuite, nous remarquons que le générique de la série aborde le point de vue « paranoïaque » de Carrie et son évolution en tant qu'adulte dans un contexte marqué par la guerre contre le terrorisme. Suite à notre analyse, le personnage de Brody, et les problématiques qu'il représente, est un des éléments centraux de l'histoire. Si le générique a tendance à montrer le point de vue et les craintes de Carrie, la série s'équilibre selon le point de vue des deux personnages principaux créant ainsi une tension constante.

*Homeland*, dans son intrigue globale, propose de traiter la lutte américaine contre le terrorisme. Le générique annonce cette intrigue par les apparitions successives des Présidents et de leurs discours contre le terrorisme. Dix ans après les attaques du 11 septembre, la série montre que les États-Unis sont toujours en guerre contre le terrorisme. Le contexte politique américain a changé et sa relation au terrorisme aussi, car la guerre contre la terreur est dirigée vers un ennemi qui change. Désormais, la traque des terroristes est difficile, car cet ennemi n'est pas facilement

identifiable. En effet, depuis quelques années, l'ennemi est défini comme « un loup solitaire »<sup>150</sup>. C'est un individu converti et radicalisé qui s'identifie à une cause pour laquelle il a une mission à accomplir. Le personnage de Brody incarne le début de ce phénomène. Il est bien converti à l'Islam et agit de façon isolée au nom de la vengeance de la mort d'Issa. La série n'aborde pas encore l'aspect de la radicalisation idéologique totale observé chez les terroristes actuels. Brody est toujours Américain et son double jeu démontre qu'il reste attaché à son pays.

Tout au long de la saison, les intrigues et les personnages sèment le doute et déstabilisent le téléspectateur. Le ressenti global passe donc par le trouble et la complexification d'une problématique majeure de notre époque. Les scénaristes symbolisent cette perte de repères par l'utilisation des deux personnages principaux, soit Carrie et sa bipolarité, Brody et sa manipulation psychologique assimilable à un syndrome de Stockholm. Les deux protagonistes sont donc des personnes fragilisées par une guerre contre un ennemi que l'on ne sait plus désigner. Les scénaristes symbolisent ainsi une nation « malade » résultante d'un climat de méfiance et de peur entretenue depuis les attentats du 9/11. La situation s'est complexifiée au fil du temps et *Homeland* représente cette conséquence. La série pose un constat sur ces dix dernières années pendant lesquelles les Américains ont livré deux guerres, celle contre la terreur à l'extérieur en Irak et en Afghanistan et celle contre la terreur à l'intérieur, ayant pour conséquence l'entretien d'un climat de peur et de menace qui affecte la population. Dix ans après, c'est toujours l'angoisse d'une éventuelle attaque terroriste qui crée un climat de paranoïa.

---

<sup>150</sup> Coutanceau, R. (2014, le 23 octobre) Attentat à Ottawa : Zehaf-Bibeau, un "loup solitaire" ? Le visage du terrorisme a changé. *Le plus, NouvelObs*. Récupéré de <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1252933-fusillade-morte-11e-a-ottawa-le-loup-solitaire-un-nouveau-visage-du-terrorisme.html>

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

## CHAPITRE 7

### ANALYSE COMPARATIVE

Le présent chapitre amorce la dernière étape de notre travail. Après avoir mené nos deux analyses séparément, nous souhaitons comparer les deux séries en fonction de nos observations et conclusions précédentes. Nous pensons que l'analyse comparative constitue une étape importante de notre travail afin de comprendre l'évolution de l'ère post-9/11, ainsi que la construction du concept de la culture de menace qui en résulte.

#### 7.1 Analyse comparative des deux séries, *24* et *Homeland*

Au fil de nos recherches, nous avons recensé un certain nombre d'articles proposant la comparaison de ces deux séries. Ainsi, beaucoup voient en *Homeland* un « antidote à 24 »<sup>151</sup> ou un « anti 24 »<sup>152</sup>. Nous pensons que cette comparaison est initiée par deux raisons : tout d'abord, le fait qu'Howard Gordon, le scénariste, producteur et showrunner de *24* soit également le créateur et producteur d'*Homeland*, puis la lutte contre le terrorisme, point de départ de chacune de ces séries. Si dans le détail de chaque scénario nous retrouvons des éléments similaires, au vu de nos analyses, les deux séries sont totalement différentes. Leur comparaison est alors nécessaire pour comprendre l'évolution du contexte post-9/11. Rappelons que nous menons cette comparaison uniquement sur l'analyse faite de la saison 4 de *24* et de la

---

<sup>151</sup> Nussbaum, E. (2011, le 29 novembre) "Homeland" : the antidote for "24". *The New Yorker*. Récupéré de <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/homeland-the-antidote-for-24>

<sup>152</sup> Blanchet, J. (2011, le 27 octobre) *Homeland*, un anti 24 ? *Premières*. Récupéré de <http://fluctuat.premiere.fr/Tele/News-Videos/Homeland-un-anti-24-3245562>

saison 1 de *Homeland*: par conséquent, nous ne généralisons pas nos propos sur la totalité des deux séries.

### 7.1.1 Similitudes

Dans un premier temps, nous souhaitons travailler sur les similitudes entre les deux séries choisies. Il est important de rappeler que chacune fût un succès à chacune de ses époques. *24*, nous l'avons déjà évoqué, est la série emblématique des années 2000 tandis que *Homeland*, dès ses débuts, est couronnée meilleure série américaine par la profession<sup>153</sup>. Ainsi, les deux « shows partagent le même pilier central »<sup>154</sup> et certaines craintes américaines représentées à l'écran.

Les séries se rejoignent majoritairement sur la vision dichotomique de la représentation de la communauté arabe et arabo-américaine. Par des stéréotypes assimilés à la population arabe, chacune présente une approche basée sur la représentation des « Arabes mauvais/ méchants » et des « Arabes bons/ gentils ». Dans le contexte du terrorisme islamique, c'est par la représentation de stéréotypes négatifs et caricaturaux que les Arabes sont assimilés à des terroristes. D'après nos analyses, il en ressort que ce schéma est beaucoup plus présent dans la saison 4 de *24*. Le large éventail de personnages terroristes développe des représentations connues et renforcées de l'Arabland après le 11 septembre. La problématique du terrorisme du Moyen-Orient fait appel à des caricatures raciales permettant des raccourcis, plus ou moins racistes, pour standardiser cette catégorie de « méchants » à l'écran. Ainsi,

<sup>153</sup> Raynaud, M. (2013, le 12 janvier), *Homeland*, aveu d'échec. *Dimension séries pour arte.tv*. Récupéré de <http://www.arte.tv/sites/fr/dimension-series/2013/01/12/homeland-aveu-dechec/>

<sup>154</sup> *Ibid.*

l'arabe terroriste est assimilable à une personne à la peau foncée avec un accent oriental, barbare, déshumanisé et dangereux.

Les deux shows pratiquent également le « *racial profiling* »<sup>155</sup> ou délit de faciès. Ainsi, dans la recherche des terroristes, la CTU ou la CIA privilégient en premier lieu les liens avec des personnes d'origine arabe et musulmane. Jean-Baptiste Jeangène Vilmer explique que « le cas des musulmans est le plus délicat »<sup>156</sup>. En effet, l'Arabland étudié par J. Shaheen répertoriait des caricatures et des signes classiques tels que la barbe pour l'homme, le hijab pour les femmes, une attitude de barbares et des stéréotypes religieux. Avec les attentats de 2001, les représentations se sont actualisées vers des caractéristiques toujours visuelles, mais plus occidentales. C'est la représentation d'un « terrorisme global »<sup>157</sup> avec une méfiance entretenue envers la communauté arabe occidentale. Ainsi, les deux séries présentent le cas du soupçon automatique envers un personnage arabo-américain innocent.

Ensuite, les stéréotypes religieux sont également traités dans les deux séries. Ils sont très peu développés dans *24*, mais tout de même symbolisés par une scène présentant la mort en martyr d'un terroriste et la référence religieuse « Allahou akbar ». Cependant, la représentation de la religion est un facteur crucial dans l'approche du terrorisme radical d'*Homeland*. La série base ces stéréotypes raciaux et culturels sur une relation ambiguë de la religion musulmane et du terrorisme. Tout au long de la saison 1, le scénario entretient une association troublante entre la conversion à la religion musulmane de Brody et la dimension terroriste du personnage. Cette association qui, dans un premier temps, sert d'élément de trouble, a fortiori,

---

<sup>155</sup> Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *24 heures chrono...*, *op.cit.*, p. 111.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 110.

encourage le flou sur la limite entre le fondamentalisme religieux et la religion musulmane. L'amalgame est alors facilité par une représentation déformée et influencée, malgré elle, par une population occidentale qui reste méfiante.

