



HAL
open science

Des cadres de guerre vulnérables? La série Homeland, une heuristique critique de la “ guerre au terrorisme ”

Eric Macé

► To cite this version:

Eric Macé. Des cadres de guerre vulnérables? La série Homeland, une heuristique critique de la “ guerre au terrorisme ”. Réseaux: communication, technologie, société, 2016, 199, pp.71-97. 10.3917/res.199.0071 . halshs-01461446

HAL Id: halshs-01461446

<https://shs.hal.science/halshs-01461446>

Submitted on 8 Feb 2017

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

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

DES CADRES DE GUERRE VULNÉRABLES ?

La série Homeland, une heuristique critique de la « guerre au terrorisme »

Eric Mace

La Découverte | « Réseaux »

2016/5 n° 199 | pages 71 à 97

ISSN 0751-7971

ISBN 9782707191106

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-reseaux-2016-5-page-71.htm>

Pour citer cet article :

Eric Mace, « Des cadres de guerre vulnérables ? *La série Homeland, une heuristique critique de la « guerre au terrorisme »* », *Réseaux* 2016/5 (n° 199), p. 71-97.
DOI 10.3917/res.199.0071

Distribution électronique Cairn.info pour La Découverte.

© La Découverte. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

DES CADRES DE GUERRE VULNÉRABLES ?

La série *Homeland*, une heuristique critique
de la « guerre au terrorisme »

Éric MACÉ

Dans cet article je cherche à montrer que les auteurs de la série télévisuelle *Homeland*, consacrée à la « guerre au terrorisme » menée par les États-Unis, font un usage heuristique (c'est-à-dire didactique) de la notion de cadre et de cadrage, rejoignant en cela les préoccupations de la sociologie lorsque cette dernière cherche, elle aussi, à décrire et à comprendre la guerre en termes d'opérations de cadrage des représentations, des relations et des logiques d'action¹. Je voudrais montrer ici que la série *Homeland* permet aux publics et aux sociologues de comprendre et d'illustrer la notion constructiviste de « cadre » de l'action et tout particulièrement celle de « cadre de guerre ». Et ceci non pas de façon conceptuelle – à chacun son métier –, mais de la manière immersive dont les fictions explorent les « mondes possibles » en accompagnant les préoccupations, les interrogations et les tensions de « l'esprit du temps » de leur époque (Morin, 2008). Comme le souligne Sabine Chalvon-Demersay (2005a), les fictions télévisuelles mettent en scène des personnages *qui sont confrontés à des problèmes conçus pour intéresser le public imaginé par les auteurs* (condition nécessaire d'un succès populaire toujours recherché). Le travail de ces auteurs consiste précisément à faire de ces situations et de ces problèmes un laboratoire d'exploration des formes d'action et des valeurs morales de ce que chaque personnage peut ou ne peut pas faire, doit ou ne doit pas faire. Les auteurs construisent ainsi des cadres interprétatifs, narratifs et filmiques dans lesquels sont plongés des personnages dont le statut d'existence sociale est très particulier puisqu'ils doivent découvrir, comprendre et agir au sein de ces cadres – voire adopter des ruptures de cadres – tandis que leurs auteurs savent depuis le début ce qu'il en est (le statut du public est ici hybride en fonction des stratégies narratives des auteurs : tantôt il n'en sait pas plus que les personnages – modèle Agatha Christie – tantôt, mis du côté des auteurs, il en sait plus – modèle *Inspecteur Colombo*). Dans une perspective diachronique, on peut ainsi montrer comment les médiacultures en général et les fictions télévisuelles en particulier accompagnent – plus qu'elles ne les

1. Je remercie mes collègues du Centre Émile Durkheim, François Dubet, Olivier Cousin et Mathias Delori pour leur lecture critique d'une première version de ce texte.

précèdent – les transformations sociologiques et cognitives en cours – en cultivant pour cela un nécessaire « conformisme provisoire », ni trop conservateur ni trop transgressif (Macé 2006a). En l’occurrence, il s’agit de montrer que la série *Homeland* accompagne en temps réel le tournant stratégique et cognitif de la politique de « guerre contre le terrorisme » des États-Unis dans le passage entre la présidence Bush et la présidence Obama, non pas, de mon point de vue, en défendant idéologiquement la seconde contre la première (Gatefin 2014), mais en explorant une alternative (également discutable) aux effets désastreux à la fois des guerres d’invasions de Bush et de la « dronisation » de la guerre par Obama. Et le moyen de cette exploration est précisément la mise en scène de la dimension construite, contingente et disputée des « cadres de guerre » qui orientent et rendent possible ce type de guerre contemporaine et auxquels sont confrontés les personnages. C’est la raison pour laquelle je propose dans cet article un usage *herméneutique* de la fiction par la sociologie, en considérant la fiction comme une proposition spécifique de compréhension de la réalité du monde pouvant être transposée dans le raisonnement sociologique (Barrère et Martuccelli, 2009). Si je m’intéresse à cet usage herméneutique de la fiction, c’est à des fins d’*éclaircissement d’un raisonnement sociologique portant moins sur la fiction de la guerre comme genre cinématographique ou télévisuel que sur la guerre elle-même comme pratique sociale et comme enjeu de réflexivité sociale* – au double sens précisé par Beck et Giddens (1995) où la seconde modernité est à la fois confrontée aux effets en retour de son propre développement et aux incertitudes quant à la conduite à tenir.

La série *Homeland* est diffusée depuis 2011 sur la chaîne du câble payante Showtime (groupe CBS). Elle était toujours en cours de diffusion en 2016 (saison 6), mais nous nous en tiendrons ici aux 3 premières saisons qui constituent de façon close un triptyque narratif. Inspirée de la série israélienne *Hatufim* (2010), dont l’auteur Gideon Raff est co-auteur avec deux États-Uniens, Alex Gansa et Howard Gordon, la série *Homeland* met en scène la question stratégique et morale de la « guerre au terrorisme » engagée par les États-Unis sous la présidence Bush puis Obama, depuis les attentats d’Al-Qaïda sur New York et Washington en septembre 2001, suivis des interventions américaines et alliées en Afghanistan, de l’occupation de l’Irak en 2003 jusqu’au retrait des troupes américaines en 2011. La série connaît une audience plutôt faible, mais normale pour ce type de diffusion, soit en moyenne 2 millions de téléspectateurs aux États-Unis – contre 12 millions pour la série précédente sur le même thème, *24 heures*, traitée sur un tout autre mode et diffusée sur une chaîne en clair (Fox). La série *Homeland* a par contre été consacrée par la critique et les professionnels

(2 Golden Globe en 2011) et le président Obama a fait savoir qu'elle était une de ses séries favorites, faisant ainsi de cette série un événement public allant au-delà de son audience télévisuelle (source : Wikipedia en anglais). Situées en 2011 et traitées en temps réel, soit 10 ans après les attentats de New York à la fois pour le public et pour les personnages, les trois premières saisons sont construites autour du duel terrorisme/contre-terrorisme que se livrent les responsables de la CIA et les dirigeants d'Al-Qaida à propos d'un projet d'attentat contre la présidence des États-Unis.

Afin de montrer cette dimension explicitement réflexive et heuristique de la série *Homeland*, je vais d'abord préciser la spécificité d'une lecture herméneutique de la fiction, puis montrer l'articulation étroite entre les opérations de cadrage dans la fiction, dans les pratiques sociales et dans la sociologie, pour enfin montrer en quoi les trois mouvements observables dans la série – le cadrage hégémonique est soumis à la triple rupture de cadre que sont les épreuves du hors-champ, du contrechamp et du recadrage – rejoignent les préoccupations d'une sociologie empirique des cadres de guerre.

LES USAGES SOCIOLOGIQUES DE LA FICTION : DOCUMENTAIRE, SÉMIOLOGIQUE, COMMUNICATIONNEL, HERMÉNEUTIQUE

Je ne m'intéresse pas ici centralement à l'économie et à la sociologie de la production de cette série. Même si j'ai pu évoquer dans l'encadré précédent les données d'audience, je ne m'intéresse pas ici non plus aux usages en réception de cette série par les publics. Il s'agit plutôt de s'intéresser au récit, à l'intrigue, à la construction narrative et scénaristique. De ce point de vue, l'approche *herméneutique* se distingue de trois autres usages sociologiques des récits de fiction que sont les lectures *documentaires*, *critiques* et *communicationnelles*. Pour rendre compte de ces distinguos, je m'appuie sur la typologie des modes de lecture par les publics qu'avaient proposée Elihu Katz et Tamar Liebes à l'occasion de leur grande enquête en réception de la série *Dallas* dans le monde (Liebes, 1994) : d'un côté les lectures « référentielles » ou « métacritiques » selon que les publics comparent leur vie avec celle des personnages ou qu'ils parlent des intentions, du style et des techniques narratives des auteurs ; d'un autre côté les lectures « immergées » ou « distancées » selon que les publics s'en tiennent au sens du récit ou s'en déboîtent pour en faire autre chose.

