24 heures chrono : enfermement spatio-temporel, nœud d'intrigues, piège idéologique ?

Monica Michlin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/1252>

DOI : 10.4000/tvseries.1252

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Monica Michlin, « 24 heures chrono : enfermement spatio-temporel, nœud d'intrigues, piège idéologique ? », *TV/Series* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 17 mai 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1252> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.1252>

Ce document a été généré automatiquement le 17 mai 2021.

TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

24 heures chrono : enfermement spatio-temporel, nœud d'intrigues, piège idéologique ?

Monica Michlin

- ¹ 24 heures chrono (Fox, 2001-2010)¹ a sans conteste été la série de la guerre au terrorisme (*War on Terror*), ses aspects esthétiques et narratologiques incontestablement novateurs – déroulement en « temps réel » et utilisation systématique du *split screen* – fonctionnant aussi comme une mise en images et comme une *mise en abyme* d'une société de la « surveillance » et du complot². L'écran multiple ou divisé signifie bien, dans un jeu de mots sur l'anglais « plots » que l'on retrouve dans le français « intrigues », à la fois la multiplication des *intrigues narratives* et celle des *complots* à la Maison Blanche ou contre l'Amérique, par des figures de l'ennemi tant intérieur qu'extérieur, d'où la « fracture » paranoïaque de l'écran, à l'image d'une suspicion radicale des apparences et, aussi, d'une scission interne du héros/antihéros incarné par Jack Bauer (Kiefer Sutherland). J'essaierai de montrer ici que ce *split screen* fondateur de la série figure moins une série de fenêtres ouvertes sur différentes intrigues simultanées, dans un effort de figurer le « temps réel » de la narration, que les mailles d'un filet qui se resserre à la fois sur Jack comme sur les méchants qu'il traque sans merci. Finalement, je verrai comment le *split screen* figurant le héros/antihéros clivé entre bien et mal devient aussi la métaphore de l'ambivalence que la série suscite chez les spectateurs conscients du piège idéologique qu'elle leur tend, notamment dans son apologie de la torture – le contexte politique réel étant celui des deux mandats de George W. Bush (2000-2008), de la guerre en Irak et des multiples scandales liés aux sévices infligés aux prisonniers, d'Abou Ghraib au « waterboarding » (supplice de la baignoire) que le Président Bush lui-même refusa de considérer comme contraire au droit international.

Temps réel, compte à rebours, état d'urgence

- 2 De sa première à sa saison 8, la série joue sur le scénario perpétuellement renouvelé du compte à rebours de 24 heures avant un attentat terroriste annoncé. Comme le soulignent Chamberlain et Ruston, *24 heures chrono* a connu d'emblée un succès critique et commercial du fait de son audace esthétique, de sa narration brillante de sa capacité à traduire l'atmosphère politique de l'après 11-septembre 2001 (« stylistically bold, narratively engaging, culturally relevant³ »). L'innovation stylistique et narrative majeure est annoncée dans les toutes premières secondes du pilote, qui, comme l'a dit Steven Peacock, « brands the number 24 into our memory » : jeu de mots sur « imprimer la marque » de la série, la « graver dans notre mémoire », et nous « marquer au fer rouge »⁴. En effet, en anglais, elle s'intitule plus sobrement 24, à l'image du parler monosyllabique de Jack et de la terminologie militaire, qui seule explique ce décompte des 24h et non l'usage anglo-saxon idiomatique des termes « 4 A.M. » pour 4h du matin et « 4 P.M. » pour 16h⁵. Dans ce bref clip⁶, l'horloge numérique grossit devant nos yeux par un effet de zoom et se fait de plus en plus lumineuse sur fond sonore de grésillement électrique avant d'exploser – un insert en lettres LCD remplit alors l'écran dans un fondu enchaîné sur ces fragments lumineux, qui préfigurent le *split screen*. Alors même que cet « affichage LCD » apparaît, il est lu en voix off par l'agent Jack Bauer: « *The following takes place between midnight and one AM on the day of the California primary. Events occur in real time*⁷. »
- 3 Cette voix off annonce une triple forme d'enfermement : dans la perspective narrative de Jack, même si les intrigues multiples nous permettent d'aller là où Jack ne va pas et d'échapper à son point de vue ; dans un contrat de visionnage fondé sur une mise en abyme de la fragmentation et d'un texte en mouvement perpétuel ; et, bien sûr, dans le format dit de « temps réel ». À partir de 07 :00, chaque épisode commence avec un récapitulatif en voix off par Jack lui-même, et se termine sur le « tag » : « I'm Special Agent Jack Bauer. And today is the longest day of my life »⁸. Ce *leitmotiv* ne sera pas repris dans les saisons suivantes, aucune saison avant la huitième et dernière ne pouvant répliquer l'intensité tragique de la saison 1. (à la lumière de la saison 8, on peut voir Jack, au-delà du « héros d'action », comme un héros tragique se battant contre la fatalité et comme une victime coupable, hantée par le traumatisme et inéluctablement poussée à le répéter).
- 4 Dès la saison 1, l'illusion du temps réel est presque parfaite ; nous avons de constants rappels du compte à rebours avec la réapparition de l'horloge numérique décomptant les minutes et secondes restantes. Mais de manière surréaliste, parce que sur la Fox, *network* qui diffusait la série, il y a quatre coupures publicitaires par heure, chaque « heure » dure en fait 42 minutes, les minutes manquantes étant décomptées, comme le montre l'horloge numérique au retour des « écrans publicitaires ». Ces « coupes » soulignées créent non pas l'effet d'une pause dans le récit, mais bien au contraire, l'illusion que le temps de *24 heures chrono* continue de se dérouler pendant ce temps, derrière l'écran, dans une ellipse narrative essentielle permettant à Jack de se déplacer d'un lieu de Los Angeles à un autre, au défi de toute vraisemblance, en quatre minutes et trente secondes, ou à Chloe (Mary Lynn Rajsakub), l'informaticienne surdouée, de décrypter un dossier qui lui résiste dans ce même laps de temps. Du coup, pas de « temps morts ». Bien sûr, pour s'assurer du retour des spectateurs, les coupures publicitaires doivent être précédées d'un *cliffhanger* interne. Soulignons que l'horloge

numérique apparaît toujours au centre de l'écran, qu'il y ait ou non d'autres images ou « fenêtres » qui l'entourent : c'est la seule « fenêtre » invariable, à laquelle se réfère constamment le dialogue, en évoquant les sens multiples de « fenêtre temporelle » — comme fenêtre de tir, horizon d'attente, intervalle pendant lequel on attend telle information ou telle intervention.