Une deuxième thématique clé dans l'ère post-9/11 se répète dans les deux séries et consolide la culture de menace : la peur du mal qui vient de l'intérieur. Après les attentats, une crainte s'est immédiatement matérialisée envers l'image de cet ennemi étranger qui ne venait pas d'ailleurs, mais de l'intérieur du pays. Les attentats du 9/11 ont été commis par des hommes arabes venant du Moyen-Orient et exécutant leur mission depuis le sol américain. L'ennemi était donc déjà à l'intérieur du pays. Ce que nous montre *24* et *Homeland* est représentatif d'une des plus grandes peurs des Américains, soit la présence indétectable de cet ennemi. Avec la famille Araz, *24* reproduit cet ennemi dormant, fondu dans la masse qui devient d'autant plus dangereux, car il est invisible. *Homeland* montre également cette vision actualisée de l'ennemi infiltré qui, même dix ans après, constitue une des angoisses majeures de l'Occident. Ce qui est démontré par les deux scénarios, c'est que les terroristes savent se transformer et profitent du contexte de menace. Les premières années après le 11 septembre 2001, c'est l'image d'un ennemi d'origine arabe vivant parmi les Américains qui est porté à l'écran. En 2011, de par l'évolution du terrorisme, la crainte du mal venant de l'intérieur s'est transformée en véritable paranoïa. La menace a grandi, car les terroristes utilisent des Occidentaux corrompus pour attaquer l'Occident. Ce qui signifie que l'image de l'ennemi invisible franchit une nouvelle étape.

Finalement, par notre analyse, nous comprenons que *24* et *Homeland* entretiennent donc le préjugé connu du « nous » et « eux » par ces différents stéréotypes négatifs

rattachés à la représentation des Arabes terroristes et des Arabo-Américains musulmans antiterroristes et de l'ennemi invisible. En effet, la communauté arabe reste une communauté stéréotypée par les États-Unis. Aussi, J. Shaheen, qui travaille sur les représentations des Arabes dans les films américains après le 9/11, cite Godfrey Cheshire (critique de film) qui exprime cette problématique : « *the Arab stereotype is the only vicious racial stereotypes that's not only still permitted but actively endorsed by Hollywood* »<sup>158</sup>. Les deux séries reflètent alors en tant que modèles culturels une situation sociale contemporaine de l'après 9/11. La série joue bien un rôle dans la construction de stéréotypes et dans leur diffusion à la société. Nous comprenons que ce produit culturel est bien une re-présentation de la réalité dans laquelle il est conçu. La stéréotypification négative de la communauté arabe démontre le lien ambigu qui existe entre cette réalité, sa représentation et leurs effets communs sur la société.

### 7.1.2 Oppositions

Si les deux séries traitent du même sujet, elles ne sont pas pour autant similaires quant à la manière dont ces médias utilisent les représentations propre à la culture de menace. Les deux génériques sont représentatifs des oppositions qui construisent chacun des shows. Le générique de *24* est court et va droit au but. Il joue sur la rapidité d'action, à n'importe quel prix, comme cette bombe sonore métaphore de toutes les menaces de la série. *Homeland* présente un générique plus long, construit sur l'évolution d'une petite fille à travers les époques symbolisées par les différents

---

<sup>158</sup> Jack. G. Shaheen. (2012). *Guilty : Hollywood's verdicts on Arabs after 9/11*. Interlink Publishing. Prologue « s.p ». Récupéré de *Google books* [http://books.google.ca/books?id=4eXCV4yWOGEC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ca/books?id=4eXCV4yWOGEC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Présidents américains et leurs discours sur la menace terroriste. Il représente les années qui ont passé et la paranoïa qui a pris, petit à petit, le dessus sur les Américains.

D'après le co-créateur, Alex Gansa : « alors que "24 heures chrono" était une réaction au 11 septembre sous la forme d'une série d'action, "Homeland" envisage la réaction psychologique du pays, dix ans après »<sup>159</sup>. Cela met ces deux séries en contradiction : *24* est fondamentalement une série de genre action tandis qu'*Homeland* est un drame psychologique. Le nombre d'épisodes encourage cette conclusion. Les vingt-quatre épisodes de *24* proposent des actions multipliées, des intrigues secondaires nombreuses et une action rythmée pour entretenir la cadence tandis que les douze épisodes de *Homeland* explorent les personnages, leurs relations et leurs problèmes tout en façonnant la tension sur la durée.

Outre ces deux constructions différentes, plusieurs éléments opposent les deux séries. Le premier concerne le contexte dans lequel chacune des séries a été produite. *24*, parce que réalisée dans le contexte immédiat de l'après 9/11, est souvent définie comme une série réactionnaire, allant dans le sens de l'administration Bush, qui porte sur le début de la guerre et qui apporte une réflexion sur l'éthique et les moyens utilisables (comme la torture) pour lutter contre le terrorisme. *Homeland* se place en 2011, dix ans après, dans le contexte politique d'Obama avec une Amérique qui a souffert de deux guerres et qui se pose la question de les continuer. C'est l'illustration d'une politique où les limites sont tracées entre ce que l'on peut et ne peut pas faire pour protéger son pays.

<sup>159</sup> Psenny, D. (2012, 10 septembre). «Homeland» : les racines du mal. *Le Monde*. Récupéré de [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/10/homeland-les-racines-du-mal\\_1757453\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/10/homeland-les-racines-du-mal_1757453_3246.html)

Au-delà de ces conjonctures politiques spécifiques, des différences sont notables entre les deux contextes représentés à l'écran. *24* élabore son scénario sur un terrorisme « puissant » avec des ressources tactiques et des cellules qui travaillent en groupe. C'est une menace dangereuse et imminente puisqu'elle se passe en moins de 24 heures. Pour répondre à cette menace, les créateurs utilisent « *an action hero* » qui réagit vite et qui ne réfléchit pas forcément à ses actes et leurs conséquences. Le concept même du temps réel est efficace en terme d'effet d'urgence, mais improbable dans la réalité. H. Gordon évoque cet aspect : « *The idea that 24 hours of story can actually happen, with a beginning, middle and end, in 24 hours, is fundamentally a fantasy* »<sup>160</sup>. Avec *Homeland*, H. Gordon et A. Gansa ont voulu traiter des mêmes préoccupations que *24* mais d'une manière qui reflète plus la complexité du terrorisme actuel. H. Gordon développe cette idée en expliquant que « *'Homeland'* est contemporaine de notre monde, plus complexe [...] où l'Amérique essaie d'avancer en tant que nation. C'est une série post-Ben Laden »<sup>161</sup>. D'après nos analyses, il ressort cet aspect mental qui fait de la série un thriller psychologique basé sur une tension constante et une paranoïa qui crée une angoisse réelle. Le show propose la représentation des conséquences de cette lutte contre le terrorisme sur les Américains. Carrie et Brody sont représentatifs du traumatisme provoqué par deux guerres et un climat de peur persistant. Nous pensons que cette série incontournable pour la compréhension de la représentation du traumatisme américain post-9/11.

Pour conclure, nous voyons comme point central de cette comparaison l'évolution, entre *24* et *Homeland*, de leurs contextes, de leurs représentations des problématiques

<sup>160</sup> Paskin, W. (2012, le 26 septembre). The creators of 'Homeland' exorcise the ghost of '24'. *The New York Times*. Récupéré de : [http://www.nytimes.com/2012/09/30/magazine/the-creators-of-homeland-exorcise-the-ghost-of-24.html?\\_r=2&](http://www.nytimes.com/2012/09/30/magazine/the-creators-of-homeland-exorcise-the-ghost-of-24.html?_r=2&)

<sup>161</sup> Psenny, D. (2012, 10 septembre). «Homeland» : les racines du mal. *Le Monde*. Récupéré de [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/10/homeland-les-racines-du-mal\\_1757453\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/10/homeland-les-racines-du-mal_1757453_3246.html)

contemporaines et de leurs histoires. *Homeland* est définitivement la vision complexifiée et actualisée de *24* et de son scénario. Elle traite, de façon réaliste, des problèmes traumatiques liés au début de la lutte contre le terrorisme et la réaction américaine face à cette menace. Dix ans après, H. Gordon et A. Gansa traitent toujours de la même problématique avec un certain recul qui rend compte du contexte complexifié en 2011.

## 7.2 L'évolution du contexte post-9/11

Entre 2001 et 2011, il y a eu une évolution du contexte post-9/11 ainsi que du terrorisme. D'après notre travail, les deux séries choisies sont représentatives de ces changements et mettent en lumière la traduction des différentes angoisses américaines face à la menace terroriste.

Le concept clé qui nous intéresse est la culture de menace. Nos observations et nos analyses avaient ainsi pour but de comprendre ce phénomène et sa construction. Rappelons que nous définissons la culture de menace comme l'ensemble des éléments qui sont susceptibles de créer un lien direct ou indirect avec le terrorisme et la terreur psychologique, et qui, dans notre cas, sont liés aux événements de 2001. La série *24* nous a permis de comprendre les bases de cette culture tandis que *Homeland* apporte, par son actualisation de la menace, une dimension complexe à ce concept. En effet, les deux séries, de par leurs similitudes et leurs oppositions, nous démontrent que le terrorisme est plus complexe que ce qu'il était en 2001. Les terroristes ne sont plus que des Arabes radicaux: les ennemis sont aussi Occidentaux. Après les attentats, les États-Unis ont recherché l'ennemi sur leur propre sol. Dix ans

après, le terrorisme a lui-même évolué. Les radicaux du Moyen-Orient attaquent l'Occident en convertissant des personnes elles-mêmes occidentales. La culture de menace est donc actualisée par la dimension de la représentation de l'ennemi invisible. Ce nouvel élément apporté par notre observation renforce le caractère angoissant de cette culture post-9/11.