Modes de lecture de la fiction par les publics selon Liebes (1994)	Référentielle	Méta-critique
Immergée	Réelle : identification / comparer le monde de la fiction avec son monde social	idéologique : dénonciation des dimensions hégémoniques du récit et des représentations
Distanciée	Ludique : projection / exploration des mondes possibles subjectifs et sociaux	Esthétique : décodage, jeu et critique des codes du genre narratif proposé

Si on transpose cette analyse des récits de fiction par les publics à l'analyse de ces mêmes récits par les chercheurs, on obtient également quatre modes d'interprétation des récits médiaculturels. Même s'il est acquis que la fiction se situe par-delà le vrai et le faux (Schaeffert, 2005), la lecture *documentaire* montre ce que la fiction reflète de son époque de réalisation, soit par ce qui est montré (manières de parler, de s'habiller), soit par comment et par qui c'est montré (tel ou tel auteur et leurs habitus de classe, de genre, de race), illustrant ainsi la culture partagée du moment entre les auteurs, leurs publics et les sociologues (Heinich, 2005), soit en tant que « redoublement » dans la fiction de théories sociologiques déjà connues (par exemple l'œuvre d'Annie Ernaux qui illustrerait une sociologie de l'habitus de classe) (Barrère et Martuccelli, 2009). La lecture *critique*, mise en œuvre par Roland Barthes (1957), est une transposition savante des lectures oppositionnelles par les publics (Hall, 2008) : il s'agit de montrer, pour les dénoncer, les connotations hégémoniques du récit, tant au niveau des situations, des relations, des discours que des représentations visuelles. La lecture *communicationnelle* va s'attacher aux modes, contrats, régimes, codes et promesses de communication qui font que les récits de fiction s'adressent à des publics selon des genres narratifs plus ou moins évidents, hybrides ou ambigus (Lochard et Soulages, 1998). Enfin, la lecture *herméneutique* qui nous intéresse ici s'attache à découvrir ce que la fiction a à dire en propre de son époque et à le transposer dans un raisonnement sociologique. On connaît les précédents d'une telle approche, que ce soit à travers la mise au jour de mythes supposés universels ou propres à l'esprit du temps (lectures psychanalytiques ou girardiennes de la littérature classique ; lecture anthropologique de la culture de masse par Edgar Morin, 2008) ou des inflexions de la condition contemporaine : Sabine Chalvon-Demersay (1994, 1996, 2005b) ou moi-même pour la télévision (Macé, 2006b) ; Nathalie Heinich (1996) ou Anne Barrère et Danilo Martuccelli pour la littérature française (2009). La lecture herméneutique a ainsi un objectif propre : comprendre comment la fiction, confrontée aux mêmes questionnements que la

sociologie quant à la description du monde, propose des jeux d'opérations réflexives au moyen d'une exploration des mondes possibles (Schaeffert, 1999 ; Macé, 2006a). Ceci étant, et comme le souligne Howard Becker, cette distinction analytique entre plusieurs types d'interprétation des récits ne doit pas faire perdre de vue que ces dimensions sont intriquées du fait même de l'existence sociale de ces récits dans la mesure où tout récit – qu'il soit de fiction ou d'information – est le produit d'une double action collective située qui fait de ces récits les « traces figées d'une action collective (*as the frozen remains of collective action*), réanimées à chaque fois que quelqu'un se les approprie » (Becker, 1999, p. 152).

Modes d'analyse de la fiction par les chercheurs	Référentielle	Méta-critique
Ce que dit le récit	Documentaire : la fiction comme reflet de l'expression située d'une époque, d'un regard, ou comme redoublement d'une théorie sociologique déjà connue.	Idéologique : critique des dimensions et connotations hégémoniques dans les intentions et dans le récit.
Ce que l'on fait du récit	Herméneutique : imaginaires de l'esprit du temps proposés en propre par la fiction et pouvant être transposés dans un raisonnement sociologique.	Communicationnelle : formats, constructions narratives, règles de l'art, innovations, contrats et promesses de lecture.

Par une lecture documentaire de la série *Homeland*, on pourrait se faire une idée, plus ou moins vraie ou fausse, des techniques du terrorisme et du contre-terrorisme contemporains dans un monde globalisé où règnent les réseaux et les écrans, décrivant notamment le passage d'une politique militaire américaine fondée sur la puissance de feu au sol (« boots on the ground ») à une politique fondée sur les systèmes experts d'action à distance (« dronisation » de la guerre) (Chamayou, 2013 ; Scahill, 2014 ; Younsi, 2015) ; tout comme on pourrait soulever la dimension fantaisiste, dans la série, du financement d'Al-Qaida (radicaux sunnites) par l'Iran via le Hezbollah (nationalistes chiites). On pourrait également adopter une lecture idéologique et discuter des dimensions occidentalocentriques, orientalistes voire sionistes de ces représentations (Massad, 2012), qui tendraient à légitimer les « bonnes raisons » occidentales de la guerre au terrorisme (Kumar et Kundnani, 2013 ; Gatefin, 2014). Par une lecture communicationnelle, on s'attacherait à montrer comment la série *Homeland* reprend les codes classiques du film d'espionnage tout en introduisant de

façon synchrétique une économie des émotions propre aux drames psychologiques – à l’image des James Bond tardifs incarnés par Daniel Craig.

CADRES ET CADRAGES EN FICTION ET EN SOCIOLOGIE

Choisissant plutôt une approche herméneutique, je vais m’attacher ici à montrer comment la série *Homeland* cherche à construire collectivement avec le public et les personnages une intelligibilité de la « guerre au terrorisme », c’est-à-dire comment elle se saisit d’une « donnée » du réel (commune aux personnages et aux publics) pour la comprendre comme une « obtenue », c’est-à-dire comme un construit contingent à comprendre et à relativiser – rencontrant ainsi les préoccupations de la sociologie. C’est donc d’une inter-pénétration entre imagination fictionnelle et imagination sociologique qu’il s’agit ici, et l’opérateur principal en est la notion de *cadre*, en tant qu’elle est commune à la fiction audiovisuelle et à la sociologie. Dans les récits audiovisuels (cinéma, télévision), tout comme pour la photo, la notion de cadre est fondamentale, elle renvoie au découpage du réel que l’on montre (dans le cadre) et que l’on ne montre pas (le hors-cadre, ou dans le langage cinématographique, le hors-champ). De la même manière, cela permet de distinguer le point de vue situé de ce qui est montré, selon que l’on a affaire à un champ (ce qui est vu) ou un contrechamp (ce que l’on voit à partir de ce qui est vu). En sociologie, cette notion de cadre a été avancée par Erving Goffman (1991) pour décrire en quoi les actions et les relations étaient rendues possibles par un ensemble de conventions plus ou moins instituées (opérations de cadrage), et en quoi ces cadres, parce que relationnels, étaient intrinsèquement vulnérables. D’abord parce que les « erreurs de cadrage » sont monnaie courante du fait de l’ambivalence de la vie sociale. Ensuite, parce que ces cadres peuvent être l’objet de manipulations et de feintises par certains acteurs afin de tromper d’autres acteurs, risquant ainsi cependant à tout moment d’être dénoncés et discrédités dès lors que cette manœuvre est découverte par ceux qu’elle a trompés. Enfin, plus fondamentalement, parce que ces cadres peuvent être contestés, non respectés, transgressés, cette fois non plus de façon involontaire, mais de façon volontaire, notamment à partir d’un autre cadrage de la situation, conduisant ainsi à des « ruptures de cadre ». En ce sens, et dans une définition plus beckerienne que goffmanienne, on peut résumer la notion en disant que les cadres sont le produit d’actions et rendent possibles des actions, y compris des actions et des critiques qui mettent ces cadres mêmes à l’épreuve (Becker, 1985).