Fig. 1 : Rappel des fils narratifs avant *cliffhanger*, fin de l'épisode 7.4

- 5 Dans la première saison, parce que le concept est encore nouveau et qu'il faut à la fois le réitérer et le protéger face à tout scepticisme des spectateurs, les personnages attirent souvent notre attention sur le fait qu'ils n'ont eu le temps ni de dormir, ni même de manger, depuis des heures (surtout que la saison 1 commence à minuit). Ce qui donne des dialogues comme celui-ci, entre Jack et Teri (Leslie Hope) : « You know what we should do when this is over ? » / « Get some sleep ? » (1.6, 05 :29). (« Tu sais ce qu'on devrait faire lorsque tout ceci sera fini ? » « Dormir ? »). De nombreuses allusions ironiques ponctuent le dialogue, jouant sur notre connaissance du format de 24h – format artificiel et absolument invariable, puisque dans chaque saison, il y aura des rebondissements jusque dans l'ultime minute –, mais que les personnages, par définition, *ignorent*. Exemple type dans la saison 1 : lorsque Nina (Sarah Clarke) dit à Teri et Kim (Elisha Cuthbert), alors qu'il reste encore dix heures de complot à déjouer : « It was a terrorist conspiracy and you were in the middle of it. But that's over now » (1.14, 13 :18)⁹. Autre ironie métafilmique dans la saison 7, lorsque la porte-parole dit à propos de l'intervention militaire prévue au Sangala, dans une série si définie par son cadre temporel, justement : « I'm not aware of a time frame » (7.2, 14 :00)¹⁰. Encore plus ironique, la Présidente Allison Taylor (Cherry Jones), qui ne sait bizarrement rien des exploits de l'agent Jack Bauer sous les quatre présidences précédentes, lui demande à la 8^e heure comment il pourrait intervenir alors que la catastrophe semble imminente : « What could you even do on such short notice ? » (7.8, 12 :40)¹¹.

Pièges spatio-temporels

- 6 Précisément parce qu'elle est fondée sur l'urgence, la série est définie par un crescendo inverse au décompte temporel, et par l'action, c'est-à-dire, le mouvement permanent à

l'écran : « keep moving ! », ou « go, go, go » dit Jack, lors de chaque opération sur le terrain, ce qui sonne comme autant de jeux de mots méta-textuels ou métafilmiques (« en avant, pas de temps mort »). Le paradoxe spatio-temporel tient à ce que le mouvement mène cependant toujours à des formes d'emprisonnement : l'espace est le plus souvent un *piège* qui se referme sur le héros. Dans la saison 1 – mais plus encore dans la saison 7 – nous sommes ramenés inéluctablement à la fictive *Counter Terrorist Unit*, ou CTU¹². La CTU est une sorte de labyrinthe, avec un *open space* trompeur au rez-de-chaussée, saturé d'écrans qui arrêtent le regard et ne sont que des fenêtres virtuelles sur l'extérieur. Cet « open space » est entouré d'un dédale de couloirs qui mènent aux toilettes, à la salle des serveurs informatiques, à l'infirmerie, aux cellules pour les interrogatoires, et au parking souterrain. De l'étage supérieur, le directeur de la CTU – ou la directrice, puisque Michelle (Reiko Aylesworth) et Chloe occuperont ce poste au fil des saisons – peut observer les autres agents en train de travailler à travers des vitres en partie opacifiées, qui, avec les stores verticaux et les nombreuses rampes et barres métalliques créent un décor oppressant, quasi-carcéral, à surveillance panoptique.

Fig. 2 : Split-screen et surveillance interne à CTU, *24 h chrono* 1.8

- 7 Dans la saison 1, même si le statut d'agent de terrain (« field operative ») de Jack lui permet de s'échapper souvent, c'est pour se retrouver dans d'autres lieux fermés – un hôpital (1.6), une centrale électrique (1.8), un hôtel (1.17)... Même la forêt (1.20) s'avère une « couverture » pour une prison secrète en sous-sol ! La logique est à la fois celle du jeu vidéo (entrer dans un espace, et arriver à en ressortir pour passer au niveau de jeu supérieur), et celle de la paranoïa : tout se renverse en son contraire, tout nouvel espace, y compris ouvert, est un piège.
- 8 Très souvent, les arcs narratifs décrivent eux-mêmes un cercle, renforçant la claustrophobie spatio-temporelle proprement dite. Dans la saison 1, l'intrigue concernant la famille de Jack joue sur le fait qu'après avoir été kidnappée, Kim arrive finalement à s'enfuir, simplement pour être capturée de nouveau, ce qui crée un effet de « répétition traumatique », l'effet de boucle tournant au cauchemar. Ce mécanisme contribue évidemment au sentiment de paranoïa sans lequel la série ne saurait

fonctionner. Dans un jeu de mots sur « plot », au double sens de l'intrigue narrative et des intrigues politiques, 24 joue sur le slogan repris par la série *Damages* (FX, 2007-) : « trust no one » (« ne fais confiance à personne »). Le motif de la « taupe », centrale au thriller d'espionnage, est réactivé par l'emploi réflexif à la fois du motif du sous-terrain, du labyrinthe, etc., mais aussi de la technologie de la surveillance, qui donne l'impression que tous les agents s'espionnent les uns les autres. Impression renforcée par les ordres donnés par le directeur de la CTU à Jack dès la 14^e minute du pilote de la série : « For the next 24 hours, I want you all over this, *don't trust anybody, not even your own people* » (I.1) (« Pendant les 24h qui vont suivre, je veux que tu suives toutes les pistes – ne fais confiance à personne, même pas à ton équipe »).

- 9 L'esthétique visuelle contribue évidemment à créer cette paranoïa autant qu'elle la « reflète ». Les gros plans ne révèlent rien des véritables émotions des personnages : « close-up » n'est qu'un terme spatial, et l'intimité est cousue de mensonges. Aucun des agents de la CTU, dans la saison 1 n'est transparent aux autres ; tous cachent ce sur quoi ils travaillent derrière des écrans qui « font écran », nous renvoyant réflexivement à la manière dont le récit nous leurre, forcément, jusqu'à son dénouement. Parce que l'univers de 24 est celui des hiérarchies militaires, les chefs ordonnent souvent la mise en détention d'un agent qui désobéit au protocole opérationnel – lorsque la menace est plus grave, c'est toute la CTU dans la saison 1, toute la Maison Blanche, dans la saison 7, qui passe en mode d'alerte maximale (*lockdown*), issues verrouillées, pour que personne ne sorte. Le paradoxe (ou *double-bind*) paranoïaque provient donc de ce que le danger est toujours simultanément dehors et dedans, que tout verrouillage est à la fois une protection et un piège, que tout arc narratif qui s'amorce ou semble s'achever est l'annonce d'une nouvelle menace que l'on n'a pas vu venir. Comme le dira un personnage à la saison 7 : « You can't be paranoid enough »¹³.

