



HAL
open science

Séries américaines de network

Claire Cornillon, Sarah Hatchuel, Dennis Tredy

► **To cite this version:**

Claire Cornillon, Sarah Hatchuel, Dennis Tredy. Séries américaines de network. TV/Series, Hors séries 2, <https://journals.openedition.org/tvseries/6077>, 2022, 10.4000/tvseries.6077 . hal-04419738

HAL Id: hal-04419738

<https://hal.science/hal-04419738v1>

Submitted on 18 Jun 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



TV/Series

Hors séries 2 | 2022 (numéro ouvert)

Séries américaines de *network*

US Network Series

Claire Cornillon, Sarah Hatchuel et Dennis Tredy (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/6077>

DOI : 10.4000/tvseries.6077

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Claire Cornillon, Sarah Hatchuel et Dennis Tredy (dir.), *TV/Series*, Hors séries 2 | 2022, « Séries américaines de *network* » [En ligne], mis en ligne le 08 novembre 2022, consulté le 17 novembre 2022. URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/6077> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.6077>

Ce document a été généré automatiquement le 17 novembre 2022.

Numéro en cours, ouvert le 08/11/2022

Issue in progress, opened on 8 November 2022



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

INTRODUCTION DE LA PUBLICATION

Ce numéro ouvert s'inscrit dans la continuité d'une série d'événements scientifiques organisés depuis 2016 (un séminaire de 2016 à 2018 et des colloques en 2018, 2019 et 2020), destinés à développer la recherche sur les séries des grands networks américains. Il s'agit de mettre à l'honneur des corpus qui ont été souvent moins étudiés ou réduits à certaines approches méthodologiques, et de contribuer à une ré-historicisation de l'étude des séries télévisées en ne se focalisant pas seulement sur le contemporain mais en repensant cette forme depuis les années 1950. Outre l'importance historique des networks dans le développement des séries télévisées et leur impact en termes économiques et sociologiques, le numéro invite à réfléchir aux aspects esthétiques, narratifs, médiatiques, idéologiques, politiques ou culturels de ces séries.

This open issue is a continuation of a series of scientific events that had been organized since 2016 (a seminar from 2016 to 2018 and symposiums in 2018, 2019 and 2020), all of which were intended to develop research on US Network television series. The aim is to highlight works that have often been overlooked by scholarly research or only discussed in terms of their methodological approaches, and to contribute to a re-historicization of the study of television series by not only focusing on contemporary shows but also rethinking how network programming has evolved since the 1950s. In addition to the historical importance of networks in the development of television series and their impact in both economic and sociological terms, this topic invites us to reflect on the aesthetic, narrative, media-based, ideological, political and cultural aspects of these series.

SOMMAIRE

Introduction

Dennis Tredy

The “First Great Purge” of American Television Programming: Understanding How and Why Popular Television Changed So Dramatically from the 1950s to the 1960s

Dennis Tredy

Les minorités raciales, la justice et la peine de mort dans les séries télévisées américaines de networks, 1950-1977

Julie Richard

Cheerfully Misunderstanding Deixis on the Screen: Coach is his (Nick)name and Misunderstanding Deixis is his Game (Cheers , NBC, 1982-1993)

Virginie Iché

Les networks et la tentation persistante de la « jiggle television » dans les années 1980

Benjamin Champion

Diurnal and Nocturnal Cityscapes in Miami Vice

Jean Du Verger

Les instabilités quantiques de la masculinité blanche dans Code Quantum

Jules Sandeau

A Working-class Hero is Something to Be... Except in a Sitcom: Interrogating the Ideological Structures in the US-American Sitcom Married... with Children (Fox, 1986-1997)

David Roche

The X-Files : aux frontières du fantastique

Julien Achemchame

« C’était le monde de David et nous ne faisons que vivre à l’intérieur » : Twin Peaks et l’empreinte de David Lynch

Briac Picart Hellec

La femme invisible : les cas de Laura Palmer et Diane Evans

Louise Van Brabant

La mort de Mark Greene en saison 8 d’Urgences (ER, NBC, 1994-2009) : fin d’une ère et préfiguration de LOST