On peut étendre le raisonnement à la guerre à travers la définition de ce que sont les « cadres de guerre ». Comme les historiens le savent bien, chaque guerre est rendue possible par un cadrage de légitimation des enjeux, des moyens et des identités antagonistes « eux/nous », « amis/ennemis », « alliés/adversaires », ainsi que par un ensemble d'instruments et de dispositifs techniques, économiques, juridiques et proprement militaires qui font tenir ce cadre (Wasinski, 2010a). Mais comme tout cadre, les cadres de guerre sont vulnérables, car exposés en permanence aux erreurs de cadrage, aux ruptures de cadre, aux dévoilements des feintises manipulatrices, et d'une manière générale, à la critique de leur légitimité et de leur efficacité notamment au regard d'éventuels accidents de leurs conséquences (bavures, enlisements, revers, effets pervers). Appliquée à la guerre, cette notion de cadre permet de réintroduire la guerre dans le raisonnement sociologique en s'affranchissant d'une classique division du travail académique qui a longtemps affecté les relations *internes* aux États-Nations (organisées selon les principes instituant de « la société ») à la sociologie, et les relations *entre* les États-Nations (désorganisées selon les principes d'anarchie et de défiance originelle constitutives d'« états de violence ») aux relations internationales (*International Studies*) (Battistella, 2006 ; Malesevic, 2010). Or la guerre, en dépit de son incertitude et des logiques propres à l'engagement violent, reste une relation entre acteurs ayant des logiques d'action au sein de cadres d'action – elle est donc de mon point de vue parfaitement un objet sociologique, si on ne réduit pas cette dernière au projet durkheimien d'une « science de la société » (Latour, 2007). Il faut ensuite resituer ces relations dans leur historicité, ce qui fait qu'il existe moins une sociologie intemporelle de « la guerre » qu'une sociologie de la guerre en tant qu'expression de rapports sociaux globalisés historiquement situés. On peut de ce point de vue clairement distinguer deux types de guerres. D'une part, les guerres européennes classiques que l'on peut considérer comme des *guerres symétriques*, c'est-à-dire entre puissances étatiques concurrentes et pouvant conduire à la destruction réciproque en cas de montée aux extrêmes (Gros, 2006) – on observe depuis la fin de la guerre froide un glissement contemporain de ce type de guerre autour du Pacifique, entre la Chine et les États-Unis. D'un autre côté, les *guerres asymétriques* qu'ont été les guerres coloniales occidentales et qu'est de nos jours la « guerre au terrorisme » envers le jihadisme armé au sein d'un ordre postcolonial remis en cause (Olsson, 2008). Il s'agit cette fois de guerres dont la dissymétrie de puissance de feu occidentale conduit à une double mise en asymétrie culturelle et guerrière. D'un côté, dans ce type de guerre, les forts considèrent que les faibles ne participent pas du même monde, soit en raison de leur retard

civilisationnel, soit en raison de leur barbarie et de leur cruauté, tandis que les faibles répondent en disqualifiant les forts dans leurs prétentions à incarner des valeurs universelles. D'un autre côté, du fait de la dissymétrie de puissance, les faibles déplacent le front guerrier vers des violences armées non conventionnelles dites de « guerre asymétrique » (méthodes terroristes, insurrections, guérillas urbaines, mouvements de résistance immergés dans la société civile, propagande) tandis que les forts investissent à leur tour cette guerre asymétrique et ses méthodes pour tenter d'y rétablir une dissymétrie de puissance en leur faveur (contre-terrorisme, contre-propagande, contre-insurrection) (Chaliand, 2008 ; Wasinski, 2010b).

Si on combine les significations télévisuelles et sociologiques de la notion de cadre, on peut montrer que la série *Homeland* construit l'économie de son récit sur ce jeu avec les cadres, et qu'on peut transposer ce jeu en une désignation sociologique de ces différentes opérations de cadrage et de recadrage de la guerre comme relation, comme représentation et comme pratique.

Résumé des trois premières saisons de la série *Homeland*²

Saison 1 : Carrie Mathison, une jeune femme blanche, mince, blonde, célibataire, sans enfants, la trentaine, dont l'obstination et le flair professionnel sont à la fois alimentés et limités par des troubles bipolaires, est une agent de la CIA spécialisée dans la traque des dirigeants d'Al-Qaida ; elle s'en veut tout particulièrement de n'avoir pu empêcher les attentats contre New York et Washington 10 ans auparavant au début de sa carrière. En poste en Irak en 2011 pour traquer le nouveau chef d'Al-Qaida, Abu Nazir, elle obtient un renseignement faisant état d'un prisonnier américain qui aurait été « retourné » par Al-Qaida afin de commettre des attentats aux États-Unis. Quelque temps après, un Marine, Nicholas Brody, est libéré par les forces spéciales en Afghanistan après 8 ans de captivité. Alertée, Carrie Mathison participe au « debrief » de la CIA, mais Brody convainc de sa bonne foi – ce que n'admet pas Mathison, qui, contre sa hiérarchie (dont son mentor, Saul Berelson), installe une vidéosurveillance intrusive auprès de Brody pour en avoir le cœur net. Par ailleurs, le vice-président des États-Unis, William Walden, qui lance sa campagne électorale pour devenir président, et qui est le concepteur de la politique de « guerre au terrorisme », voit dans le cas de Brody le support rêvé de ses stratégies de communication et de relance de l'intérêt du public pour cette guerre lointaine et sans résultats probants : c'est pourquoi il

2. Comme l'exprime élégamment le mot-valise québécois, l'ensemble de cet encadré présente un risque de « divulgâchage » de l'intrigue et du suspens.

approche Brody et lui propose de rejoindre son équipe de campagne en tant que héros patriotique. Ce que Walden ne sait pas, c'est qu'il vient de tomber dans le piège qui lui a tendu Abu Nazir : ayant en effet convaincu Brody, converti à l'islam, de la justesse de son combat contre la violence des États-Unis envers les musulmans dans le monde, Nazir a fait en sorte que Brody soit libéré, comptant bien que Walden en ferait un proche – et donc rendrait possible un attentat suicide au cœur même du pouvoir politique des États-Unis. Pendant ce temps, Mathison multiplie les renseignements indiquant qu'un attentat organisé par Nazir est imminent, mais elle ne parvient pas à coincer Brody, envers qui elle éprouve néanmoins une très forte attirance. De fait, Brody déroule son plan : récupérer auprès d'un contact une ceinture d'attentat suicide, se rendre à une réunion réunissant les plus hauts responsables politiques et militaires des États-Unis, et tout faire sauter. Mais au dernier moment, Brody reçoit un appel de sa fille que Mathison vient d'interroger et qui, alarmée, veut savoir si les soupçons de Mathison sont fondés : pris entre deux légitimités – son allégeance à Nazir et l'amour de sa fille –, Brody n'appuie pas sur le bouton.

Saison 2 : Malheureusement pour lui, Brody avait enregistré une vidéo pre-mortem de revendication de l'attentat qu'il n'a pas commis et cette vidéo tombe entre les mains de la CIA. Mathison triomphe, elle avait donc bien raison de le soupçonner. Aussitôt arrêté, Brody se voit proposer par la CIA de devenir agent triple afin de se racheter de sa trahison. Toujours préoccupé de son image auprès de sa fille et également très attiré par Mathison (ils ont une liaison), Brody accepte, d'autant plus que la CIA soupçonne Nazir de préparer un autre attentat, cette fois mettant en cause non seulement des officiels, mais aussi des civils, ce que n'admet pas Brody. Inquiété par Nazir qui le soupçonne de désertion en raison de l'échec du premier attentat, Brody est décidé à lui donner un gage de sa fidélité : sans rien dire à la CIA (se constituant en agent quadruple), il profite de sa proximité avec Walden (qu'il sait être un criminel de guerre, ayant sciemment donné l'ordre d'un tir de drone sur une école pleine d'enfants au prétexte que Nazir aurait pu s'y trouver) pour pirater le code de son stimulateur cardiaque, permettant ainsi à un hacker d'Al-Qaida de commettre le crime parfait. Pendant ce temps, grâce aux renseignements de Brody, la CIA démantèle le réseau de Nazir et parvient même à tuer ce dernier qui s'était rendu aux États-Unis pour superviser les opérations. Mais il s'agit d'un nouveau piège : Nazir s'est sacrifié pour occulter les agissements d'une seconde équipe, non repérée, qui parvient, grâce à la voiture de Brody, piégée à son insu, à détruire le siège de la CIA et toute sa hiérarchie. Aussitôt, Al-Qaida publie un communiqué de revendication, avec à l'appui la vidéo de confession pre-mortem de Brody, recyclée pour l'occasion. Il ne reste plus à Brody qu'à fuir les États-Unis avec l'aide de Mathison. Walden mort, la CIA décapitée, Brody martyr de la cause contre son propre pays : Al-Qaida est le grand vainqueur des deux premières saisons.