Split screen : mosaïque d'écrans, fenêtre d'aperçu sur les multiples intrigues/complots, puzzle qui s'assemble

- 10 Or c'est cela que l'écran multiple ou fragmenté signifie très clairement. D'un côté, il semble ouvrir le récit sur différentes intrigues : c'est pour que nous les gardions toutes en mémoire que le *split screen* doit apparaître avant ou après les coupures publicitaires, notamment. Mais si dans la saison 1, le kidnapping de Kim et la menace d'assassinat pesant sur David Palmer (Dennis Haysbert) semblent des intrigues distinctes, tout comme, dans la saison 7, l'intervention au Sangala et la menace terroriste sur le sol américain, au bout de quelques heures, dans chaque cas, coup de théâtre ! – l'on apprend que ces arcs narratifs sont inextricablement *liés*. Ainsi nous ne devrions pas voir le « split » screen comme « scindé » entre intrigues parallèles, mais comme un « réseau » d'intrigues, enchevêtrées, dans un seul fil conducteur. Ces fenêtres du *split screen* qui apparaissaient comme autant de fenêtres ouvertes *centrifuges* s'avèrent donc *centripètes*.
- 11 La critique a souligné l'importance primordiale du dispositif de l'écran « éclaté » : « it does more than contribute to the rush of the story: it is the story » dit Steven Peacock¹⁴. Michael Allen y voit le format des chaînes « d'information continue » comme Fox News (ou la chaîne concurrente, CNN) – « twenty-four hour rolling news reportage »¹⁵ – avec

leurs salles de contrôle et leurs murs d'écrans affichant les flux d'images. Cet écran « démultiplié » peut aussi évoquer de manière subliminale à chaque spectateur ou spectatrice les triptyques du Moyen Âge ou la bande dessinée et ses superhéros, ou encore l'interactivité des jeux vidéos¹⁶ – mais de n'y voir qu'une « forme », un « trademark » en somme, de la série, sans véritable signification métaphorique, serait une erreur. En effet, le *split screen* joue sur le « cryptage » du sens du récit.

- 12 Parfois, comme ici, nous avons cinq images dans le cadre, dont l'une est un écran noir, comme pour signifier cette part d'ombre et de mystère.

Fig.3 : Ecran noir dans le *split-screen*, 24 heures chrono

- 13 Parfois, deux des images du même plan se déroulent dans deux cadres séparés, ici par exemple pour traduire un désaccord entre deux personnages. Parfois, c'est une différence d'échelle entre images, pour insister sur un changement de focalisation narrative. S'il y a une justification simple aux diptyques où l'on voit deux personnages communiquer par portable, l'espace même qui sépare les deux cadres, ou le choix d'images verticales ou horizontales peut prendre un sens majeur. La série exige que nous apprenions à lire ces *split screens*, quitte bien sûr à nous tromper dans nos lectures – loin de « fragmenter » notre attention, les pièces s'assemblent souvent en puzzle ou deviennent une image « en coupe » de la réalité que nous ne percevions pas encore. Par exemple, dans la saison 7, pour montrer la lutte inégale entre Chloe et Janis (Janeane Garofalo) qui se battent pour garder la main sur le réseau informatique du FBI (7.10), l'écran les oppose avec une dissymétrie d'échelle, 35 :16).

Fig. 4 : Dissymétrie dans l'écran scindé 24 heures chrono 7.10 (35 :16)

- ¹⁴ L'image ressemble parfois aussi à un « dessin en coupe » de la réalité, comme lorsque l'équipe terroriste fore un tunnel sous la Maison Blanche, où Jack est retenu prisonnier, et que le *split screen* nous montre ainsi l'attentat se préparant littéralement sous ses pieds, dans une figure à la fois « spatialisée » et symbolique de ce qui se trame souterrainement (7.11, 41 :00).

Fig. 5 : Split-screen comme « image en coupe », 24 heures chrono 7.11 (41 :00)

- ¹⁵ Tout comme le *split screen*, le dialogue renvoie au « mécanisme » de la série, qui implique que jusqu'à la dernière minute, toute résolution de l'intrigue soit impossible, et que nous soyons encore pris dans une gigantesque toile d'araignée. Les répliques du type « I think it's just getting started... the whole thing is one big machine » (1.13)¹⁷ ou « It's not over. I'm just one small cog in a big machine » (7.7)¹⁸, nous obligent à penser la notion d'*engrenage*, nous permettant d'observer au passage l'adéquation de l'esthétique au récit. Ainsi, à l'épisode 7.2, la réplique « This thing is escalating »¹⁹, métadramatique par excellence, appelle immédiatement un *split screen*, jusqu'alors absent, pour montrer

que l'action est désormais sur de multiples « fronts » : que l'intrigue se démultiplie. Pour signifier un puzzle, le *split screen* se décale *en mouvement* (7.8, 15 :50), suggérant qu'il nous revient d'« assembler » les pièces sans attendre qu'elles se stabilisent. Le mouvement est bien sûr imprimé à l'image, intra-diégétiquement, par la caméra à l'épaule, dans les scènes au sol ; mais des sauts depuis des hélicoptères, des vues sous-marines, des cascades en tout genre, des courses-poursuites en voiture, etc. renforcent l'idée de course contre la montre permanente. Le décadage fréquent, le flou, miment l'urgence, le « saisi sur le vif », mais peuvent aussi se lire comme la mise en image du *rogue agent*, ou agent « hors-cadre » que Jack devient systématiquement à chaque saison.

- 16 Sur le plan idéologique, l'écran multiple renvoie à la mise en abyme de la surveillance, y compris dans le visionnage de la série – et ceci depuis les menus des DVD, qui miment un satellite d'observation zoomant sur un lieu. Comme je l'ai souligné plus tôt, « CTU » en anglais fait résonner les homonymes « see » (voir) et « you » (toi) de manière subliminale, nous impliquant dans le dispositif d'espionnage. C'est ce qui fait de la série la traduction de la politique de *surveillance* (espionnage par toutes les polices, locales, étatiques, fédérales) justifiée par l'Administration Bush dès le déclenchement de la « War on Terror », fin 2001, avec le *USA Patriot Act*. Rappelons que la signification de l'acronyme, redondant de patriotisme est *Uniting and Strengthening America by Providing the Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism*, (soit : loi pour unifier et fortifier les États-Unis d'Amérique en fournissant les outils appropriés pour intercepter et empêcher le terrorisme). L'esthétique de *24h chrono* est donc à l'image du monde que la série véhicule, et surtout, justifie. Les dispositifs espions deviennent le moteur du récit : Chloe, l'informaticienne, peut guider Jack grâce aux plans de bâtiments qu'elle lui envoie, ou aux caméras de vidéosurveillance et satellites chargés de la circulation qu'elle détourne, tout comme Jack peut lui renvoyer des photos de suspects ou autres informations essentielles grâce à son téléphone portable. Lorsque le flux d'images se brouille, c'est la panique.