De plus, cette représentation propose la conséquence d'un terrorisme beaucoup plus dangereux, car il est devenu psychologique. La série *Homeland* et le personnage de Brody traduisent bien cette nouvelle dimension du terrorisme, dix ans après le 9/11. En effet, depuis quelques années, les terroristes ont une nouvelle arme incontrôlable, soit la manipulation psychologique. Le personnage de Brody est un cas particulier de retournement qui fait écho à une problématique actuelle, soit le développement du terroriste dit « loup solitaire ». Ainsi, des personnes sont amenées à se convertir à l'Islam et deviennent terroristes par une radicalisation idéologique. Il ne s'agit plus de cellules organisées comme Al-Qaïda, mais de petits groupes indépendants qui sont imprévisibles et difficilement détectables pour les gouvernements occidentaux. Un terrorisme différent qui utilise « des loups solitaires » détournés.

Ces éléments font que la culture de menace est représentée par un nouvel élément : la paranoïa par laquelle les séries représentent le lien entre les Arabes et le terrorisme. La vision du terroriste arabe et musulman n'est plus d'actualité et l'utilisation de représentations stéréotypées ne fait qu'appuyer une vision dépassée du « méchant ». Cependant, la culture de menace est encouragée par cette représentation de la méfiance envers la communauté arabe et arabo-américaine. Si les stéréotypes ont changé avec le 11 septembre, l'Arabland est toujours présent à l'écran par la représentation négative de la communauté arabe. D'après nos recherches, les auteurs

n'ont pas pour but d'attiser l'islamophobie ou le racisme, mais travaillent sur les représentations de la réalité. Nous citerons J. Surnow, créateur de *24*, qui explique cette représentation inspirée de la réalité tout en spécifiant qu'il n'y a pas pour but de motiver un racisme envers les communautés arabes : « *Specifically, we don't model anybody after any current politicians. We do follow the post-9/11 world, and our show has become part of that world. But in terms of specifically taking shots at anybody, we have not done that* »<sup>162</sup>. Ainsi, rappelons que les représentations sont un phénomène sociologique qui permet de classer des informations sociales. P. Moliner a établi que les représentations sont des moyens cognitifs pour l'homme de s'adapter à un environnement complexe. Les stéréotypes négatifs véhiculés par *24* et *Homeland* correspondent donc à une catégorisation connue et entretenue de caractéristiques représentatives de la communauté arabe et des terroristes. Aussi, nous avons proposé « le caractère inévitable, voire indispensable, du stéréotype. Source d'erreurs et de préjugés [...] »<sup>163</sup>. Le lien entre la communauté arabe, arabo-américaine et le terrorisme est donc la représentation à l'écran d'un automatisme de pensée basé sur une réalité culturelle post-9/11.

Enfin, nous pouvons établir une évolution des représentations de la culture de menace dans le contexte post-9/11 à deux périodes différentes. La culture de menace se construit donc sur la base de la représentation du Mal par les stéréotypes négatifs des Arabes terroristes, violents et dangereux; le climat de peur entretenu par les craintes de l'ennemi invisible; la culture de la méfiance et du doute psychologique comme conséquence d'une guerre contre un terrorisme changeant. Nous relevons une

---

<sup>162</sup> Limbaugh, R. (2006, le 30 mars). Retranscription d'une émission de radio. *Rushlimbaugh.com*, Récupéré de [http://www.rushlimbaugh.com/daily/2006/03/30/joel\\_surnow\\_and\\_howard\\_gordon\\_of\\_242](http://www.rushlimbaugh.com/daily/2006/03/30/joel_surnow_and_howard_gordon_of_242)

<sup>163</sup> Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et Clichés...*, op. cit., p. 43.

nouvelle dimension au niveau de l'angoisse constitutive de la culture de menace, soit la dimension psychologique. Le choc psychologique, dix ans après, qui augmente le climat de peur vers un niveau paranoïaque et enfin, le terrorisme évolue vers le développement d'une stratégie psychologique.

### 7.3 Influence des séries dans le contexte post-9/11

Tout au long de notre travail, nos recherches et l'analyse des deux séries choisies nous ont permis de comprendre les représentations de la culture de menace. En outre, nous nous sommes rendue compte du caractère évolutif de cette culture, conséquence de l'évolution du contexte post-9/11 lui-même. Cela nous a amenée à constater un autre point. En effet, nous nous sommes attachée à démontrer que la série et son contenu sont directement influencés par le contexte dans lequel celle-ci est produite et la réciproque de ce constat est aussi vérifiable.

Au début de nos recherches, nous avons travaillé sur l'idée d'un système d'influences établi entre la série et la société. Ainsi, la série admise comme « produit et objet culturels » diffuse des représentations culturelles et devient un agent médiateur dans la société. Elle est donc un vecteur de représentations basées sur la reproduction de la réalité. Nos observations sur les séries *24* et *Homeland* démontrent cet aspect à deux époques différentes: ainsi, le contexte dans lequel est produite une série influence son contenu. Par exemple, la vision dichotomique représentée automatiquement dans les deux séries est une influence directe du contexte politique. *24*, qui base la totalité de la saison 4 sur le stéréotype du « mauvais » arabe terroriste et du « bon » arabe américain, est influencée par le contexte politique qui a suivi les années après les

attentats. En effet, J. Shaheen, dans son œuvre *Guilty : Hollywood's verdict on Arabs after 9/11*, évoque cette tendance à différencier les bons et les méchants Arabes dans les discours politiques de l'époque : « "America counts millions of Muslims among our citizens" They make " an incredibly valuable contribution to our country (and) need to be treated with respects ... The face of terror is not the true faith of Islam »<sup>164</sup>. Ce discours a influencé le gouvernement Bush à différencier les « *Arabs Muslims* » des « *Islamofacist* » entraînant, d'après J. Shaheen, une tendance généralisée dans la politique et la culture américaine d'après 11 septembre. Cette tendance s'inscrit depuis comme une nouvelle représentation post-9/11.

Cependant, un deuxième aspect de la problématique des représentations portées par la série est à prendre en considération. E. Macé développe la double influence qui veut que la télévision soit influencée par la réalité de la société et que la société soit elle aussi influencée par la télévision : « On peut dire que la question des "effets" de la télévision sur la société n'a de sens que renvoyée aux "effets" de la société sur la télévision »<sup>165</sup>. En appliquant cette réflexion à la série télévisée, nous admettons que la série a un impact sur la société. Au cours de nos recherches, ce phénomène s'est illustré notamment dans les réactions observées à la diffusion de la série 24. La série, au-delà de la fiction, est devenue un symbole dans la société américaine post-9/11, ce qui prouve les limites floues entre la réalité et la fiction. Par exemple, pendant la guerre en Irak, les soldats qui regardaient la série depuis leurs bases commençaient à reproduire les actes de tortures et autres pratiques discutables de Jack Bauer. J.-B. Jeangène Vilmer explique ce phénomène comme « l'effet 24 » et définit la série comme un « *militainment* », c'est-à-dire « un divertissement dont le thème est

<sup>164</sup> Jack. G. Shaheen. (2012). *Guilty : Hollywood's verdicts on Arabs after 9/11*. Interlink Publishing. Chapitre 1, « s.p ». Récupéré de *Google books* : <http://books.google.com/>

<sup>165</sup> Éric Macé. (2000) « La configuration médiatique ... », *op. cit.*, p. 248.

militaire et qui célèbre la défense nationale »<sup>166</sup>. L'armée américaine est reconnue comme bon public de la série cependant, il y a eu des « effets pervers » à cet engouement :

*An article in The New Yorker reported that the dean of the West Point military academy and three veteran interrogators went to Los Angeles to urge the producers of the show to stop "promot[ing] unethical and illegal behavior." According to the West Point dean and the interrogators, American soldiers in Irak were beginning to emulate the interrogation tactics used in the show.<sup>167</sup>*

Un autre fait déroutant est la valeur symbolique accordée au héros Jack Bauer dans la vie politique américaine. En effet, des hommes politiques de l'administration Bush avaient tendance à évoquer jusque dans leurs discours politiques Jack Bauer, comme un symbole de la guerre contre le terrorisme. Comme en 2007 :

*During a debate among Republican presidential candidates in 2007, Rep. Tom Tancredo answered a hypothetical question about the appropriate response to a captured would- be suicide bomber with, "I'm looking for Jack Bauer at that point, let me tell you."<sup>168</sup>*

Ces exemples questionnent la place prise par les séries télévisées dans la société. En effet, nous nous situons désormais dans un contexte où « *the war on terror* » peut amener à l'utilisation d'outils de fictions dans des contextes réels. Cet élément fait un lien avec la culture de menace construite par les séries télévisées qui se transforment alors en outil de conflictualisation. Ce phénomène est particulièrement mis en exergue avec la situation des années 2000 et la série 24. Ainsi, H. Gordon évoque cette conséquence incontrôlable de la production de contenus audiovisuels : « *You*

<sup>166</sup> Jean- Baptiste Jeangène Vilmer, *24 heures chrono ...*, *op.cit.*, p. 119.