Saison 3 : Mathison est mise en cause par une enquête sénatoriale pour défaut de prévention de l'attentat d'Al-Qaida et elle est mise à pied. Saul Berelson, mentor de Mathison et seul rescapé de l'attentat, est nommé directeur intérimaire de la CIA. Opposé depuis le début à la doctrine de la « guerre au terrorisme » promu par Walden, il voit là l'occasion de changer de méthode, mais il apprend qu'il n'a que quelques jours avant d'être destitué, un sénateur encore plus « faucon » que Walden devant prendre sa place. Berelson tente le tout pour le tout et monte une opération sophistiquée qui consiste non plus à s'intéresser aux réseaux jihadistes, mais aux puissances qui en sont les commanditaires et financeurs. En l'occurrence, derrière Nazir, il sait que se trouve l'État iranien, et en particulier le chef des Gardiens de la Révolution, Danesh Akbari. Le plan de Berelson est le suivant, qui apparaît symétrique de celui de Nazir : la CIA récupère Brody qui est dans un sale état entre les mains de narcotrafiquants au Venezuela, elle remet Brody en forme puis le transporte clandestinement jusqu'en Iran où, fort de sa réputation de héros, il pourra accéder au plus près de Danesh Akbari et l'assassiner. Pour que cet assassinat ait des conséquences favorables aux États-Unis, Berelson a fait le projet que ce soit le second de Akbari, Majid Javadi, qui le remplace. Préalablement, Berelson a lui-même « retourné » Javadi pour en faire un agent double au service de la CIA : il lui a suffi pour cela de trouver les preuves que Javadi détourne depuis des années l'argent de l'État iranien à son profit, ce qui vaudrait la peine de mort à Javadi. Tout se passe comme prévu : aidé sur place par Mathison, Brody parvient à obtenir un entretien avec Akbari, qu'il tue dans son bureau avant de s'enfuir dans une « maison de sûreté » de la CIA dans la campagne iranienne. Mais Javadi a besoin d'une action d'éclat pour assurer son autorité et la CIA lui a indiqué où cueillir Brody, obtenant toutefois que Javadi laisse Mathison s'échapper – Brody, sacrifié, mais rédempté, est pendu en place publique. Quatre mois plus tard, on apprend que l'opération est un succès : sous la conduite de Javadi, l'Iran a changé ses options géopolitiques et coopère dorénavant avec les Nations Unies en acceptant un accord sur la limitation et le contrôle de son programme nucléaire, amorçant ainsi un cycle de détente avec les États-Unis dont Berelson, qui a démissionné de la CIA, pense qu'il est la condition principale de la résorption du jihadisme armé.

Si on s'en tient au triptyque des trois premières saisons, je vais dans ce qui suit montrer que les saisons 1 et 2 de *Homeland* mettent en scène un cadre de guerre hégémonique qu'est celui de la « guerre au terrorisme » contre le jihadisme armé, mais aussi les deux ruptures de cadre que sont la monstration des hors-champs de cette guerre (les effets pervers du contre-terrorisme) et la monstration des contrechamps de cette guerre (les « bonnes raisons » qu'ont les terroristes d'agir ainsi). La saison 3 apporte un troisième mouvement de recadrage : la « guerre au terrorisme » et ses ruptures de cadre des saisons 1 et 2 se

révèlent ainsi rétrospectivement, façon zoom arrière, enchâssés dans un cadre de guerre plus large, cette fois à l'échelle cosmopolitique d'une postcolonialité multipolaire (Beck, 2006 ; Barkawi et Laffey, 2006 ; Hall, 2007 ; Go, 2013).

LA « GUERRE AU TERRORISME » ET SES RUPTURES DE CADRE (SAISONS 1 ET 2)

Le cadre de la « guerre au terrorisme » est tout entier résumé dans le générique de la série, qui alterne des archives télévisuelles et l'évocation des principaux personnages fictionnels de la série. Les archives remontent à l'attentat contre l'avion de la Pan Am à Lockerbie en 1988 sous la présidence de Ronald Reagan, puis de la riposte en 1991 sous la présidence de George Bush senior à l'invasion du Koweït par l'Irak de Saddam Hussein, puis l'attentat en 1998 contre le croiseur USS Cole au large d'Aden sous la présidence de Bill Clinton, puis l'attentat contre le WTC à New York en 2001, puis les interventions états-uniennes en Afghanistan en 2001 et en 2003 en Irak sous la présidence Bush junior. Les mots de « terrorisme » et de « guerre au terrorisme » sont prononcés par les présidents ou les présentateurs télé, entrecoupés d'images de femmes arabes en voile intégral et d'une présentatrice d'une chaîne d'information continue en arabe. Cette mobilisation d'archives télévisuelles se conclut par l'intervention de Barak Obama affirmant que « nous sommes et resterons vigilants à l'intérieur (en anglais : « Homeland ») et à l'extérieur ». Dans ces archives, tout est mélangé : l'attentat de Lockerbie est le fait d'un terrorisme international classique où une puissance postcoloniale (les soupçons se portent sur la Libye ou l'Iran) frappe avec une méthode terroriste une puissance occidentale afin d'affirmer sa capacité de nuisance dans les rapports de forces internationaux ; la riposte de l'ONU à l'invasion du Koweït par l'Irak est une réponse en droit international à une agression transfrontalière entre deux pays subalternes du Sud ; tandis qu'à partir de 1998 c'est une organisation transnationale non gouvernementale, Al-Qaïda, qui est concernée, ainsi que les réponses militaires territoriales (invasion de l'Afghanistan et de l'Irak) qui y sont données. Quoi qu'il en soit, l'idée de ce cadrage mis en scène par le générique, c'est que le monde arabe et musulman constitue, en continuité depuis la fin de la guerre froide, la menace terroriste et militaire principale envers les États-Unis et l'Occident, et qu'il est nécessaire que les États-Unis mettent tout en œuvre pour combattre cette menace tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, en rapport avec la globalisation de la menace. Ce cadrage est entériné par la manière dont sont évoqués les personnages de la

série. En premier lieu le personnage de Carrie Mathison, agent de la CIA en charge de la traque d'Al-Qaida, que l'on voit enfant puis adolescente puis jeune femme constamment abreuvée de ces images télévisuelles, c'est-à-dire dont la socialisation primaire et la subjectivité ont été façonnées par cet imaginaire de la « guerre au terrorisme ». Au point que Carrie Mathison, personnage féminin principal de la série, apparaît tout au long des trois saisons comme une obsessionnelle de cette traque et de cette cause, incapable de prendre du recul géopolitique, mêlant de façon stéréotypée son intuition féminine au service de sa mission et l'emballlement de ses sentiments et de ses émotions, notamment dans sa relation avec sa cible principale, Nicholas Brody³. En second lieu, le générique introduit par l'image ou par la voix des autres personnages participant de ce cadrage de la « guerre au terrorisme » au sein de la CIA : David Estes, le dirigeant de la CIA et fervent promoteur de la guerre au terrorisme, et Saul Berelson, le chef direct et mentor paternaliste de Carrie Mathison, qui s'inquiète de la voir s'emballer avec ses soupçons envers Nicholas Brody. Ce dernier est également présenté dans le générique, à travers toute l'ambiguïté qui fait le sel de la saison 1 : prisonnier hirsute d'Al-Qaida libéré par les forces spéciales états-uniennes, héros américain posant en grand uniforme avec sa famille retrouvée après 8 ans de captivité, anonyme faisant son footing et s'arrêtant de façon insistante devant la Maison-Blanche – comme en repérage. Le développement du récit introduit plus tard un personnage absent du générique, mais qui pourtant est un des deux personnages clés des saisons 1 et 2 : William Walden, vice-président des États-Unis (et qui en est le substitut, le président n'apparaissant jamais dans la série), et surtout l'ancien directeur de la CIA et principal théoricien et responsable politique de la « guerre à la terreur », qu'il se propose de poursuivre et de radicaliser en se présentant sur ce thème comme candidat à la présidence des États-Unis. On sait que sur ce point Walden n'a pas d'état d'âme, notamment quant à l'usage des drones armés : s'il s'agit de détruire un responsable d'Al-Qaida, peu importent les « dégâts collatéraux » parmi les populations civiles, c'est l'efficacité militaire de la lutte contre le terrorisme et l'efficacité électorale de cette posture qui priment. La cible politico-militaire centrale de Walden et l'obsession de Mathison est l'autre personnage clef de ces deux premières saisons : le personnage d'Abu

3. Diagnostiquée par ailleurs « bipolaire » pour souligner à quel point elle est menée par ses humeurs plutôt que par son raisonnement, Carrie Mathison ne rejoint pas le club des héroïnes qui s'emparent des compétences masculines dans la menée de la guerre, à la différence de Maya, l'agent de la CIA qui traque Ben Laden dans le film de Kathryn Bigelow *Zero Dark Thirty* – peut-être parce que les auteurs de *Homeland* sont des hommes, Howard Gordon et Alex Gansa, ex-auteurs d'une série masculiniste, *24 heures* (Courcoux, 2014).