Fig.6 : 24 heures chrono 7.3 (35 :30)

- 17 Bien sûr, cette circulation numérique de l'information se fait dans les deux sens : les méchants parviennent à accéder à la base de données de la CTU, ou à déjouer les

firewalls – d'où la répétition, de saison en saison et d'épisode en épisode des phrases « we're not as contained as I'd like us to be »²⁰, « monitor everything from your station »²¹, « access denied »²², etc. Il arrive toujours un moment où la situation est inversée et où le méchant dit « that's right, I'm watching you »²³, comme dans la saison 1, lorsque l'ennemi prend le contrôle de la vidéosurveillance de l'hôpital et suit le moindre mouvement de Jack. Nous voyons alors Jack en *split screen* perversi, en images gris-bleu, l'image signifiant la « corruption » de l'idée de surveillance, dès lors qu'elle n'est plus aux mains de l'agent patriotique. Tout comme l'image, le langage crypté des espions – « copy that », « patch her through », « pull up the visuals », « get a backtrace », « E.T.A. », « what's your status ? »²⁴ – nous immerge dans le jargon de l'action militaire, pour mieux nous « embarquer », au sens où les journalistes sont « embarqués » (« embedded ») lors de reportages de guerre.

Sommes-nous « embarqués » idéologiquement ?

- 18 Mais cela signifie-t-il que nous soyons nécessairement piégés par l'ambiguïté idéologique de la série, et que nous basculions dans ce qui semble son principal message idéologique, la justification non seulement de l'espionnage systématisé, mais de la torture ? L'on pourrait répondre qu'il est difficile de prendre son discours idéologique au sérieux tant cette fiction verse dans l'excès et exhibe son aspect propagandiste. *Libération* titrait, le 10 septembre 2009, pour annoncer le début de la saison 7, « Jack reprend du service » et comparait le plaisir régressif de la série à celui du pot de Nutella, balayant toute référence à la réalité. Mais il n'y a pas de doute que son hyper-violence ait contribué au succès de la série dont le message idéologique est clairement que Jack est un agent efficace, un héros, et un sauveur précisément *parce qu'il piétine la Constitution, les règlements de la CTU, la loi, la Convention de Genève... et non en dépit de ses manquements constants à la loi.*
- 19 Douglas L. Howard²⁵ énumère toutes les formes de torture déployées dans les cinq premières saisons et cite le producteur exécutif, Howard Gordon, reconnaissant que la série répond au fantasmes du public d'être protégé par des hommes tels que Jack, fantasmes compensatoires dans une société dominée par la peur (« fear-based wish-fulfillment »). Dans toutes les saisons, ceux qui défendent l'*habeas corpus* et l'État de droit sont au mieux des intellectuels coupés des réalités, au pire des hypocrites ou des traîtres. De nombreux articles, depuis « La Jurisprudence Jack Bauer » de Christian Salmon²⁶ à « 24 after 9/11 : The American State of Exception » d'Anne Caldwell et Samuel Chambers²⁷, ou « Just-In-Time Security : Permanent Exceptions and Neoliberal Orders » de Torin Monahan²⁸ se concentrent sur cet aspect, examinant l'accusation de Slavoj Žižek selon lequel la normalisation de la torture est inhérente à la série, précisément parce que le temps réel crée un état d'urgence permanent. Citant Agamben, Žižek va jusqu'à dire que les héros de 24 sont les « Himmlers dépravés de Hollywood »²⁹.
- 20 Mais dans la série, cette sortie du cadre légal est explicitement liée non seulement à l'urgence, mais à la corruption du politique et la disparition du « cadre » même ; à la saison 7, l'allusion au berger (« there is no Shepherd »), pour dire que personne ne contrôle les opérations de la CTU clandestine dirigée par Bill (James Morrison), et que Jack va rejoindre, se double d'une allusion ironique à *Lost* : Jack n'est pas perdu, et il n'est pas le cœur sensible (« bleeding heart ») qu'est l'autre Jack, Jack Shephard

(Matthew Fox), le chirurgien christique... Rappelons qu'un « jack » dans un jeu de cartes, correspond à la carte du « Valet », également nommée « the Knave » (« le filou »). Un jack est aussi un fil connecteur, en informatique, ce qui rappelle encore une fois, dans l'onomastique, le dispositif, autant que la symbolique de la série tout entière. La saison 7 s'ouvre sur l'apologie par Jack de la torture, face au Sénat américain, présenté comme légaliste et « mou » à la fois. Le discours de Jack est parfaitement univoque, et s'adresse tant aux spectateurs qu'aux sénateurs : « the ends justify the means » (...); « I'm a combat soldier »; (...) « my job is to stop the terrorists » (7.1, 05 : 00)³⁰. Lorsqu'il invoque les citoyens américains (le peuple américain donc, par-delà ses élus) et affirme « I will let them decide », c'est bien de *nous*, spectateurs de ce théâtre interne qu'est l'audition devant le Sénat, qu'il parle, nous donnant le rôle de jurés supposés déjà gagnés à sa cause.

- 21 De fait, toute la saison 7 est placée sous la réplique quasi-auto-parodique « Why don't you save yourself some time and some pain » (7.3)³¹ et va confronter Jack à l'agent du FBI Larry Moss (Jeffrey Nordling) sur la question de la torture. Moss la rejette d'emblée – « This is an FBI operation. We operate within the confines of the law » (7.1)³². L'enjeu de leur confrontation n'est pas seulement l'enquête en cours ; les deux hommes représentent deux incarnations du patriotisme et de la raison d'État, et ils se disputent le cœur et la conscience non seulement des spectateurs mais de l'agente du FBI Renée Walker (Annie Wersching). Renée, tombée sous le charme de Jack, bascule en quelque sorte du côté *obscur de la force*. Après avoir elle-même torturé un suspect et menacé sa famille, elle prend conscience de son reflet ensanglanté dans le miroir au moment même où Moss lui dit au téléphone « I am scared of what is happening to you » (7.9 10 : 50)³³ : ce moment figure sa conscience d'être dissociée, entre la Renée d'avant Jack, et celle de l'après.

Fig.7 : Renée dans le miroir 7.9 (10 :50)

- 22 Moss prédit que de suivre Jack aboutira à la mort (réelle ou symbolique) de Renée ; lorsque Chloe dit qu'elle-même a travaillé avec Jack sept ans durant, Moss réplique « That's impressive, that you survived »³⁴ et il dresse dans la foulée la liste de tous ceux qui sont morts d'avoir côtoyé l'agent spécial de la CTU. Bien sûr, Chloe répond loyalement « Jack is the most trustworthy, honorable man I know ; and he's my friend »

(7.9, 15 :00)³⁵, mais le *cliffhanger* où l'on voit Renée enterrée vivante après une exécution simulée par Jack nous rappelle qu'il représente en effet un danger de mort pour elle.