<sup>167</sup> Jung Yin, *Jack Bauer Syndrome ...*, *op.cit.*, p. 280

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 279

*can't just hide behind, "This is just TV show." That's a little like the Twinkie defense. So we actively engaged and reconsidered how we told stories »*<sup>169</sup>.

Enfin, nous comprenons également la force de représentation de la série en tant qu'objet culturel. Les représentations de la culture de menace sont construites par une majorité de stéréotypes qui sont eux-mêmes des raccourcis d'une réalité socio-culturelle ambiguë de l'après 11 septembre. E. Macé développe ce lien dans le concept de médiacultures :

On peut considérer que les médiacultures, comme tout autre objet social, peuvent être définies comme un ensemble d'objets culturels qui gardent en eux une trace de ce que leur contexte de production y a plié (par de multiples médiations, traductions, déplacements des catégories de représentations), et qui, par le fait de leur existence, redéploient le contexte dans lequel ces catégories de représentations sont à nouveau traduites, déplacées pour entrer dans les plis d'une nouvelle production de représentations.<sup>170</sup>

Pour conclure, c'est un fait, la série télévisée est influencée par la société dans laquelle elle est produite. L'étude de *24* et *Homeland* témoigne de cet aspect de par le thème central de la lutte contre le terrorisme et des craintes du peuple américain directement représentées à l'écran. En outre, nous ne pouvons pas nier l'impact du contenu d'une série et des représentations qu'elle diffuse sur la société dans laquelle elle est produite. Cet aspect n'est pas anodin dans notre recherche. Nous pensons que ce phénomène est à évoquer pour comprendre le concept de la culture de menace et ses représentations.

---

<sup>169</sup> Paskin. W. (2012, le 26 septembre), The creators of 'Homeland' exorcise the ghost of '24', *The New York Times*. Récupéré de [http://www.nytimes.com/2012/09/30/magazine/the-creators-of-homeland-exorcise-the-ghost-of-24.html?\\_r=2&](http://www.nytimes.com/2012/09/30/magazine/the-creators-of-homeland-exorcise-the-ghost-of-24.html?_r=2&)

<sup>170</sup> Éric Maigret, Éric Macé, *Penser les médiacultures ...*, op. cit., p. 110.

## CONCLUSION

Par la présente recherche, nous avons voulu nous interroger sur les représentations culturelles de la culture de menace, résultantes des attentats de 2001, à l'écran. Nous avons choisi de travailler sur la série télévisée en tant que média, et plus particulièrement la série américaine de par sa notoriété mondiale et son lien historique avec ces attentats. Notre choix d'observation s'est porté sur les deux séries *24* et *Homeland*. Nous voulions comprendre comment, au travers de ses deux séries, la culture de menace s'est construite et sur quelles représentations elle repose. C'est par la méthode de l'analyse de contenu adaptée à un contenu audiovisuel que nous avons pu mener l'analyse successive des deux séries. La pertinence de notre choix de corpus réside dans la troisième étape d'analyse de notre travail, c'est-à-dire la comparaison entre les deux séries, leurs représentations et leurs contextes respectifs. Cette troisième analyse nous a permis de comprendre les problématiques liées au terrorisme et son influence sur la série qui, à son tour, construit la culture de menace.

Notre question de recherche était : comment les séries télévisées américaines, *24* et *Homeland*, représentent-elles la culture de menace dans l'ère post-9/11? Pour y répondre, nous avons préalablement établi le rôle de médiateur que joue la télévision dans la société. Puis, nous avons défini la série télévisée américaine, format télévisuel emblématique du 21e siècle. Notre choix d'étude s'est porté sur la série, car, en tant que média, ses contenus sont des vecteurs de représentations culturelles et elle s'inscrit dans une relation de diffusion à la société. La série est devenue un objet culturel international, et particulièrement les productions américaines.

Au-delà de leurs notoriétés, les séries télévisées américaines s'inscrivent directement dans le contexte proposé par notre recherche, l'ère post-9/11. La culture américaine a été marquée par les attaques de 2001, créant un avant/après. Le terrorisme et les effets des attentats du 9/11 continuent d'influencer les productions audiovisuelles américaines. Plusieurs séries témoignent de ce phénomène comme la série *Rescue me (les héros du 11 septembre)* qui raconte la vie d'une caserne de pompiers à New York après le 9/11 ou la série *Person of interest*, plus récente, qui met en scène la collaboration entre un ancien agent de la CIA et l'informaticien concepteur d'une machine pouvant anticiper les menaces et crimes, machine commandée par le gouvernement américain après les attentats. Ces deux exemples, parmi d'autres, reflètent l'impact de cette date et ses conséquences sur les contenus audiovisuels américains.

Dans le cadre de notre recherche, nous avons choisi deux séries emblématiques de l'ère post-9/11 : *24* et *Homeland*. Ce choix, judicieux pour notre recherche, nous a permis d'étudier deux shows représentatifs de la lutte contre le terrorisme dans deux contextes temporels différents. L'étude de la série *24* nous a permis d'analyser les représentations à l'écran d'un contexte proche des attentats, tandis que notre travail sur la série *Homeland* nous a permis d'observer les représentations et les thèmes représentatifs d'un contexte plus éloigné du 9/11, dix ans après. Nous pensons que l'intérêt de notre travail réside dans la comparaison de ces deux contextes et de leurs thèmes représentatifs. Nous avons alors constaté un élément important dans notre recherche, soit l'évolution de la culture de menace en corrélation avec l'évolution du terrorisme et l'évolution des conséquences de ce terrorisme, sur les Américains.

La culture de menace est l'élément central de notre recherche. Ainsi, nous avons posé trois questions pour nous permettre de déceler les éléments utilisés par les séries étudiées pour représenter ce phénomène. Notre première question s'applique aux représentations culturelles de cette culture de menace. Ensuite, notre deuxième question avait pour but de relever les représentations liées aux craintes entraînées par les attentats. Enfin, notre troisième question concerne la recherche des représentations et des stéréotypes liés aux musulmans et aux Arabes.

La série *24* propose la représentation de terroristes construite par plusieurs personnages arabes portant des stéréotypes caricaturaux et négatifs. Elle met également en scène un climat de menace important par l'utilisation de multiples attaques consécutives visant les États-Unis et ces citoyens. La culture de menace est construite par une vision qui fait l'amalgame entre les personnes d'origine arabe, de confession musulmane, et les terroristes islamistes radicaux. La série *Homeland* propose une représentation actualisée de la lutte contre le terrorisme avec ce nouveau concept d'infiltration du « loup solitaire » et, surtout, de ces conséquences sur les Américains. La série met en lumière un doute constant qui pose un regard sur la société américaine, dix ans après le 9/11. Les thèmes représentatifs de la série sont plus complexes. Ainsi, la culture de menace prend une dimension nouvelle basée sur un climat de peur et de paranoïa qui initie méfiance et doute à un niveau psychologique. La série pose un regard sur le traumatisme d'une population qui a grandi dans la « *war on terror* ».

Par ailleurs, ce qui est intéressant de remarquer, c'est la relation entretenue entre le contenu de la série et la société. Nous avons évoqué l'influence qui existe entre la

série 24 et son contexte à l'époque et, parallèlement, l'impact de la série sur ce contexte. Ainsi, Jack Shaheen établi, dans l'ère post-9/11, cette relation :

*The "war on terror ... has created a culture of fear in America". The result are " TV serials and films (displaying) evil characters with recognizable Arab features, sometimes highlighted by religious gestures that exploit public anxiety and stimulate Islamophobia.*<sup>171</sup>

Cet impact de la fiction sur la réalité peut s'expliquer par l'apparition avec le 11 septembre de l'*infotainment*<sup>172</sup>. Il s'agit d'un mode d'information basé sur la mise en scène qui joue dangereusement sur la limite entre réalisme et fiction. En effet, le 11 septembre 2001 est un événement qui a été suivi en direct à la télévision et rediffusé mondialement, ce qui en fait « un traumatisme télévisé »<sup>173</sup>. L'une des premières réponses à ce choc est une réponse télévisée fictive par l'intermédiaire de la série 24. Son action en temps réel et sa réalisation parfois proche du documentaire font de cette série un élément supplémentaire qui « brouille la ligne entre réalité et fiction ». De même, nous remarquons que la série *Homeland* joue encore sur cette limite floutée en proposant un contenu très proche de la réalité et de ces faits. La série montre un scénario qui pourrait être plus réel que fictif.

Nos analyses nous ont permis d'aller plus loin dans la problématique de la culture de menace en détectant des éléments supplémentaires entretenant le climat de peur posé par la lutte contre le terrorisme. Cependant, notre travail pose certaines limites. La première limite est en termes de documentation. Ainsi, nous avons recensé un certain nombre d'études et de recherches en lien avec la série 24 et ses problématiques mais nous remarquons un manque de matériel littéraire et documentaire sur la série

<sup>171</sup> Jack. G. Shaheen. (2012). *Guilty : Hollywood's verdicts on Arabs after 9/11*. Interlink Publishing. Chapitre 1, « s.p ». Récupéré de *Google books* : <http://books.google.com/>

<sup>172</sup> Jean- Baptiste Jeangène Vilmer, *24 heures chrono...*, *op.cit.*, p. 140-142.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 141.