Nazir, le dirigeant d'Al-Qaïda ayant pris la suite de Ben Laden après la liquidation de ce dernier par les États-Unis, et qui est le grand concepteur et ordonnateur des attaques et des attentats contre les États-Unis. Au point qu'on peut dire que les saisons 1 et 2 sont construites sous la forme d'un duel à distance entre Walden et Nazir, avec d'un côté le vice-président des États-Unis qui missionne la CIA (Estes, Berelson et Mathison) pour traquer et détruire Abu Nazir, tandis que symétriquement Nazir missionne Brody pour commettre un attentat contre Walden – Mathison avait donc bien raison d'être paranoïaque envers l'ennemi de l'intérieur par excellence qu'est un soldat fêté en héros après sa libération, mais devenu agent double pour le compte de l'ennemi.

Dans cet exposé du cadre de la « guerre au terrorisme » par la série, on reconnaît les principes de ce que les spécialistes des guerres asymétriques contemporaines désignent par le *new western way of war* et qui se présente comme le cadrage « réaliste » de la nécessité de lutter contre les menaces contemporaines de la part d'un Occident porteur de valeurs universelles positives, dans une opposition classique entre civilisation et barbarie, rationalité et menace (Shaw, 2005). Le premier principe est celui de la *maîtrise de la violence*. Les acteurs occidentaux de la guerre sont persuadés de leur légitimité en tant qu'ils défendent les valeurs universelles de l'Occident et de la modernité contre les ennemis de cette modernité universelle, et en particulier le jihadisme armé et ses méthodes terroristes. Le rapport à la violence est ici déterminant de la représentation de l'antagonisme : les militaires occidentaux sont des professionnels, ils n'ont pas d'animosité particulière envers des ennemis qui sont étrangers à leur monde et qu'ils traitent de façon technique comme des menaces et des cibles à détruire à travers des protocoles juridiques, techniques et moraux où seule la violence nécessaire est employée (Vennesson *et al.*, 2009) – marquant ainsi leur différence avec des ennemis qui semblent au contraire priser les manifestations de violence extrême, notamment dans la dimension incarnée (sanguinolente) de cette violence à la fois reçue et donnée (Delori, 2014). Le second principe est celui du *transfert de risques* : les guerres postcoloniales doivent perturber le moins possible les modes de vie occidentaux et protéger le plus possible les vies occidentales, y compris celles des soldats occidentaux, quitte à ce que les risques de la guerre (destructions, morts, blessures, faim, maladies) soient déportés non seulement vers les combattants ennemis, mais aussi vers les populations civiles de ces régions du monde (Shaw, 2005) – cela se traduit technologiquement par la « dronisation » de la guerre, le blindage des frontières et le fait que la guerre au terrorisme fait considérablement plus de morts civils que le terrorisme lui-même

(Scahill, 2014). Le troisième principe est celui du *moindre mal* : le principe de maîtrise de la violence entre souvent en contradiction avec le principe du transfert de risques, surtout lorsque les soldats ou les populations occidentales sont menacées par des attaques ou des attentats, de sorte qu'entre deux maux il faut choisir le moindre, déplaçant ainsi toujours plus les limites des formes de violence données socialement, juridiquement et moralement acceptables. Et plus la limite est repoussée, plus ce qui était injustifiable avant devient la routine après, car la fin justifie les moyens : violation de la vie privée et des droits fondamentaux, enfermement extrajudiciaire et extra-légal, tortures, assassinats ciblés, destructions de maisons (Weizman, 2011). Mais ce moindre mal est néanmoins avancé comme préférable à la « politique du pire », qui, sans plus de retenue de la violence, conduirait à la destruction massive et indifférenciée des ennemis et de leur milieu qu'est la population civile, comme on a pu le faire au Japon pendant la Seconde Guerre mondiale ou au Vietnam.

Ainsi, la première opération de cadrage de la série *Homeland* est de se placer au cœur du connu, du déjà-vu, du familier, qu'est le cadre de la « guerre au terrorisme », à la fois dans sa version référentielle (les archives) et dans sa version médiaculturelle (le motif de la guerre au terrorisme s'est banalisé dans la fiction auprès du public, notamment par la série précédente des auteurs de *Homeland*, *24 heures chrono*). Mais, et c'est en cela que cette série nous semble intéressante, les auteurs font ceci pour mieux en prendre le contre-pied et proposer deux ruptures de cadre : la première par *effet de hors-champ*, la seconde par *effet de contrechamp*, et que l'on transposera sociologiquement d'une part en termes de *critique contre-hégémonique*, d'autre part en termes de *critique cosmopolitique*⁴. C'est sans doute cette déstabilisation des attendus que signifie le motif récurrent et mystérieux de ce générique qu'est celui du labyrinthe. Sans doute, sur un premier plan, parce qu'il symbolise les entrelacs de la relation ambiguë entre Mathison et Brody, chacun portant à tour de rôle un masque de lion sur le visage – qui est chassé ? Qui est chasseur ? Sans doute aussi, sur un second plan, parce que ce labyrinthe est celui du récit lui-même, qui fait aller le public du « connu » de la guerre au terrorisme vers l'inconnu vertigineux de ses hors-champs et de ses contrechamps.

4. Ces ruptures de cadre sont intentionnelles de la part des auteurs et constitutives du projet même de la série. Les auteurs sont bien placés pour le savoir : Howard Gordon et Alex Gansa ont été scénaristes de la série *24 heures*, connue pour sa culture paranoïaque de la guerre au terrorisme (Jeangène Vilmer, 2012). Reconnaisant avoir ainsi accompagné et amplifié la rhétorique sécuritaire bushienne, ils disent le regretter et présentent *Homeland* comme un exercice de réflexivité compensatoire (Aleaziz, 2011).

Hors-champ et effets pervers de la « guerre à la terreur »

Le premier type de rupture de cadre est celui de la réintroduction du hors-champ de la « guerre au terrorisme » qu'est la brutalité de cette dernière et ses conséquences humaines et morales. C'est le personnage de Nicholas Brody qui incarne cette rupture de cadre dès lors qu'il fait l'expérience physique de l'existence de ce hors-champ. Montré comme un soldat d'élite, sniper du corps des Marines envoyé mater l'insurrection sunnite en Irak, le ressort de l'adhésion de Brody à la cause de Nazir est un événement traumatique dont le vice-président Walden est directement responsable. Fait prisonnier en Irak par des insurgés nationalistes en 2003, Brody a été livré à Al-Qaida pour être torturé afin de disposer de renseignements sur les forces américaines. Bien que ne cédant rien, Brody a cependant été épargné par Nazir qui anticipe déjà sur le rôle qu'il pourrait lui faire jouer dans ses projets d'attentat antiméricain à la hauteur de l'exploit de Ben Laden. Pariant sur le syndrome de Stockholm, Nazir fait en sorte d'apparaître aux yeux de Brody comme celui qui l'a retiré de sa geôle, l'a soigné, l'a accueilli dans sa propre maison, lui a fait découvrir et se convertir à un islam méditatif et apaisant, et qui, enfin, lui a confié l'éducation de son propre fils, Issa, que Nazir veut comme lui anglophone et parfaitement intégré à la modernité globalisée. Mais le basculement guerrier de Brody se fait le jour d'une opération commandée par Walden, alors directeur de la CIA : étant parvenu à localiser Nazir, Walden avait décidé d'un tir de drone sur sa maison, tout en sachant pertinemment que ce tir provoquerait des dommages collatéraux massifs en détruisant une école toute proche – celle d'Issa – que Walden savait pleine d'enfants. La série offre alors à la fois le champ et le hors-champ de ce tir de drone : d'un côté l'imagerie bien connue des vidéos aériennes avec le tir et son impact muet ; de l'autre le bruit et la fureur de l'explosion vécue, Brody retrouvant parmi les 82 petites victimes le corps ensanglanté d'Issa⁵. C'est à partir de ce moment, préparant le corps d'Issa avec Nazir selon le rituel funéraire musulman, que Brody épouse le projet de Nazir de liquider Walden. Ainsi qu'il l'exprime dans la vidéo qui doit signer son attentat sur le sol américain, l'attentat suicide que Brody a accepté de commettre n'est pas l'acte de quelqu'un qui serait sous l'emprise d'un lavage de cerveau, mais l'acte réfléchi de quelqu'un qui est en guerre contre l'injustice, le mensonge, les crimes de guerre commis au nom de la « guerre à la terreur », de sorte que son opération militaire asymétrique répond au caractère lui-même terroriste du contre-terrorisme des États-Unis,