Fig 8 : Renée sous le linceul /

- 23 La dernière image floue – l'image de Jack vue par Renée, en caméra subjective, à travers le plastique qui recouvre son visage tel un linceul – et le fondu au noir, suivi d'un écran noir de quelques secondes, dans un épisode amputé de deux minutes, nous portent d'ailleurs à penser que Renée est bien morte (épisode 7.5, fondu au noir à la 40^e minute).

Fig 9 : vision subjective avant fondu au noir (7.5)

- 24 C'est un leurre, mais quoiqu'ayant survécu, Renée restera traumatisée à la fois par les abus qu'elle subit et par ceux qu'elle commet, ainsi que par le froid pragmatisme de Jack. Par exemple, lorsque la manipulation de « citoyens ordinaires » (ceux qui nous ressemblent) apparaît comme le seul moyen de piéger un terroriste, Jack n'y voit que le

principe de réalité : « Life is ugly. Innocent people get hurt. That's a reality ... Outside of that, don't get involved » (7.9, 34'30)³⁶. Alors qu'elle rejette le discours selon lequel on ne fait pas la guerre au terrorisme sans dommages collatéraux, Renée réplique sur fond de *split screen* qui manifeste son désaccord – division purement éthique, puisqu'ils sont *physiquement* dans le même plan – « she's not an asset, Jack, she's a human being » (« cette femme n'est pas qu'un *atout*, Jack, c'est un *être humain* ») (7.10 4 :15).

Fig. 10 : 24 Heures Chrono 7.10 (incipit)

- 25 Il est vrai que le récit semble inévitablement légitimer Jack qui peut ainsi rétorquer au sénateur légaliste : « You, sir, are weak ! I am willing and I am able to look evil in the eye and deal with it » (7.11, 27 :00)³⁷. L'image de la règle du jeu revient forcément, de manière réflexive : « the people that I deal with, they don't care about your rules »³⁸. Inévitablement, la Présidente Taylor, comme le Président Palmer avant elle, finira par se ranger du côté de Jack, en dépit de son opposition de principe à la torture, au grand dam du sénateur qui lui rappelle que l'état de guerre ne donne pas les pleins pouvoirs à la présidence (« A state of war is not a blank check for the President »). Elle s'exclamera même : « Bauer is going to prison and a traitor walks – what's wrong with this picture ? » (7.11, 29 :40)³⁹... Il n'en demeure pas moins que la saison 8, la dernière de la série, verra se réaliser de manière posthume la prédiction de Moss : Renée mourra effectivement. Le paradoxe de cette mort est de nous faire revivre, autant qu'à Jack, « l'homme fatal », le traumatisme de la mort de Teri en fin de saison 1.
- 26 Nous basculons alors dans une logique de *soap* violent, qui rendra supportable la violence extrême, quasi-bestiale, de la scène paroxystique où Jack éventre un homme vivant. On pense alors, comme ses collègues, qu'il a franchi un point de « non-retour » et que la série ne peut se terminer que sur sa mort. La fin sera autre, d'une perfection métatextuelle : ce sont les adieux de Jack à Chloe et simultanément, aux spectateurs qui, pendant ces huit saisons, ont littéralement « veillé sur lui » – « thank you for watching my back », lui/nous dit-il. L'ordre de Chloe d'éteindre la caméra et de rediriger le satellite qui traque Jack (« shut it down ») marque une fin absolument performative et réflexive de la série qui « s'éteint » et se referme ainsi, alors que Jack fuit, hors-cadre, pour la dernière fois. (Du moins, c'est ce que l'on croyait, avant le « reboot » de la série, sous un autre titre, 24 : *Live Another Day*, en 2014)⁴⁰.

- 27 Ainsi, ce qui nous manipule, dans *24 heures chrono*, ce n'est pas simplement ce démoniaque format télévisuel des 24 heures « en temps réel » – ou du moins de temps réel *imité*, construit, projeté. C'est que *24* soit un *soap opera*, un mélo, autant qu'une machine à propagande, qui se sert aussi de son *split screen* pour nous immerger dans des intrigues affectives. En révolutionnant le thriller pour créer un « male soap » ou « techno-soap » selon la terminologie brillante de Tara McPherson⁴¹, la série crée les conditions de la montée d'adrénaline constante, de la violence mais aussi de l'émotion ; sans doute, de manière perverse, excuse-t-elle dans un cercle vicieux, l'une au nom de l'autre, autant qu'au nom de la raison d'État. Tout comme elle est un hybride générique, elle est un hybride idéologique : entre création du premier président noir dans une série télévisée (image progressiste d'un président Démocrate, qui plus est, six ans avant l'élection de Barack Obama en 2008) et machine à propagande pour la « politics of fear », elle apparaît clivée, à l'instar de son *split screen*.
- 28 C'est pourquoi bon nombre des critiques de la série soulignent son ambiguïté : Douglas L. Howard conclut que si elle nous oblige à nous interroger sur la réalité politique qui nous entoure, elle constitue un plaisir coupable, mais qui vaut le temps qu'on y consacre (« a guilty pleasure worth the time ») ; Caldwell et Chambers argumentent qu'en mettant en scène l'état d'urgence, elle « stimule notre imaginaire démocratique » (« *24 expands the democratic imagination* »). Sans doute nous justifions-nous là de la culpabilité que l'on peut éprouver à voir une série dont il semblerait bien qu'elle ait convaincu Bill Clinton, même s'il s'est rétracté ensuite, qu'un héros comme Jack était souhaitable dans le réel⁴². Il est hélas avéré que les soldats qui ont vu *24 heures chrono* citent spontanément la série pour justifier l'emploi de la torture en Irak ; mais nous savons aussi que la plus célèbre école de tortionnaires américaine, la *School of the Americas* (qui s'est rebaptisée en 2000 pour faire « peau neuve », sans changer ses pratiques, selon toute vraisemblance), a longtemps utilisé un film au-dessus de tout soupçon, *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo (1966), pour enseigner la contre-guerilla aux dictateurs d'extrême droite en Amérique Latine – ce qui nous rappelle encore une fois que la grille de lecture et la réception déterminent autant le message idéologique que le font le scénario ou la réalisation⁴³.
- 29 Bien sûr, on entend fréquemment dans *24* la voix des « pragmatistes » et de la *realpolitik*, par exemple, lorsque le conseiller de la Présidente Taylor affirme : « A superpower must always act in its own best interests. No apologies. » (« Une superpuissance doit toujours agir pour protéger ses intérêts propres. Sans s'en excuser. ») (7.4, 11 :24). Mais il faut aussi souligner que la série subvertit un certain nombre de stéréotypes au cours de ses huit saisons, même si elle en renforce d'autres au passage. Si les ennemis sont le plus souvent islamistes, anciens chefs de guerre des pays de l'Est, ou narcotrafiquants mexicains, certaines saisons insistent sur la manipulation de la population américaine par de riches et puissants Américains.
- 30 La série montre une classe dominante étroitement liée au pouvoir politique, qui n'hésite pas à créer de toutes pièces une « menace terroriste » pour pousser à la guerre contre un pays qui n'y est pour rien... C'est le scénario de la saison 2, au moment même où les États-Unis entraient en guerre contre l'Irak – la grandeur du Président Palmer est alors de refuser de déclarer la guerre, au risque d'être destitué par son cabinet. Mais encore une fois, cela se complique éthiquement du fait que pour arriver à cette conviction le président a fait... torturer le chef de la Sécurité Nationale – qui plus est, à l'aide d'un défibrillateur, technologie associée par tous les spectateurs d'*Urgences* (NBC,