*Homeland*. Nous expliquons cette différence de ressources par le fait que la deuxième série étudiée soit récente. Ensuite, nous notons une deuxième limite concernant le corpus étudié. Pour la faisabilité de notre recherche, nous avons sélectionné une saison à étudier pour chacune des séries. Nous pensons que ce choix, nécessaire, peut aussi représenter un frein à notre recherche, car les conclusions que nous avons déduites sont à comprendre sur une seule partie de la globalité de chaque série. Ainsi, l'observation sur la globalité des saisons en lien avec notre thématique pourrait nous donner des informations supplémentaires sur la culture de menace et enrichir nos conclusions. Suite à cette contrainte et toujours par souci d'objectivité, nous devons poser une troisième limite. L'étude du corpus défini ne peut mener qu'à une éventuelle généralisation du phénomène étudié. Par l'étude de deux saisons des deux séries, nous ne pouvons comprendre l'ensemble de l'évolution des représentations de la culture de menace. En effet, nous avons conscience que cette tendance à la généralisation est une des limites des études qualitatives.

Finalement, la culture de menace se structure sur plusieurs niveaux qui évoluent en fonction de l'évolution du contexte post-9/11. En choisissant de comprendre quelles étaient les représentations de cette culture dans les séries télévisées américaines *24* et *Homeland*, nous avons observé de nombreux aspects résultants des attentats de 2001 dans deux contextes différents. Ainsi, notre recherche pose un constat sur une saison de deux séries télévisées dans deux contextes particuliers. Le contenu d'une série télévisée est largement influencé par son contexte institutionnel qui lui dicte son format et son approche, par ses créateurs, leurs équipes et leurs approches spécifiques et par les problématiques sociales. *24* et *Homeland* démontre ces trois niveaux d'influences.

Pour aller plus loin, nos recherches nous ont amenée à constater que la représentation de « l'autre » est une part importante des contenus audiovisuels de notre société contemporaine. Nous comprenons avec *24* et *Homeland* que la série peut être un objet de conflictualisation en perpétuant des visions négatives et des amalgames qui influencent plus ou moins les téléspectateurs et la société. Ainsi, il nous apparaît que la représentation négative de la minorité arabe peut être questionnée. Dans l'ère post-9/11, avec toutes les caractéristiques qu'implique ce contexte, nous croyons que notre réflexion peut interroger les enjeux de l'influence des représentations positives à l'écran. Si la culture de menace et l'image négative des Arabes sont représentées par les séries, nous pourrions proposer l'idée d'une recherche complémentaire visant à vérifier si la série peut aussi être un vecteur positif de représentations.

## ANNEXE A

## FICHE DE PRÉSENTATION DE LA SÉRIE 24

24	
Titre original Traduction française	24 (24 heures chrono)
Genre	Série action, dramatique, espionnage
Pays d'origine	US 
Créateur(s)	Joel <u>Surnow</u> ( <i>créateur de La femme nikita</i> ) Robert Cochran
Production	Joel <u>Surnow</u> ( <i>scénariste de 24, scénariste de The Kennedy, 2011</i> ) Robert Cochran ( <i>scénariste de 24, La femme nikita</i> ) Howard Gordon <i>créateur de Homeland, producteur exécutif de X-files, Buffy, Angel</i> )
Chaîne de diffusion originale	FOX
Acteurs principaux	Kiefer Sutherland Mary Lynn Rajsckub Dennis <u>Haysbert</u> Carlos Bernard
Nombre de saisons	9 saisons ( Les huit premières saisons de 2001 à 2010, puis une neuvième saison en 2014)
Date de diffusion originale	6 novembre 2001 - 14 juillet 2014

## ANNEXE B

FICHE DE PRÉSENTATION DE LA SÉRIE *HOMELAND*

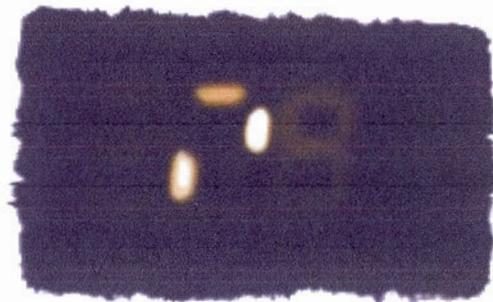
<b>HOMELAND</b>	
Titre original Traduction française	<u>Homeland</u>
Genre	Série dramatique, thriller psychologique
Pays d'origine	US 
Créateur(s)	Howard Gordon ( <i>co-producteur de 24</i> ) Alex Gansa ( <i>producteur exécutif de 24</i> ) Gideon Raff ( <i>scénariste de la série originale israélienne « Prisoners of War » et 24</i> )
Production	Gideon Raff Alex Gansa ( <i>producteur exécutif de 24</i> ) Micheal Klick ( <i>producteur et co-producteur exécutif de 24, producteur de Prison break</i> ) Chip Johannessen ( <i>co-producteur exécutif de 24, scénariste de 24</i> )
Chaîne de diffusion originale	<u>Showtime</u>
Acteurs principaux	Claire Danes Damian Lewis <u>Morena Baccarin</u> Mandy Patinkin
Nombre de saisons	3 saisons (Quatrième saison en production)
Date de diffusion originale	2 octobre 2011 - saison 4 en production