5. Saison 1, épisode 9 (« tirs croisés »), 31 :18 – 41 :50.

avec toutes ses conséquences morales⁶ : même élargissement du champ de bataille au monde entier, même état de guerre permanent sans début ni fin, même indistinction entre civils et militaires, même indifférence aux « dommages collatéraux », même outrepassement du droit, des droits fondamentaux et des droits de la guerre, même usage de l'enlèvement et de la torture, même usage des techniques d'information et de communication et des flux financiers, mêmes techniques meurtrières d'assassinats ciblés et d'explosions terroristes, même emballement idéologique où une fin utopique (l'advenue d'un monde totalement pacifié par la destruction de l'ennemi) justifie tous les moyens et l'usage cynique du langage et du mensonge. C'est donc en tant que Marine ayant prêté serment de « défendre son pays contre les ennemis extérieurs et extérieurs » qu'il justifie son combat armé contre les « criminels de guerre » intérieurs du type de Walden en tant qu'ils menacent non seulement des vies innocentes, mais aussi les valeurs morales des États-Unis. De ce point de vue, la série propose une rupture de cadre par le hors-champ que l'on pourrait désigner, en le transposant cette fois dans le langage des sciences sociales, de *contre-hégémonique*, c'est-à-dire qui concerne l'effet de clôture du *cadrage* interprétatif opéré par les cadres hégémoniques : l'action et les représentations sont « encadrées » de telle sorte que l'intérieur du cadre ainsi délimité est non seulement aveugle à son propre cadrage, mais également aveugle à son hors-cadre⁷. Comme le souligne Judith Butler, « apprendre à voir le cadre qui nous rend aveugles à ce que nous voyons, voilà qui n'est pas si simple » (Butler, 2010, p. 100). Ainsi, dans un mouvement commun de rupture de cadre, la fiction médiaculturelle et la critique contre-hégémonique de Butler développent la même sensibilité au hors-champ de la « guerre au terrorisme », notamment en réhabilitant la valeur de « commune humanité » de la vie et des subjectivités des victimes du cadre de guerre hégémonique, en une mise en symétrie jusqu'alors refoulée par le cadre hégémonique : non seulement la douleur et le deuil des victimes de New York et Washington dont

6. Saison 1, épisode 12 (« Marine One »), 1 :40 – 04-20.

7. La critique contre-hégémonique accepte le glissement paradigmatique proposé par Antonio Gramsci et redéfini par Stuart Hall et dont s'inspirent les *Cultural Studies* et les réflexions que mène Judith Butler tant sur le genre que sur la guerre : tandis que la notion d'idéologie renvoie classiquement, depuis Marx et Engels, à une *illusio* touchant tous les acteurs et légitimant à l'insu de tous le point de vue des acteurs dominants, la notion d'hégémonie décrit comment les idées des groupes dominants sont moins les idées dominantes que les idées des dominants, et que leur emprise s'exerce *sans garantie*, en raison à la fois des contradictions internes aux représentations des groupes dominants et du décodage possiblement oppositionnel par les groupes et les individus subalternes (Hall, 2007 ; Glévarec *et al.*, 2008).

on connaît le nom, mais aussi la douleur et le deuil des victimes civiles de la « guerre contre le terrorisme » dont on se devrait de connaître également et le nombre et le nom ; non seulement les poèmes spontanés en hommage aux victimes du World Trade Center, mais aussi les poèmes de prisonniers de Guantanamo, enterrés vivants dans une zone de non-droit ; non seulement l'effroi et la compassion devant les attentats suicides, mais ce même effroi devant la froide rationalité instrumentale sans compassion aucune des murs de séparation, des check-points et des bombardements aériens (Talal, 2007).

Les contrechamps de la « guerre à la terreur »

Le second type de rupture de cadre proposé par la série *Homeland* restaure la symétrie des points de vue en multipliant les contrechamps, c'est-à-dire en développant, à travers de nombreux personnages, les « bonnes raisons » que l'on peut avoir de mener une action terroriste contre les États-Unis – moins pour des raisons morales et patriotiques comme Brody, que pour des raisons politiques et géopolitiques postcoloniales ancrées dans l'histoire du Moyen-Orient. La série montre tout d'abord que l'action terroriste n'est pas réductible à une exaltation monstrueuse, mais peut être une action stratégique rationnelle du faible au fort – ici, comme une réponse politico-militaire à l'état de guerre dissymétrique (du fort au faible) qu'imposent au Moyen-Orient les États-Unis et Israël : oppression des Palestiniens depuis 1947 ; rétorsion envers le régime islamique iranien issu de la révolution de 1979 contre le régime autoritaire du Shah soutenu par les États-Unis ; occupation de l'Afghanistan après 2001 et occupation de l'Irak après la guerre menée contre le régime de Saddam Hussein en 2003. C'est pourquoi la série montre aussi qu'à cet état de guerre dissymétrique du fort au faible a répondu des pratiques de guerre asymétrique du faible au fort, avec la multiplication de réseaux et d'organisations (Talibans, Al-Qaida, Hezbollah) jouant tantôt sur le tableau de l'insurrection armée (en Irak, en Afghanistan), tantôt sur celui de méthodes terroristes jusque sur le territoire de l'ennemi principal – en l'occurrence, les États-Unis. Ce terrorisme comme « résistance » s'incarne à travers deux personnages principaux qui ont en commun une origine familiale de Palestiniens déplacés par la création d'Israël et qui trouvent en Al-Qaida une organisation leur offrant une stratégie de réponse asymétrique à l'état de guerre dissymétrique des États-Unis. D'un côté, on l'a vu, Abu Nazir, qui dirige depuis la Syrie l'insurrection en Irak contre l'occupation américaine et qui trouve dans l'histoire de sa famille palestinienne suffisamment de raison pour s'engager dans une lutte

révolutionnaire contre l'impérialisme des États-Unis. D'un autre côté, Roya Hammad, jeune femme née à Londres et de nationalité britannique, qui, après de brillantes études travaille aux États-Unis comme journaliste politique et qui coordonne secrètement le réseau de Nazir sur le sol américain. À plusieurs occasions, ces personnages ont l'occasion de rappeler qu'ils sont des combattants, des guerriers, qu'ils ont une cause – la lutte contre l'injustice – qu'ils ont une ressource « plus grande » qu'eux-mêmes – Allah – et qu'ils ont pour eux les armes de l'opprimé : la ténacité, la familiarité avec la violence contre soi et contre autrui, l'esprit de sacrifice, la durée, et, au fond, une colère à dimension historique que ne peuvent pas comprendre les agents de la CIA, bornés par la clôture de leur cadre de « guerre au terrorisme »⁸. Lorsque l'agent Carrie Mathison propose à Roya de collaborer et lui offre une « seconde chance » au regard de son âge et de sa belle trajectoire sociale, lui présentant sa collaboration avec Nazir comme une erreur de jeunesse, Roya se met en colère, fâchée par l'incapacité qu'a Carrie de prendre la mesure de la rage historique du peuple palestinien opprimé⁹. Cette colère politique peut d'ailleurs s'étendre à des personnages ni arabes ni de culture musulmane. C'est le cas d'Aileen, une jeune Américaine ayant grandi en Arabie saoudite dans une *gated community* réservée aux riches familles des exploitants américains du pétrole au sein de laquelle régnait le racisme le plus total pour les Arabes et pour les pauvres. Tombant amoureuse d'un jeune Saoudien pauvre, mais méritant, Faisel, authentiquement convertie à l'islam et en révolte contre sa famille, elle va peu à peu se radicaliser politiquement en faisant ses études avec Faisel aux États-Unis, pour finalement, comme dans *La Pastorale américaine* de Philip Roth (à propos des jeunes révoltés gauchistes des années 1960), rejoindre le réseau terroriste de Nazir et contribuer à la préparation d'un attentat contre les responsables politiques de la « guerre à la terreur ». Prenant de nouveau le contre-pied des stéréotypes, la série montre que dans le couple Aileen-Faisel, c'est elle le leader, au point que même le plus compréhensif des agents de la CIA, Saul Berenson, se trompe sur ses motivations, les imputant – de façon doublement stéréotypée – à la dérive psychologique d'une jeune femme blanche et riche amoureuse d'un jeune homme arabe, musulman et terroriste¹⁰. De ce point de vue, la série propose une rupture de cadre par contrechamp que l'on pourrait désigner, cette fois en le transposant