Sarah Hatchuel

Introduction

Dennis Tredy

- 1 In media studies today, the development of American television, and of television worldwide, is generally seen as a succession of three major periods or eras, as stressed by the studies of both Roberta Pearson, who bases her “periodization” for the most part on the number of channels available and the quality of their programming²; and John Ellis, whose three “TV Eras” are mainly based on broadcast availability³. For both scholars, “TVI” or the “first TV era” would span from the late 1940s, when commercial TV was born, until the early 1980s: a time when initially four and then only three networks ruled the airwaves, allowing for a massive audience share for a single program, and when programming transitioned from radio and stage models to a wide range of formats in comedy, drama, talk shows and games shows that we still see today. This first period had its own sub-periods, as it were, nearly every decade, as the programs of the 1950s had little in common with those of the 1960s, which in turn were quite different from the 1970s, as this edition of *TV/Series* will demonstrate.
- 2 “TVII” or the “second TV period”, for both Pearson and Ellis, would then last about fifteen years, until the late 1990s, a period of huge channel expansion, notably on cable and satellite channels, with increased competition leading to greater investment in programming and the treatment of more controversial topics. Finally, “TVIII” or the “third TV era” began with the rise of the Prestige TV phenomenon of the late 1990s and early 2000s (*The Sopranos*, *The Wire*, etc.) and would lead to the current explosion of accessibility to content and streaming platforms, today’s “Peak TV” phenomenon that offers so much programming in so many formats that the viewing audience is now necessarily a niche audience (as no viewer could possibly watch *all* the programming on offer and no program on its own could garner the huge audience shares of the Network era), and an international niche audience at that. As we seem to currently be near the end of “TVIII” – literally at its “peak” – one can only wonder what the coming fourth TV era might look like...

- 3 However, there is one constant that has played a dominant role in all three TV eras, reaching back before television even existed and surely carrying on into whatever the fourth era of TV might be, and that is **Network Television** (also called “broadcast TV” or “linear TV”, as they have been broadcast free of charge over the air and have a strict daily schedule of airtimes for its broadcasts). When one refers to the “networks”, it is usually in reference to the “Big Three” – NBC (The National Broadcast Company), CBS (The Columbia Broadcast System) and ABC (The American Broadcast Company), who have been broadcasting since commercial television first began and are still going strong, though the term “Big Three” leaves out some other networks, including the short-lived Dumont Network (1947-1956) from the early days, the arrival of PBS, or the Public Broadcasting System, in 1969 (providing educational, cultural and international programming through public and private donations), and the newer fourth network, FOX, launched in 1986.
- 4 If these traditional channels are called “networks”, it is because of the technical dimension inherent to broadcasting their programming in the early days – first for radio and then for television. At the outset of American radio, there were only two major networks – NBC, founded in 1926 by RCA president David Sarnoff, and CBS, formerly known as United Independent Broadcasters but bought and renamed in 1928 by William Paley, the wealthy son of a cigar magnate. The technical problem radio broadcasters (and later television broadcasters) had to overcome was finding a way to relay and amplify its limited-distance broadcast signal beyond the New York City region it was initially emitted from to as much of the country as possible. The only way this could be done was to create a complex “network” of relay stations and of local affiliate radio stations around the country willing to broadcast NBC or CBS programming (often with delayed broadcasting or in a package deal that mixed big nationwide “network” programming, usually aired during prime listening hours, with local programming and news to fill out their schedule). Hence the “networks” were literally *networks* of affiliate stations and relay stations to get their programming into as many American homes as possible, and when the switch to television came along, NBC and CBS, with their network relay system already in place through radio, were ready to dominate the television airwaves as well.
- 5 Indeed, even before the Federal Communication Commission (FCC) allowed commercial television broadcasts in late 1947, the government tried to chip away at what seemed to be a looming monopoly of television by Sarnoff’s NBC, the leader in terms of profit, of technical know-how and patents, and of the number of big stars it already had on contract. It was even NBC that presented the first television sets at the 1939 World’s Fair. In the early forties, NBC was so big it had *two* national networks (NBC Red for popular entertainment and