ANNEXE C

CAPTURES ÉCRAN DU GÉNÉRIQUE DE 24



Écran 1



Écran 2



Écran 3



Écran 4

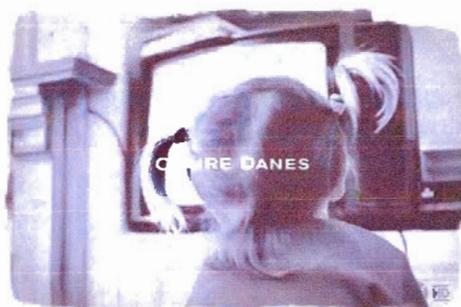
ANNEXE D

CAPTURES ÉCRAN DU GÉNÉRIQUE DE *HOMELAND*

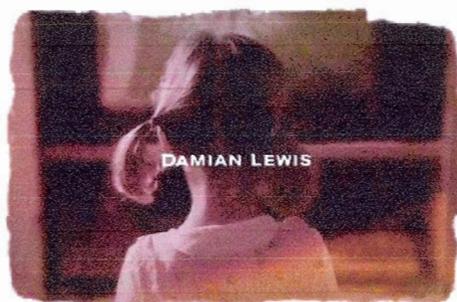
La petite fille/adulte



écran 1



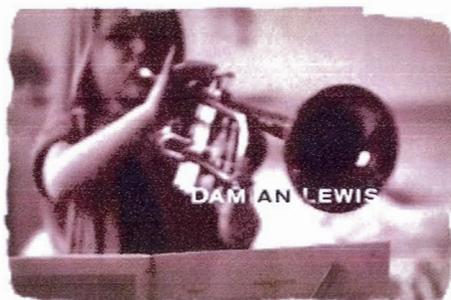
écran 2



écran 3



écran 4



écran 5



écran 6



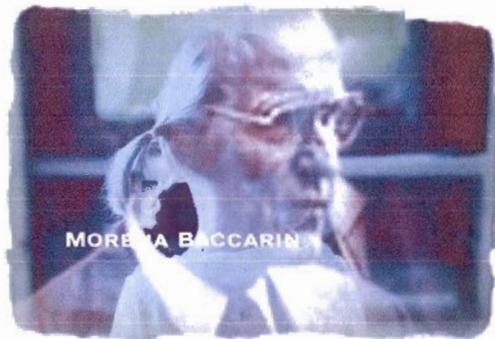
écran 7



écran 8

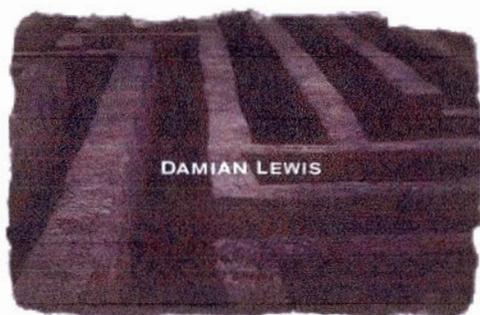


écran 9

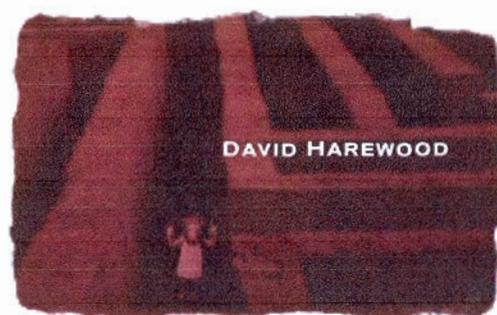


écran 10

Le labyrinthe



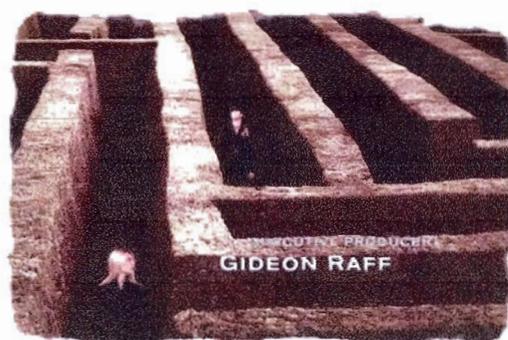
écran 11



écran 12

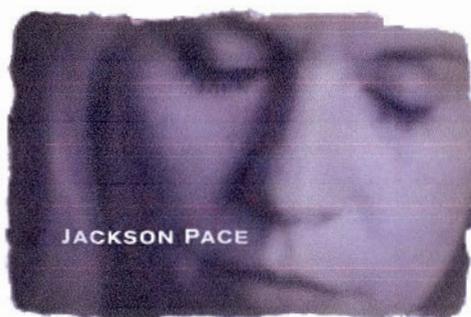


écran 13

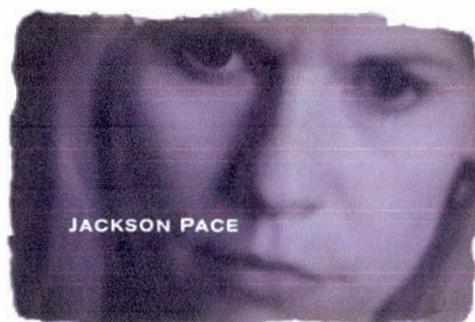


écran 14

Les yeux



écran 15



écran 16



écran 17



écran 18

Le contexte géopolitique et  
le gouvernement



écran 19



écran 20



écran 21



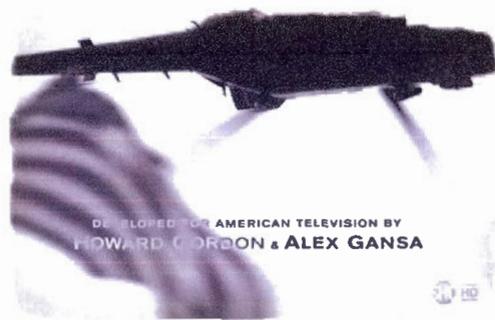
écran 22



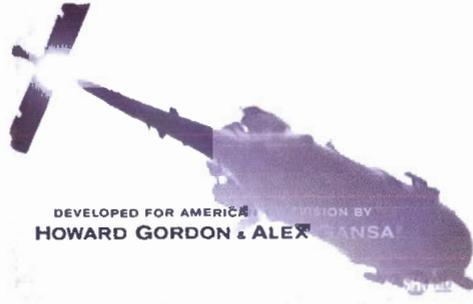
écran 23



écran 24



écran 25



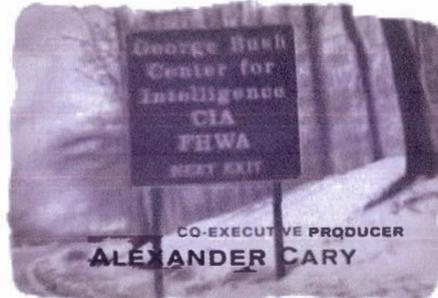
écran 26



écran 27



écran 28



écran 29



écran 30

Le 9/11 et le rapport à Islam



écran 31



écran 32



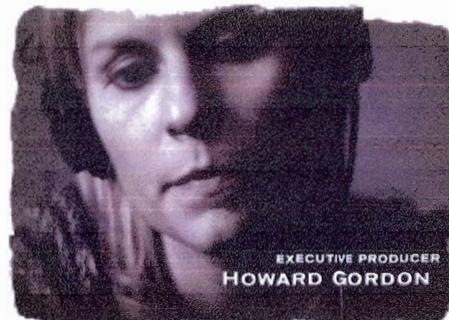
écran 33



écran 34



écran 35



écran 36



écran 37

## ANNEXE E

TABLEAU RÉCAPITULATIF DES THÈMES DE L'ANALYSE DE 24

Série analysée	Thème observé	Sous thème observé	Page
24	Représentation des terroristes : l'ennemi multiplié	Le terroriste déshumanisé	P. 87
		Le terroriste fait un maximum de victime au nom de sa cause	P.88
		Le terroriste leader de la cause: Habib Marwan	P.89
		Navi Araz : le père terroriste	P.90
		Dina Araz : mère et terroriste femme	P.92
		Behrooz Araz : le terroriste incertain de sa cause	P.95
		Le phénomène des cellules terroristes dormantes : culture de la peur	P.97
		L'hétéroclisme des terroristes	P.99
		Le terroriste puissant et préparé : ressources tactiques et technologiques	P.102
	Représentation de la communauté arabe anti-terroriste	P.103	
	Les représentation du 11 septembre	P.105	
	Les éléments sonores constitutifs de la culture de menace	P.106	

## ANNEXE F

TABLEAU RÉCAPITULATIF DES THÈMES DE L'ANALYSE DE *HOMELAND*

Série analysée	Thème observé	Sous thème observé	Page	
<b>HOMELAND</b>	Les représentations du terrorisme.	Le chef de cellule et terroriste islamiste :Abu Nazir	P. 118	
		Tactiques terroristes : torture et détournement psychologique	P.119	
		La religion et le terrorisme	P.121	
	Représentation de la culture de la peur		Le personnage de Carrie Mathison	P.123
			Le personnage de Nicholas Brody	P.125
			Les représentations de l'ennemi : menace venant de l'intérieur	P.127
	Stéréotypes post-9/11		L'Arabe suspect et terroriste	P.128
			Le citoyen arabo-américain anti-terroriste	P.129
	Représentations du 11 septembre			P.129

## BIBLIOGRAPHIE

- Abercrombie, Nicholas. (1996) *Television and society*. Cambridge: Polity Press, 228 p.
- Amossy, Ruth, Herschberg Pierrot, Anne. (1997) *Stéréotypes et Clichés*. Paris: Armand Colin, 128 p.
- Agnola, Michel. (2003). *La télévision sur internet*. Paris: Presse universitaire de France, Que sais-je, 127 p.
- Balle, Francis. (2011) *Médias et société*. 15e éd.. Paris Montchestien, 876 p.
- Balle, Francis. (2012) *Les médias*. 7e éd.. Paris : Que sais-je, P.U.F, 127 p.
- Bardin, Laurence. (2013) *L'analyse de contenu*. 2e éd. Paris: Presse universitaire de France, 1977. 291 p.
- Barthes, Séverine. (Janvier 2008) « Stylistique et séries télévisées: vers une sémiostylistique de l'écran », *Questions de stylistique & stylistique en question*. Récupéré de HAL, l'archive ouverte pluridisciplinaire : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00423912>
- Barthes, Séverine. (2010) *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétoriques et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de primetime diffusées entre 1990 et 2005*. (Thèse de doctorat). Paris : Université Paris-Sorbonne. Récupéré de HAL, l'archive ouverte pluridisciplinaire : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00574592>
- Bertho, Vanessa. (2009) Introduction à une nouvelle ère de la série télévisée : Buffy contre les vampires, incarnation du pouvoir féminin ?, *Le Temps des médias* 1(12), p. 174-186. UQAM. Service des bibliothèques. *Virtuose*. Récupéré de : [www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2009-1-page-174.htm](http://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2009-1-page-174.htm).
- Beylot, Pierre. (2005) *Le récit audiovisuel*. Paris : Armand Colin, collection « Fac », série « Cinéma », 242 p.

- Birkenstein, Jeff, Froula, Anna, Randell, Karen. (2010) *Reframing 9/11. Film, popular Culture and the « War on Terror »*. New York : Continuum, 242 p.
- Boggs, Carl, Pollard, Tom. « Hollywood and the spectacle of Terrorism », *New Political Science*, 28(3), pp.335-351. 2006. UQAM. Service des bibliothèques. *Virtuose*.  
Récupéré de : <http://dx.doi.org/10.1080/07393140600856151>
- Bonville, Jean de. (2000) *L'analyse de contenu des médias de la problématique au traitement statistique*. Paris : De Boeck Université, 451 p.
- Bourdieu, Pierre. (1996) *Sur la télévision*. Paris, Raisons d'agir, 95 p.
- Boutet, Marjolaine. (2009) *Les séries télé pour les nuls*. Éditions First, 348 p.
- Breton, Philippe, Proulx, Serge. (2006) *Explosion de la communication à l'aube du XXIe siècle*. Paris/Montréal : La Découverte/ Boréal, 389 p.
- Brender, Olivia. (2007). *Fiction et événement : le 11 septembre dans les séries télévisées américaines, 2001-2003*. Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin, N°26, 2/2007), pp. 81-96.
- Burdeau, Emmanuel. (2005). « Dans l'ombre du 11 septembre ». *Les Cahiers du cinéma*, no 605 (juillet-août), p. 34-36.  
Récupéré de : <http://www.cahiersducinema.com/Critique-Dans-l-ombre-du-11.html>
- Buxton, David. (2010) *Les séries télévisées : forme, idéologie et mode de production*. Paris : Harmattan. 155 p.
- Caune, Jean. (2006) « Chapitre IV. Compréhension de la culture. Convergences théoriques et lieux de médiation ». Dans *Culture et communication. Convergence théorique et lieux de médiation*. 2e éd.. Grenoble : P.U.G, pp. 71 -87.
- Chaniac, Régine, Jézéquel, Jean-Pierre. (2005) *La télévision*. Paris : La Découverte, 122 p.
- Chevalier, Yves. (2006) *Do you speak television ?* Cortil-Wodon : E.M.E, 214 p.