1994-2009) ou de *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-) à la douleur que l'on soigne et à la vie qu'on sauve, et ici perversément détournée...

- 31 Les amateurs de « vertu » politique doivent résolument se tourner vers des séries télévisées plus anciennes, comme *À la Maison Blanche* (*The West Wing*), finement analysée par Charles Girard⁴⁴. Les séries de l'après-11 septembre 2001 sont le plus souvent les héritières de *24 heures chrono*, alliant représentations paranoïaques de complots à/contre la Maison Blanche, vision sombre du pouvoir⁴⁵ et esthétique de la « surveillance », jouant de manière réflexive sur les dispositifs technologiques (écrans de téléviseur ou d'ordinateur, téléphones portables, caméras de surveillance) dans un fantasme de toute-puissance panoptique, et soulignement constant des failles de ces dispositifs à la fois. La série *Homeland* (Howard Gordon & Alex Gansa, Showtime 2011-) est venue confirmer de ce point de vue l'influence déterminante qu'a eue la série de Robert Cochran et Joel Surnow, et dont Howard Gordon était déjà l'un des producteurs exécutifs. Elle pousse la paranoïa plus loin, puisque l'espionne est *cliniquement* paranoïaque.

Conclusion : du présent permanent à l'entrée dans l'histoire culturelle

- 32 Espace-temps de la déstabilisation et du soupçon permanents, boîte à paranoïa et à fantasmes, *24 heures chrono*, série narrativement brillante dans son utilisation du temps réel et du *split screen*, reste culturellement fascinante par ce qu'elle révèle de l'époque qui l'a vue naître. Si elle est idéologiquement indéfendable, elle secrète cependant, génériquement, inévitablement, pastiches et parodies qui démontent adroitement chacun de ses mécanismes. Ainsi passe-t-on du présent permanent et de l'état d'exception, de la mise en abyme de la surveillance technologique et de l'exaltation de la violence, des armes, et des codes virilistes, à la farce et au glissement métaleptique entre fiction et réalité, acteur et personnage, dans ce clip représentant Jack Bauer appelant le Président Obama, clip de fin auquel je laisserai le dernier mot : <http://www.youtube.com/watch?v=Rmm2RfN5brk>

BIBLIOGRAPHIE

Allen, Michael, « Divided Interests: Split-Screen Aesthetics in 24 », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 35-48.

Caldwell, Anne et Samuel A. Chambers, « 24 After 9/11: The American State of Exception », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 97-108.

Chamberlain, Daniel et Scott Ruston, « 24 and Twenty-First Century Quality Television », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 13-24.

- Furby, Jacqueline, « Interesting Times: The Demands 24's Real-Time Format Makes on its Audience », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 59-72.
- Girard, Charles, « "The world can move or not, by changing some words" : La parole politique en fiction dans *The West Wing* », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 3 mai 2010, consulté le 18 juillet 2012. URL: <http://rrca.revues.org/index310.html>
- Howard, Douglas L., « "You're Going to Tell Me Everything You Know": Torture and Morality in Fox's 24 », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 133-147.
- Hudelet, Ariane et Sophie Vasset (dir.), *TV/Series #1 : Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits, et le réel*, mis en ligne en mai 2012, 548 pages, consulté le 16 juillet 2012 : http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/Numero-1-Issue-1.html
- Jermyn, Deborah, « Reasons to Split Up: Interactivity, Realism, and the Multiple-Image Screen in 24 », in Steven Peacock (dir.) *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 49-58.
- McPherson, Tara, « Techno-Soap: 24, Masculinity and Hybrid Form », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 173-190.
- Michlin, Monica, « Narrative and Ideological Entrapment in 24 : Plotting, Framing, and the Ambivalent Viewer » in *Les Pièges des nouvelles séries télévisées américaines : mécanismes narratifs et idéologiques*, Sarah Hatchuel et Monica Michlin (dir.), *GRAAT Online #6*, déc 2009, consulté le 16 juillet 2012 : <http://www.graat.fr/backissuepiegesseriessv.htm>
- Michlin, Monica, « The American Presidency and the 25th Amendment in Contemporary American TV Series : Fiction, Reality, and the Warped Mirrors of the Post-9/11 Zeitgeist », in *TV/Series #1 : Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits, et le réel*, Ariane Hudelet et Sophie Vasset (dir.), mai 2012, p. 114-143. http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/Numero-1-Issue-1.html
- Monahan, Torin, « Just-In-Time Security: Permanent Exceptions and Neo-Liberal Orders », in Steven Peacock (dir.) *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 109-118.
- Peacock, Steven (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007.
- Peacock, Steven, « It's About Time », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 1-11.
- Peacock, Steven, « 24: Status and Style », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 25-34.
- Prince, Stephen. *Firestorm : American Film in the Age of Terrorism*, New York : Columbia University Press, 2009.
- Salmon, Christian. « La jurisprudence Jack Bauer », *Le Monde*, 14 mars 2008. <http://www.paperblog.fr/1333036/le-storytelling-de-guerre-ou-l-art-de-formater-les-esprit-22/> consulté le 16 juillet 2012.
- Takacs, Stacy, *Terrorism TV: Popular Entertainment in Post-9/11 America*, Lawrence (Kansas), University Press of Kansas, 2012.
- Woolf, Paul, « 'So What Are You Saying? An Oil Consortium's Behind The Nuke?': 24, Programme Sponsorship, SUVs, and the 'War On Terror' », in Steven Peacock (ed), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 73-84.