8. Saison 2, épisode 10 (« en plein cœur »), 23:52 :00 – 29 :02.

9. Saison 2, épisode 11 (« la traque »), 21 :08 – 26 :16.

10. Saison 1, épisode 7 (« le WE »), 18 :30 – 20 :56 / 24 :38 – 27 : 59. Le destin du personnage est bouclé en saison 2, épisode 7 : 43 :45 et 46 :28.

dans le langage des sciences sociales, de *cosmopolitique*, c'est-à-dire, comme le souligne Ulrich Beck, qui, loin de réduire les guerres postcoloniales et le terrorisme jihadiste aux catégories zombies d'Occident et d'Orient, prend en compte l'ensemble des interdépendances et des effets en retour historiques, géopolitiques et sociaux qui structurent toutes les actions et toutes leurs conséquences au sein du monde globalisé de la seconde modernité (Beck, 2002). De ce point de vue, si la critique contre-hégémonique porte avant tout sur la question de la *légitimité* des cadres de guerre, la critique cosmopolitique concerne la question de leur *efficacité* : les conséquences et les effets en retour des actions menées de par ces cadres de guerre sont-ils véritablement des solutions au diagnostic de situation ou bien plutôt deviennent-ils aussi une partie du problème, voire la cause de problèmes plus graves encore qui sont ainsi *coproduits* par les actions mêmes qui devaient les résoudre (Macé, 1997) ? Par ailleurs, tandis que le hors-champ de la critique contre-hégémonique était rendu visible sous la forme de *victimes* appelées à se voir reconnaître une même humanité, une même compassion, une même singularité, le contre-champ de la critique cosmopolitique est cette fois rendu visible par la figure d'*adversaires* dont les logiques d'action et les « bonnes raisons » agonistiques sont prises au sérieux en les inscrivant dans la dynamique historique, culturelle et géopolitique de rapports sociaux mondialisés, et en premier lieu les rapports sociaux qui structurent l'ordre postcolonial¹¹.

En fin de saison 2, ce duel entre le terrorisme et le contre-terrorisme, entre Walden et Nazir, se termine comme toutes les guerres à mort entre ennemis : Nazir et Walden se détruisent mutuellement, Nazir s'offrant même la réussite post-mortem d'un attentat ravageur contre le siège de la CIA. Ainsi, jusqu'au bout de la saison 2, la série maintient son opération à la fois de mise en symétrie des méthodes des protagonistes (l'asymétrie comme réponse à la dissymétrie, « killig list » contre « killing list », sniper contre sniper, veste suicide et voiture piégée contre tirs de drones, torture contre torture, détestation politique et négation morale de l'adversaire) et du contrechamp des « bonnes raisons » des acteurs du Moyen-Orient – sans que les morts de part et d'autre ne changent quoi que ce soit au différend agonistique qui lie les deux parties.

11. C'est sans doute la principale limite de la critique contre-hégémonique de Butler : en offrant comme place aux cibles de la « guerre contre le terrorisme » celle de victimes de cette guerre déshumanisante, elle ne laisse pas d'espace pour leur reconnaissance comme adversaire, comme insurgé, comme combattant, comme révolutionnaire, ayant eux aussi leurs propres cadres de guerre, voire leurs propres formes, symétriques, de déshumanisation de leurs ennemis.

UN RECADRAGE COSMOPOLITIQUE DE LA POSTCOLONIALITÉ (SAISON 3)

C'est sur la base de cette catastrophe (presque tout le monde est mort, sauf Carrie, qui est mise en accusation et Brody, qui, bien que non responsable, est en fuite) que la saison 3 propose une nouvelle opération : non plus une rupture de cadre (les cadres ont implosé), mais un recadrage. Cette opération est précaire, expérimentale, risquée, elle n'est possible qu'en raison d'une fenêtre d'opportunité éphémère que va investir un seul des survivants, Saul Berelson, qui se retrouve par défaut et de façon intérimaire, le nouveau directeur de la CIA. À la différence des Walden et Estes et de leurs probables successeurs, Berelson sait, comme la plupart des militaires, que dans toute guerre il faut négocier à un moment ou à un autre (Olsson, 2012) : en ce sens, il est clauzewitzien plutôt que schmittien, il sait qu'il a affaire à des adversaires à faire plier plutôt qu'à des ennemis à détruire (Gros, 2006). Pendant les saisons 1 et 2, Saul Berelson, juif américain cosmopolite non pratiquant, victime de stigmatisation et de discrimination antisémite pendant son enfance, marié à une femme d'origine indienne qui œuvre en faveur des populations du Sud a de nombreuses fois exprimé ses réticences par rapport aux visées et aux méthodes de la CIA sous Walden et Estes. Il n'était d'ailleurs pas insensible aux sentiments d'injustice et de révolte des membres d'Al-Qaida qu'il traquait avec l'aide de Carrie Mathison. Tout comme il n'était pas loin de partager l'opinion de Brody selon laquelle les États-Unis font souvent le contraire des valeurs qui sont supposées être celles de la grandeur de l'Occident. Néanmoins, bon professionnel préoccupé des conséquences des attentats sur la population des États-Unis qu'il se doit de protéger, il a contribué à la traque de Nazir. Dorénavant en responsabilité, sur le point d'être remplacé de nouveau par un faucon néoconservateur et clone politique de Walden, Berelson décide de jouer sa propre partie. Selon lui, la sortie du conflit à mort de la « guerre des civilisations » et de la « guerre au terrorisme » passe par la redéfinition d'un « grand jeu » entre puissances rivales qui néanmoins s'entendent sur l'objectif d'une cohabitation au sein d'un monde commun – une vision typique de l'époque de la guerre froide pendant laquelle il a été formé et qui lui semble faire l'économie d'inutiles et dangereux déploiements idéologiques d'actions guerrières spectaculaires : « We are pragmatists. We adapt. We are not the keepers of some sacred flame¹². » Selon Berelson, le terrorisme transnational d'Al-Qaida n'est que le symptôme d'une crise profonde du Moyen-

12. Saison 3, épisode 1, 46 :15 et Saison 3, épisode 12, 45 :14.

Orient et de l'effet déstabilisateur des interventions des États-Unis sur l'ordre postcolonial, depuis l'intervention de la CIA en Iran en 1953 et la destitution de Mohammad Mossadegh, provoquant ainsi en 1979 la révolution islamique iranienne à la fois contre le Shah et les États-Unis, jusqu'en 2001 avec l'invasion de l'Afghanistan et plus encore en 2003 avec l'invasion de l'Irak. Pour y remédier, il semble à Berelson qu'il faut tarir les stratégies de déstabilisation terroriste menées l'Iran, notamment via son soutien aux organisations jihadistes armées, afin de ramener cet État-Nation puissant dans un jeu international régulé. Cette fois le duel se joue entre Saul Berelson, directeur de la CIA et Majid Javadi, directeur adjoint des services secrets des Gardiens de la révolution, et consiste, façon « old school »¹³, à retourner Javadi pour qu'il fasse le jeu des réformistes contre celui des conservateurs au plus haut niveau de l'État iranien¹⁴. Enrôlant de nouveau Mathison et Brody dans la manœuvre, l'opération est un succès : l'Iran « desserre son poing » et se dirige effectivement vers une politique de « détente », comme on disait avant la chute de l'URSS. Ainsi, à l'automne 2013, Berelson et les auteurs de la série donnent corps par anticipation au rapprochement des États-Unis et de l'Iran en 2015 dans la perspective d'une stabilisation du Moyen-Orient. On peut voir dans ce rebondissement narratif de la saison 3 le mouvement de décadre par lequel les auteurs quittent la logique mortifère du terrorisme et du contre-terrorisme pour une logique cosmopolitique plus large où chaque cadre de guerre est dépendant du hors-cadre qui l'encadre, autrement dit de son *encadrement* globalisé et de l'historicité de ses interdépendances.