- Commission nationale sur les attaques terroristes contre les États-Unis. (2004) *11 septembre, rapport de la Commission d'enquête*. Éditions des Équateurs. 501 p.
- Creeber, Glen. (2004) *Serial Television : Big drama on the small screen*. London : BFI Publishing, 184 p.
- Creeber, Glen. (2006) *Tele-vision : An Introduction to Studying Television*. London : BFI Publishing, 192 p.
- DiLullo, Tara. (2007) *24. The Official Companion, seasons 3 & 4*. London : Titan Books, 144 p.
- Esquenazi, Jean-Pierre. (2009) *Mythologie des séries télé*. Éd. Cavalier Bleu, 95 p.
- Esquenazi, Jean-Pierre. (2010) *Les séries télévisées l'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin, 221 p.
- Gaston, Delphine. (2008) *Les séries TV américaines*. Toulouse : Éditions Milan. Collections : Essentiels Milan. 63 p.
- Genette, Gérard. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, coll. Points, 576 p., p. 7-69.
- Gubert, Romain. (2005) *Le terrorisme international : la guerre des temps modernes*. Toulouse : Éditions Milan, Collections : Essentiels Milan. 63 p.
- Halse, Rolf. (2011) « The Muslim-American Neighbour as a Terrorist: The Representation of a Muslim Family in 24 » *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*. 11(4). Récupéré de : <https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/5647/The%20Muslim-American%20Neighbour%20as%20Terrorist.pdf?sequence=1>
- Hudelet, Ariane. (2009) « Un Cadavre ambulant, un petit déjeuner sanglant et le quartier ouest de Baltimore : le générique, moment-clé des séries télévisées », *eds. Graat On-line issue #6*, Déc.  
Récupéré de : <http://www.graat.fr/tv01hudelet.pdf>
- Jeangène Vilmer, Jean- Baptiste. (2012) *24 heures chrono, Le choix du mal*. Paris : Presse Universitaire de Paris, 168 p.

- Jost, François. (2007) *Introduction à l'analyse de la télévision*. 3e éd.. Paris : Ellipses. 176 p.
- Jost, François. (2011) *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?* Paris : CNRS éditions, 61 p.
- Kientz, Albert. (1971.) *Pour analyser les média l'analyse de contenu*. 2e éd.. Tours A. Mame, 175 p.
- Macé, Éric. (2000) « 1: La configuration médiatique de la réalité. Dans Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? », *Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés*. Revue Réseaux, 18(104).  
Récupéré de Persée [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_0751-7971\\_2000\\_num\\_18\\_104\\_2295](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_2000_num_18_104_2295)
- Macé, Éric. (2006) *La société et son double*. Paris : Armand Collin. 318 p.
- Maigret, Éric, Macé, Éric. (2005) *Penser les médiacultures: Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : Armand Collin, 186 p.
- Maigret, Éric. (2007) *Sociologie de la communication et des médias*. 2e éd. Paris, Collection U, Armand Collin, 287 p.
- Markovitz, Jonathan. (2004) « Reel Terror Post-9/11 », dans *Film and television after 9/11*. Illinois : Southern Illinois University Press, Carbondale, (extrait).  
Récupéré de *Google books* :  
[https://books.google.ca/books?id=fgIL9l5knt8C&pg=PA264&lpg=PA264&dq=Film+and+Television+After+9/11+Wheeler+Winston+Dixon&source=bl&ots=ftzJ3Wdx1v&sig=pKf\\_U9CXuctdb2NvX2VOcU9\\_teo&hl=fr&sa=X&ei=HI81VeafGpLasAS36YCwAg&ved=0CCYQ6AEwAQ#v=onepage&q=Film%20and%20Television%20Aft%209%2F11%20Wheeler%20Winston%20Dixon&f=false](https://books.google.ca/books?id=fgIL9l5knt8C&pg=PA264&lpg=PA264&dq=Film+and+Television+After+9/11+Wheeler+Winston+Dixon&source=bl&ots=ftzJ3Wdx1v&sig=pKf_U9CXuctdb2NvX2VOcU9_teo&hl=fr&sa=X&ei=HI81VeafGpLasAS36YCwAg&ved=0CCYQ6AEwAQ#v=onepage&q=Film%20and%20Television%20Aft%209%2F11%20Wheeler%20Winston%20Dixon&f=false)
- Melnick, Jeffrey. (2009) *9/11 Culture*. Chichester : Royaume-Uni, Wiley-Blackwell, (extrait). Récupéré de *Google books* :[https://books.google.ca/books?id=myUrP8xfKsC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ca/books?id=myUrP8xfKsC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Meunier, Jean-Pierre. (2010) *Introduction aux théories de la communication*. 3e éd.. Bruxelles : De Boeck. 459 p.

- Moliner, Pascal. (1996) *Images et représentations sociales: De la théories des représentations à l'étude des images sociales*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 275 p.
- Morey, Peter. (2011) *Framing Muslims : stereotyping and representation after 9/11*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 246 p.
- Mucchielli, Roger. (2006) *L'analyse de contenu: des documents et des communications*. 9e éd. ESF: Issy-les-Moulineaux, 223 p.
- Pyszczynski, Thomas A. (2003) *In the wake of 9/11. The Psychology of terror*. Washington, D.C : American Psychological Association, 227 p.
- Sahali, Abdessamed. (c2007) *Séries cultes : l'autre Hollywood*. Boulogne France : Timée éditions, 141 p.
- Selpuche, Sarah. (2011) *Décoder les séries télévisées*. Paris : De Boeck Université, 256 p.
- Shaheen, Jack. G. (2001) *Reel bad Arabs : How Hollywood vilifies a people*. New- York : Olive Branch Press, 574 p.
- Shaheen. Jack. G (2000) « Hollywood's Muslm Arabs », *Muslim World*. 90(1-2). Pp. 22-42. UQAM. Service des bibliothèques. *Virtuose*.  
Récupéré de : <http://web.a.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/ehost/detail/detail?sid=efac6b01-45f7-4ff9-a275-6b70cd215bd6%40sessionmgr4002&vid=1&hid=4212&bdata=Jmxhbmc9ZnImc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=a9h&AN=3375814>
- Shaheen. Jack. G. (2012) *Guilty: Hollywood's verdicts on Arabs after 9/11*. Interlink Publishing, (extrait). Récupéré de *Google books* : [http://books.google.ca/books?id=4eXCV4yWOGEC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ca/books?id=4eXCV4yWOGEC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Slomik, Michael. (2014) « Controlling Terror: The Representation of December 7th and September 11th in Film ». *Quarterly Review of Film and Video*, 31(7), pp. 692-706. UQAM. Service des bibliothèques. *Virtuose*.  
Récupéré de : <http://dx.doi.org/10.1080/10509208.2012.710515>

Spigel, Lynn. (June 2004) « Entertainment Wars : Television Culture after 9/11 ». *American Quarterly*, 56(2), pp. 235-270. UQAM. Service des bibliothèques. Virtuose. Récupéré de : <http://muse.jhu.edu/journals/aq/summary/v056/56.2spigel.html>

Toussaint, Bruno. (1999) *Le langage des images et des sons*. Paris : Dixit, 190 p.

Vérat, Éric. (2012) *Génériques ! : les séries américaines décryptées*. Lyon : Moutons électriques, 163 p.

Winckler, Martin (dir. pub.). (2005) *Les miroirs obscurs : grandes séries américaines d'aujourd'hui*. Vauvert : éditions Au diable vauvert, 462 p.

Winckler, Martin. (2012) *Petit éloges des séries télé*. Paris : Gallimard, 116 p.

Wolton, Dominique. (1990) *Éloge du grand public: une théorie critique de la télévision*. Paris : Flammarion, 319 p.

Jung Yin, (2008) « Jack Bauer Syndrome: Hollywood's Depiction of National Security Law ». *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, 9(13). Récupéré de : <http://www.uio.no/studier/emner/jus/ikrs/KRIM2950/h11/undervisningsmateriale/Yin.pdf>

### Articles consultés

Ackerman, Spencer. How real is 24 ? *Salon.com*, 16 mai 2005. Récupéré de [http://www.salon.com/2005/05/16/24\\_6/](http://www.salon.com/2005/05/16/24_6/)

Aleaziz, Hamed. Interrogating the creators of "Homeland". *Mother Jones*, 4 novembre 2011. Récupéré de <http://www.motherjones.com/media/2011/10/homeland-season-2-claire-danes-howard-gordon-alex-gansa>

Aucoin, Julianna. Homeland islamophobic propaganda or progressive masterpiece. *Harvard politics*. 28 février 2013. Récupéré de <http://harvardpolitics.com/books-arts/homeland-islamophobic-propaganda-or-progressive-masterpiece/>

Belletante, Joseph et Nonfiction. La question raciale sur petit écran, de «Homeland» à «The Wire». *Slate.fr*. 10 décembre 2014. Récupéré de <http://www.slate.fr/story/95641/question-raciale-petit-ecran>

Blanchet, Jonathan. Homeland, un anti 24 ? *Premières*, 27 octobre 2011. Récupéré de <http://fluctuat.premiere.fr/Tele/News-Videos/Homeland-un-anti-24-3245562>