Zizek, Slavoj. « The Depraved Heroes of 24 are the Himmlers of Hollywood. *The Guardian*, Tuesday 10 January, 2006. <http://www.guardian.co.uk/media/2006/jan/10/usnews.comment>

Vidéographie et clips internet :

24 (24 heures chrono). FOX, 2001-2010. Créateurs : Robert Cochran & Joel Surnow. Avec Kiefer Sutherland, Dennis Haysbert, Cherry Jones, etc.

« Jack Bauer Warns Obama », Barely Political.com, mis en ligne le 29 janvier 2009, consulté le 16 juillet 2012 : <http://www.youtube.com/watch?v=Rmm2RfN5brk>

NOTES

1. *Live another day* (Fox, 2014), mini-série de 12 épisodes que l'on peut considérer comme une tentative avortée de redémarrer (*reboot*) 24 heures chrono, met bien en scène le retour de Jack Bauer, sans doute dans la volonté de Fox de ne pas se laisser doubler sur le créneau de la guerre au terrorisme par *Homeland* (Showtime, 2011-). Mais le format de 12h brise précisément la forme de « temps réel » de 24h étudié ici ; et le titre « Live another day » signale qu'il s'agit d'un « spin-off » ou d'un « sequel » plutôt que d'une saison supplémentaire.
2. Une version antérieure, en anglais, de cet article a été publiée dans *Les Pièges des nouvelles séries télévisées américaines : mécanismes narratifs et idéologiques*, Sarah Hatchuel et Monica Michlin (dir.), GRAAT Online # 6, déc 2009 : <http://www.graat.fr/backissuepiegesseriectv.htm> consulté le 16 juillet 2012.
3. Daniel Chamberlain et Scott Ruston, « 24 and Twenty-First Century Quality Television », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 13-24.
4. Steven Peacock, « It's About Time », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 1. Pour l'analyse du *split screen*, lire aussi tout Steven Peacock, « 24: Status and Style », *ibid.*, p. 25-34.
5. 24 heures chrono est la seule série dont les saisons sont appelées des « jours » en v.o. américaine (« Day 1 », « Day 6 ») du fait de cette unité de temps systématique, hyper-paradoxe lorsqu'on suit la série en flux télévisuel, puisqu'un « jour » s'étend alors sur des mois de visionnage...
6. Voir ce lien: <https://www.youtube.com/watch?v=TL3i63O-RRI>
7. « Ce qui suit se produit entre minuit et une heure du matin le jour de l'élection primaire en Californie. Les événements se déroulent en temps réel ».
8. « Je suis l'Agent Spécial Jack Bauer. Et cette journée va être la plus longue de ma vie ».
9. « Il s'agissait d'un complot terroriste, et vous étiez une des cibles. Mais là, c'est fini ».
10. « À ma connaissance, aucun cadre temporel n'a été fixé / il n'y a pas de *deadline* ».
11. « Mais que pourriez-vous faire, avec si peu de temps pour réagir ? »
12. La traduction française, C.A.T., ou Cellule Anti-Terroriste, perd le sens fort de l'acronyme américain, qui joue sur l'homonymie de « C. » avec « see » (« regarde »), de « T » avec l'abréviation scientifique de « time », pour décompter le temps, et de « U » avec le pronom « you ». Non seulement l'acronyme « résonne » en anglais comme ne le fait pas l'acronyme français, mais il évoque de manière subliminale, chaque fois qu'il est prononcé, l'ensemble du dispositif : spectateur-espion et compte à rebours.
13. « On n'est jamais assez paranoïaque ».
14. « Il fait plus que contribuer à l'urgence du récit : il est le récit ». Steven Peacock, p. 26.
15. Michael Allen, « Divided Interests: Split-Screen Aesthetics in 24 », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, Londres, I.B. Tauris, 2007, p. 36.

16. Voir aussi Deborah Jermyn, « Reasons to Split Up: Interactivity, Realism, and the Multiple-Image Screen in 24 », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, op. cit., p. 49-58.
17. « Je pense que cela ne fait que commencer... tout ceci n'est qu'un immense mécanisme ».
18. « Rien n'est fini. Je ne suis qu'un petit rouage dans une gigantesque machine ».
19. « La machine est en train de s'emballer ».
20. « Notre sécurité n'est pas aussi étanche que je le souhaiterais ».
21. « Surveillance tout depuis ton poste ».
22. « Accès refusé ».
23. « Tu as bien compris, je t'observe en ce moment », mais aussi « Tu as bien compris, les rôles sont inversés, c'est moi qui te surveille à présent. »
24. « Reçu 5/5 », « passe-moi l'appel », « télécharge les images », « retrouve sa trace grâce aux caméras de surveillance », « heure d'arrivée estimée », « position actuelle ? ».
25. Douglas L. Howard, « 'You're Going to Tell Me Everything You Know' : Torture and Morality in Fox's 24 », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, op. cit., p. 133-147.
26. Christian Salmon, « La jurisprudence Jack Bauer », *Le Monde*, 14 mars 2008. <http://www.paperblog.fr/1333036/le-storytelling-de-guerre-ou-l-art-de-formater-les-esprit-22/> consulté le 16 juillet 2012.
27. Anne Caldwell et Samuel A. Chambers, « 24 After 9/11: The American State of Exception », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, op. cit., 97-108.
28. Torin Monahan, « Just-In-Time Security: Permanent Exceptions and Neo-Liberal Orders », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, op. cit., p. 109-118.
29. Slavoj Zizek, « The Depraved Heroes of 24 are the Himmlers of Hollywood », *The Guardian*, Tuesday 10 January, 2006. <http://www.guardian.co.uk/media/2006/jan/10/usnews.comment> consulté le 16 juillet 2012.
30. « La fin justifie les moyens » (...), je suis un soldat au combat (...); mon travail à moi c'est d'arrêter les terroristes ».
31. « Épargne-toi donc du temps et de la douleur ».
32. « Ceci est une opération du FBI. Nous agissons uniquement dans le cadre de la loi ».
33. « Ce qui t'arrive me fait peur ».
34. « Ce qui m'impressionne, c'est que tu aies survécu ».
35. « Jack est l'homme le plus digne de confiance et le plus honorable que je connaisse, et il est mon ami ».
36. « Les citoyens innocents aussi y laissent leur peau. C'est moche, mais c'est la vie, et ce n'est pas ton problème ».
37. « Vous, Monsieur le Sénateur, êtes un faible ! Moi j'ai à la fois la volonté et la force de regarder le mal dans les yeux et de l'affronter ».
38. « Ceux à qui j'ai affaire, ils se moquent de vos règles ».
39. « On incarcère Bauer alors qu'un traître reste en liberté – qu'est-ce qui cloche dans ce tableau ? »
40. Ce *reboot* n'est pas une simple suite: pour la première fois, une ellipse condense l'action de moitié, et rend impossible le titre d'origine. Si Jack incarne malgré lui, dans cette version tronquée, le héros fatigué – image qui renvoie symboliquement à son tour à une formule télévisuelle périmée – Fox a véritablement dominé le genre télévisuel que Stacy Takacs nomme *terrorism TV* dans l'immédiat après-11 septembre 2001. Voir Stacy Takacs, *Terrorism TV: Popular Entertainment in Post-9/11 America*, Lawrence (Kansas), University Press of Kansas, 2012. Voir également Stephen Prince, *Firestorm: American Film in the Age of Terrorism*, New York, Columbia UP, 2009, notamment les pages 234 et suivantes consacrées à *24 heures chrono*.
41. Tara McPherson, « Techno-Soap: 24, Masculinity and Hybrid Form », in Steven Peacock (dir.), *Reading 24: TV Against the Clock*, op. cit., p. 173-190. McPherson analyse le *split screen* comme représentant aussi une perte de contrôle/reprise de contrôle des stéréotypes de genre. Il permet