Chaque cadre a son hors-cadre, et on pourra toujours mobiliser une lecture idéologique de la série pour souligner le soin que mettent les auteurs à laisser parfaitement hors-champ le cadre de guerre développé par Israël envers les Palestiniens, et qui devrait pourtant être compris dans les critiques contre-hégémoniques et cosmopolitiques que fait la série au cadre de la « guerre au terrorisme » mené par les États-Unis. On pourra également souligner *in fine* que la solution aux problèmes du monde vient d'une figure occidentale douloureuse et paternaliste, Saul Berelson, qui parvient à imposer le bien d'une *Pax americana* raisonnable, désamorçant ainsi, façon « vaccine » (Barthes, 1957), les critiques faites à l'emprise postcoloniale de l'Occident sur le Moyen-Orient. Ou bien on pourra y voir à l'inverse la victoire des progressistes contre les néoconservateurs aux États-Unis, alliés aux réformistes

13. Saison 3, épisode 12 (« héros malgré tout »), 45 :14 – 46 :41.

14. Saison 3, épisode 7 (« passe d'armes »), 01 :18 - 03 :15 / 4 :06 - 8 :48.

contre les conservateurs en Iran et au Moyen-Orient. Ainsi, et précisément en raison de sa complexité narrative, la polysémie de la série *Homeland* peut donner lieu à de multiples interprétations sur de multiples registres. Au-delà de cela, il apparaît cependant que la série présente un matériau média culturel remarquable concernant une herméneutique des notions de « cadre de guerre », de leurs cadrages et de leurs encadrements. Dans une autre série américaine, *Generation kill*¹⁵, un jeune Marine en train d'envahir l'Irak en 2003 se fait cette réflexion concernant les menaces inattendues auxquelles ils sont exposés : « Nous pensions être une armée de libération et nous devons combattre une insurrection. » De nouveau, il nous semble ici que la fiction de guerre américaine contemporaine a cette capacité à faire jouer les cadres et les cadrages, les champs et les contrechamps. Il reste sans doute à la sociologie d'explorer de façon tout aussi empirique et immersive la manière dont les acteurs et les adversaires façonnent, activent et critiquent les cadres de guerre par lesquels et contre lesquels ils agissent.

15. 2008, sur la chaîne payante HBO. Une série adaptée et réalisée par deux autres grands scénaristes contemporains, David Simon et Ed Burns, qui sont aussi les auteurs de la série *The Wire*, qui décrivait les ramifications du crime dans un Baltimore désindustrialisé et ghettoisé jusque dans les hautes sphères de l'économie et de la politique (Macé, 2013).

 RÉFÉRENCES

- ALEAZIZ H. (2011), « Interrogating the Creators of “Homeland”, Howard Gordon and Alex Gansa on Claire Danes, illegal surveillance, and what they regret about “24.” », <http://www.motherjones.com/media/2011/10/homeland-season-2-claire-danes-howard-gordon-alex-gansa>
- BARKAWI T., LAFFEY M. (2006), « The postcolonial moment in security studies », *Review of International Studies*, 32, pp. 329-352.
- BARRÈRE A., MARTUCCELLI D. (2009), *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq : Septentrion.
- BARTHES R. (1957), *Mythologies*, Paris : Seuil.
- BATTISTELLA D. (2006), *Retour de l'état de guerre*, Paris : Armand Colin.
- BECK U. (2002), « The Terrorist Threat: World Risk Society Revisited », *Theory, Culture & Society*, 19, pp. 39-55.
- BECK U. (2006), *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, Paris : Aubier.
- BECK U., GIDDENS A., LASH S. (1995), *Reflexive modernization: Politics, Tradition, And Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford: Stanford University Press.
- BECKER H. (1985), *Outsiders*, Paris : Métailié.
- BECKER H. (1999), « Parler de la société », dans *Propos sur l'art*, Paris : L'Harmattan.
- BUTLER J. (2010), *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris : Zones.
- CHALIAND G. (2008), *Les guerres irrégulières : XX^e-XXI^e siècles. Guérillas et terrorismes*, Paris : Gallimard.
- CHALVON-DEMERSAY S. (1994), *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris : Métailié.
- CHALVON-DEMERSAY S. (1996), « Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *Terrains*, 27, pp. 81-100.
- CHALVON-DEMERSAY S. (2005a), « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme*, 3, pp. 77-111.
- CHALVON-DEMERSAY S. (2005b), « Adaptations télévisuelles et figures temporelles. Les sept visages des Misérables », *Réseaux*, 4, 132, pp. 135-184.
- CHAMAYOU G. (2013), *Théorie du drone*, Paris : La Fabrique.
- COURCOUX C. A. (2014), « There's Something About Maya: On Being/Becoming a Heroine and the “War on Terror” », in K. A. RITZENHOFF, J. KAZECKI J. (eds.) *Heroism and Gender in War Films*, Basingstoke: Palgrave MacMillan, pp. 225-243.

- DELORI M. (2014), « Killing without Hatred. The Politics of (Non) Recognition in Contemporary Western Wars », *Global Discourse*, 4-4, pp. 516-531.
- GATEFIN E. (2014), « Homeland, une série de l'ère Obama », *Potomac Paper*, 21, IFRI.
- GLEVAREC H., MACÉ É., MAIGRET É. (2008), *Les Cultural Studies. Anthologie*, Paris : Armand Colin.
- GO J. (2013), « Entangling Postcoloniality and Sociological Thought », *Political Power and Social Theory*, Special Volume on Postcolonial Sociology, vol. 24, 3-31.
- GOFFMAN E. (1991), *Les cadres de l'expérience*, Paris : Minuit.
- GROS F. (2006), *États de violence. Essai sur la fin de la guerre*, Paris : Gallimard.
- HALL S. (2007), « Quand commence le "postcolonial" ? Penser la limite », in *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Paris : Amsterdam.
- HALL S. (2007), *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Paris : Amsterdam.
- HALL S. (2008), « Codage/décodage », in H. Glévarec et al., *Les Cultural Studies. Anthologie*, Paris : Armand Colin.
- HEINICH N. (1996), *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris : Gallimard.
- HEINICH N. (2005), « Les limites de la fiction », *L'Homme*, 175-176, pp. 57-76.
- JEANGÈNE VILMER J.-B. (2012), *24 heures chrono : le choix du mal*, Paris : Presses universitaires de France.
- KUMAR D., KUNDNANI A. (2013) « Homeland and the Imagination of National Security. Homeland's key accomplishment is to naturalize the workings of the national security state in the Obama era », *Jacobinmag.com*, <https://www.jacobinmag.com/2013/11/homeland-and-the-imagination-of-national-security>
- LATOUB B. (2007), *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris : La Découverte.
- LIEBES T. (1994), « À propos de la participation du téléspectateur », *Réseaux*, 64, pp. 93-105.
- LOCHARD G., SOULAGES J.-C. (1998), *La communication télévisuelle*, Paris : Armand Colin.
- MACÉ É. (1997), « Service public et banlieues populaires : une coproduction de l'insécurité. Le cas du réseau bus de la RATP », *Sociologie du travail*, 4, pp. 473-498.
- MACÉ É. (2006a), *La société et son double. Une journée ordinaire de télévision*, Paris : Armand Colin.
- MACÉ É. (2006b), *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris : Amsterdam.
- MACÉ É. (2013), « La fiction télévisuelle française au miroir de The Wire : monstration des minorités, évitement des ethnicités », *Réseaux*, 181, pp. 179-204.

- MALESEVIC S. (2010), *The sociology of war and violence*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MASSAD J. (2012), « *Homeland, Obama's Show* », Al-Jazeera, <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/10/2012102591525809725.html>
- MORIN E. (2008 [1962]), *L'Esprit du temps*, Paris : Armand Colin.
- OLSSON C. (2008), « Afghanistan et Irak : les origines coloniales des guerres antiterroristes », in D. BIGO (dir.), *Au nom du 11 septembre*, Paris : La Découverte.
- OLSSON C. (2012), « Méconnaître pour reconnaître ? La stratégie de sortie américaine d'Irak ou comment faire de nécessité vertu », *Cultures et Conflits*, 87, pp. 69-96.
- SCAHILL J. (2014), *Dirty wars. Le nouvel art de la guerre*, Québec : Les Éditeurs.
- SCHAEFFER J.-M. (2005), « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, 175-176, pp. 19-36.
- SCHAEFFER J.-M. (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil.
- SHAW M. (2005), *The new western way of war. Risk-transfer and its crisis in Iraq*, Cambridge: Polity Press.
- TALAL A. (2007), *On Suicide Bombing*, New York: Columbia University Press.
- TAMAR L. (1994), « À propos de la participation du téléspectateur », *Réseaux*, 64, pp. 93-105.
- VENNESSON P., BREUER F., FRANCO Ch., SCHROEDER U. (2009), « Is there a European way of war? Role conceptions, Organizational frames, and the Utility of force », *Armed Forces & Society*, vol. 35, n° 4, pp. 628-645.
- WASINSKI C. (2010a), *Rendre la guerre possible. La construction du sens commun stratégique*, Bruxelles : PIE Peter Lang.
- WASINSKI C. (2010b), « La volonté de réprimer. Généalogie transnationale de la contre-insurrection », *Cultures & Conflits*, 79-80, pp. 161-180.
- WEIZMAN E. (2011), *The least of all possible evils. Humanitarian violence from Arendt to Gaza*, London: Verso.
- YOUNSI A. (2015), « Les drones MALE en France : intermédiaires ou médiateurs ? », *Réseaux*, 2, 190-191, pp. 185-215.