Blumenfeld, Samuel. Joel Surnow- Jack Bauer, même combat. *Le Monde*, 21 décembre 2007. Récupéré de [http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/12/21/joel-surnow-jack-bauer-meme-combat\\_991315\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/12/21/joel-surnow-jack-bauer-meme-combat_991315_3246.html)

Blumenfeld, Samuel. Au pays des showrunners. *Le Monde*, 7 novembre 2014. Récupéré de [http://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2014/11/07/au-pays-des-showrunners\\_4520285\\_4500055.html](http://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2014/11/07/au-pays-des-showrunners_4520285_4500055.html)

Breton, Gilles. Comment j'ai préparé le 11 septembre. *Le Monde*, 31 mars 2006. Récupéré de [http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2006/03/31/comment-j-ai-prepare-le-11-septembre\\_756516\\_3222.html](http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2006/03/31/comment-j-ai-prepare-le-11-septembre_756516_3222.html)

CAIR-Chicago, FOX Airs '24' Disclaimer. *CAIR Chicago*, 8 février 2005. Récupéré de <http://www.cairchicago.org/2005/02/08/fox-air-24-disclaimer/>

Carron, Pierre-Nicolas, Reigner, Philippe, Yersin, Bertrand, Vetter, Stefan. Conséquences psychologiques individuelles et communautaires du terrorisme. N°173, 2008. Médecine et Terrorisme, *Rev Med Suisse*. Récupéré de: <http://www.revmed.ch/rms/2008/RMS-173/Consequences-psychologiques-individuelles-et-communautaires-du-terrorisme1>

Carter, Billy. 'Homeland' raises the anxiety level. *The New York Times*, 12 septembre 2012. Récupéré de [http://www.nytimes.com/2012/09/16/arts/television/homeland-returns-for-second-season-on-showtime.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/09/16/arts/television/homeland-returns-for-second-season-on-showtime.html?_r=0)

Cocquet, Marion. Hollywood n'a pas osé aborder le traumatisme du 11 Septembre. *Le Point*, 10 septembre 2011. Récupéré de [http://www.lepoint.fr/culture/hollywood-n-a-pas-ose-aborder-le-traumatisme-du-11-septembre-10-09-2011-1371771\\_3.php](http://www.lepoint.fr/culture/hollywood-n-a-pas-ose-aborder-le-traumatisme-du-11-septembre-10-09-2011-1371771_3.php)

Conquy, Marie. Quelle est la différence entre un musulman et un islamiste ? *La Dépêche*, 31 mars 2012. Récupéré de <http://www.ladepeche.fr/article/2012/03/31/1319378-quelle-est-la-difference-entre-un-musulman-et-un-islamiste.html>

Coutanceau, Roland. Attentat à Ottawa : Zehaf-Bibeau, un "loup solitaire" ? Le visage du terrorisme a changé. *Le plus, NouvelObs*, 23 octobre 2014. Récupéré de <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1252933-fusillade-mortelle-a-ottawa-le-loup-solitaire-un-nouveau-visage-du-terrorisme.html>

Delahaye, Martine. Ne réduisons pas "24" et "Homeland" à la glorification de la torture. *Le Monde*, 2 janvier 2015. Récupéré de [http://www.lemonde.fr/television-radio/article/2015/01/02/ne-reduisons-pas-24-et-homeland-a-la-glorification-de-la-torture\\_4548703\\_1655027.html](http://www.lemonde.fr/television-radio/article/2015/01/02/ne-reduisons-pas-24-et-homeland-a-la-glorification-de-la-torture_4548703_1655027.html)

Doward, Jamie. Muslim anger at terror plot in TV drama 24. *The Guardian*, 30 janvier 2005. Récupéré de <http://www.theguardian.com/media/2005/jan/30/broadcasting.religion>

Durkay, Laura. 'Homeland' is the most bigoted show on television. *Washington Post*, 2 octobre 2014. Récupéré de <http://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2014/10/02/homeland-is-the-most-bigoted-show-on-television/>

Flückiger, Laurent. Le 11 septembre dans les séries TV américaines. *Le matin.ch*, 9 décembre 2011. Récupéré de <http://www.lematin.ch/monde/ameriques/Le-11-septembre-dans-les-series-TV-americaines/story/10021886>

Jung, Nicolas. Homeland générique : la politique de la peur (2e partie). *Semiozine*, 12 février 2013. Récupéré de <http://www.semiozine.com/homeland-generique-la-politique-de-la-peur-2e-partie>

Kundnani, Arun. On Homeland, Islam means Terror. Tv's one major Muslim character is a secret Al-Qaeda agent. *FAIR*, 1 avril 2014. Récupéré de <http://fair.org/extra-online-articles/on-homeland-islam-means-terror/>

Langlais, Pierre. Le 11 septembre est toujours là ... *Têtes de séries, Slate Blog*, 27 septembre 2011. Récupéré de : <http://blog.slate.fr/tetes-de-series/2011/09/27/le-11-septembre-est-toujours-la/>

Montay, Dominique. Dessine-moi ... Un showrunner. *Daily mars*, 21 décembre 2012. Récupéré de <http://www.dailymars.net/dessine-moi-un-showrunner/>

Nussbaum, Emily. "Homeland" : the antidote for "24". *The New Yorker*. 29 novembre 2011. Récupéré de <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/homeland-the-antidote-for-24>

Nussbaum, Emily. A 'Homeland' conspiracy theory. *The New Yorker*, 4 décembre 2012. Récupéré de <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-homeland-conspiracy-theory>

Paskin, Willa. The creators of 'Homeland' exorcise the ghost of '24'. *New York Times*, 26 décembre 2012. Récupéré de [http://www.nytimes.com/2012/09/30/magazine/the-creators-of-homeland-exorcise-the-ghost-of-24.html?\\_r=2&](http://www.nytimes.com/2012/09/30/magazine/the-creators-of-homeland-exorcise-the-ghost-of-24.html?_r=2&)

Psenny, Daniel. «Homeland» : les racines du mal. *Le Monde*, 10 septembre 2012. Récupéré de [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/10/homeland-les-racines-du-mal\\_1757453\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/10/homeland-les-racines-du-mal_1757453_3246.html)

Raynaud, Manuel. Homeland, aveu d'échec. *Dimension séries pour arte.tv*, 12 janvier 2013. Récupéré de <http://www.arte.tv/sites/fr/dimension-series/2013/01/12/homeland-aveu-dechec/>

Raynaud, Manuel. (2013, 15 juin) Hatufim et Homeland, plans rapprochés. *Dimension séries* sur arte.tv. Récupéré de <http://www.arte.tv/sites/fr/dimension-series/2013/06/15/hatufim-homeland-comparaison-plans-rapproches/>

Retranscription d'une émission de radio. *Rushlimbaugh.com*, 30 mars 2006. Récupéré de [http://www.rushlimbaugh.com/daily/2006/03/30/joel\\_surnow\\_and\\_howard\\_gordon\\_of\\_242](http://www.rushlimbaugh.com/daily/2006/03/30/joel_surnow_and_howard_gordon_of_242)

Rivet, Delphine. Autopsie d'un générique: Homeland, dans la tête de Carrie Mathison. *Télé-loisir*, 2 février 2014. Récupéré de <http://www.programme-tv.net/news/series-tv/48067-autopsie-generique-homeland-video/>

Services Culturels de l'Ambassade de France aux États-Unis Département Cinéma, Télévision et Nouveaux Médias. La diffusion des séries TV aux États-Unis : évolutions et mutations, *Mediamerica*, 15 novembre 2013. Récupéré de <http://mediamerica.org/television/la-diffusion-des-series-tv-aux-etats-unis-evolutions-et-mutations/>

Stanley, Alessandra. Private Torment Trumps Terrorism. *The New York Times*, 18 décembre 2011. Récupéré de [http://www.nytimes.com/2011/12/19/arts/television/showtimes-homeland-finale-with-claire-danes.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2011/12/19/arts/television/showtimes-homeland-finale-with-claire-danes.html?_r=0)

Turcan, Marie. Homeland sur Canal + vs. Hatufim sur Arte : l'élève a-t-il dépassé le maître ? *Le plus, NouvelObs*, 7 juin 2013. Récupéré de <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/882850-homeland-sur-canal-plus-vs-hatufim-sur-arte-l-eleve-a-t-il-depasse-le-maitre.html>

Wayne, Parry. "24" Under fire from Muslim Groups. *CBS News*, 18 janvier 2007. Récupéré de <http://www.cbsnews.com/news/24-under-fire-from-muslim-groups/>

Yoda. La série Homeland est-elle la nouvelle 24 heures chrono ? *24 heures chrono hommage (blog)*, 14 octobre 2012. Récupéré de <http://24heureschronohommage.overblog.com/article-la-serie-homeland-est-elle-la-nouvelle-24-heures-chrono-111246885.html>

#### Œuvres audiovisuelles étudiées

Surnow, Joel, Cochran, Robert. *24. Season 4*. DVD. Coul. 1052 min. Beverly Hills, Calif. : Twentieth Century Fox Home Entertainment.

Gordon, Howard, Gansa, Alex. *Homeland. The complete first season*. DVD. Coul. 664 min. Beverly Hills, Calif. : 20th Century Fox Home Entertainment.