en même temps une redéfinition du *soap opera* au masculin, grâce à son hyper-technicité connotée « virile » et le fétichisme des différents appareils technologiques. En même temps la série arrache à la domesticité et au monde « féminin » la « classique » *mise en abyme* de l'écran télévisuel (souvent, dans les *soaps*, un personnage féminin regarde du *soap* à son tour, on se souviendra de telles scènes dans *Sex & The City* (HBO, 1998-2004), lorsque Miranda se passionne pour un *soap* britannique fictif intitulé *Jules & Mimi*). La technologie « virilise » le *soap*, les écrans devenant un mode d'action et non plus seulement de réception ; même si la dimension passive demeure lorsque Jack assiste impuissant, par écran interposé, à la capture ou l'exécution des siens.

42. Pour plus de détails, lire Monica Michlin, « Narrative and Ideological Entrapment », p. 140-147. <http://www.graat.fr/backissuepiegesseriectv.htm> consulté le 16 juillet 2012.

43. Voir Marjorie Cohn, « Former les tortionnaires : l'École des Amériques », *Rapport ACAT 2013, Un Monde tortionnaire*, p. 243-252. Lire notamment la page 249, sur l'utilisation faite par le gouvernement Bush du film de Pontecorvo dès 2003, pour enseigner la *contre-insurrection* dans le contexte de l'occupation de l'Irak.

44. Charles Girard, « "The world can move or not, by changing some words" : La parole politique en fiction dans *The West Wing* », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 03 mai 2010, consulté le 18 juillet 2012. URL : <http://rrca.revues.org/index310.html>

45. Monica Michlin, « The American Presidency and the 25th Amendment in Contemporary American TV Series : Fiction, Reality, and the Warped Mirrors of the Post-9/11 Zeitgeist », in *TV/Series #1 : Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits, et le réel*, Ariane Hudelet et Sophie Vasset (dir.), mai 2012, p. 114-143. http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/Numero-1-Issue-1.html

NOTES DE FIN

i. Une version antérieure, en anglais, de cet article a été publiée dans « *Les Pièges des nouvelles séries télévisées américaines : mécanismes narratifs et idéologiques*, Sarah Hatchuel et Monica Michlin (eds), *GRAAT Online* # 6, déc 2009 :

<http://www.graat.fr/backissuepiegesseriectv.htm>

Consulté le 12 juillet 2014.

RÉSUMÉS

24 heures chrono (Fox, 2001-2010) a sans conteste été la série de la guerre au terrorisme (*War on Terror*) sous la présidence de George W. Bush. Ses aspects esthétiques et narratologiques incontestablement novateurs – déroulement en « temps réel » et utilisation systématique du *split-screen* – fonctionnent comme une mise en images et comme une *mise en abyme* d'une société de la « surveillance » et du complot¹. L'écran multiple ou divisé signifie bien, dans un jeu de mot sur l'anglais « plots » que l'on retrouve dans le français « intrigues », à la fois la multiplication des *intrigues narratives* et celle des *complots* à la Maison Blanche ou contre l'Amérique, par des figures de l'ennemi tant intérieur qu'extérieur, dans une logique héritée de la Guerre Froide. D'où la « fracture » paranoïaque de l'écran, à l'image d'une suspicion radicale des apparences et, aussi, d'une scission interne du héros/antihéros incarné par Jack Bauer.

J'essaierai de montrer ici que ce *split screen* fondateur de la série figure moins une série de fenêtres ouvertes sur différentes intrigues simultanées, dans un effort de figurer le « temps réel » de la narration, que les mailles d'un filet qui se resserre à la fois sur Jack comme sur les méchants qu'il traque sans merci. Finalement, je verrai comment le *split screen* figurant le héros/antihéros clivé entre bien et mal, devient aussi la métaphore de l'ambivalence que la série suscite chez les spectateurs conscients du piège idéologique qu'elle leur tend, notamment dans sa mise en scène de l'état d'urgence permanent et son apologie de la torture – le contexte politique réel étant celui des deux mandats de George W. Bush (2000-2008), de la guerre en Irak et des multiples scandales liés aux sévices infligés aux prisonniers, d'Abou Ghraib au « waterboarding » (supplice de la baignoire) que le Président Bush lui-même refusa de considérer comme contraire au droit international.

24 (Fox, 2001-2010) was no doubt *the* War on Terror series of the George W. Bush presidency. Its groundbreaking aesthetic and narratological aspects – the 24-hour “real time” unfolding of events and its use of the split-screen – also function as a *mise en abyme* of a contemporary society defined by surveillance and by plots. The split screen exhibits the multiple narrative subplots, but also political plotting against America, in particular within the White House, in a reframing of the classic Cold War theme of the *enemy within*. The paranoid fracturing of the screen invites us to radically question what things seem, but also signals the split (hero/antihero) that characterizes Jack Bauer.

This article will examine how the split screen functions less as a series of open windows than as a web closing upon Jack Bauer; and how it also reflects the ambivalence of those spectators who clearly perceive “real time” to create the conditions of the state of emergency that justifies the systematic use of torture, in the real-life context of a presidency that (even after the Abu Ghraib scandal) refused to consider waterboarding a form of torture.

INDEX

Keywords : 24, conspiracy, state of emergency, plots, real time, split screen, surveillance, torture, War on Terror

Mots-clés : 24 heures chrono, complot, état d'urgence, split-screen, temps réel, surveillance, terrorisme, torture

AUTEUR

MONICA MICHLIN

Professeure d'études américaines contemporaines, Université Paul Valéry Montpellier 3
Professor of Contemporary American Studies (Literature, Film & TV series), Université Paul Valéry Montpellier 3 (Montpellier, France)