sports; NBC Blue for more cultural programming), which is why the FCC fought NBC on anti-trust legislation all the way to the Supreme Court and was able to force NBC to sell off one of its two networks in 1944. Not surprisingly, perhaps, Sarnoff chose to keep the popular money-maker NBC Red and sell off its poorer educational sister network, NBC Blue, which was bought by candy magnate Edward J. Noble and renamed ABC. And then there were three. Two years later, another rival to Sarnoff, Allen DuMont, a technical genius and the head of DuMont labs in New Jersey, joined the fray by launching the DuMont Network in 1946 and hiring Ted Bergman as its programming director.

Networks and TVI (from late 1940s to early 1980s)

- 6 At the dawn of commercial television in the late 1940s, there were thus four networks in intense competition, with two (NBC and CBS) that had the distinct advantage of having a national broadcast network already in place thanks to radio as well as a bevy of stars and popular radio programs ready to be adapted to the new medium. Despite the FCC's best efforts, NBC would quickly take the initial lead in early TV ratings, notably thanks to its popular variety programming and the number of expensive Hollywood and radio stars it had on contract. Paley's CBS would soon challenge and surpass NBC, in great part thanks to Paley's business-savvy tricks that allowed him to steal many of NBC's stars and to his creation of new and popular formats – including the primetime sitcom (then called “plot comedy”) that quickly rivalled and drew more regular audiences than NBC's variety programs, as well as the first daytime soap operas – thereby allowing CBS to dominate both afternoon and evening ratings by the early 1950s. ABC, with no popular radio programs to adapt to television, took some time to find its niche, and though a consistent third-place finisher in ratings throughout the 1950s, it would find a strong audience when Leonard Goldenson bought out founder Noble and had the network focus on youth programming [including *American Bandstand* (1952-89), *Disneyland* (1954-61) and *The Mickey Mouse Club* (1955-59; 1977-96) , along with scores of other programs popular with children and teenagers]. Goldenson also was the first to bring major film studios to television programming, by having Disney produce and showcase its content from 1954, a trend that the other networks would follow with other studios in years to come. As for the ill-fated DuMont Network, in spite of its technical savvy that often surpassed that of NBC (for example, DuMont was the first to reach the West Coast via coaxial cable in 1951, greatly simplifying national broadcasting), the programming niche it chose, with very few exceptions, was cultural and educational programming, certainly a noble

choice but in no way a ratings bonanza, leading to the network's demise in 1956 and the consolidation of the "Big Three" networks for decades to come.

- 7 As mentioned above, TVI, or the first era of American television, spans nearly 35 years and itself contains its own periods and movements. The first ten years of commercial television are generally referred to as TV's "First Golden Age", a time when TV audiences slowly grew from a few privileged viewers in cities in the Northeast to over 90% percent of U.S. households, and when the four networks adapted radio shows to television or developed new program formats in both comedy (variety and late night, plot comedy or sitcom, hybrid variations, comic game shows, etc.) and drama (teleplays and literary adaptations, crime dramas, afternoon soaps, etc.). However, there was a drastic change that occurred circa 1957, and that is the focus of the first essay in this collection ⁴: "The 'First Great Purge' of American Television Programming: Understanding How and Why Popular Television Changed So Dramatically from the 1950s to the 1960s," by **Dennis Tredy** . His study first focuses on the key features of "Golden Age" programs (adapting popular radio shows, the dominance of popular comedy programs over drama, the use of live audiences and showrunners, the creation of myriad TV formats that are still used today, and the surprising use of urban settings and themes of ethnic diversity and female independence – surprising because such progressive themes and ethnic visibility are not seen in our collective consciousnesses as being a feature of the notoriously conservative 1950s). Then Tredy explains how drastically things changed after 1957 and throughout the early 1960s (with a shift to suburban and rural settings, to harmless escapism especially in comedy and to a sudden and sustained absence of people of color and independent women on the small screen), and just as importantly, why they changed (a confluence of factors involving changes in audience demographics, source materials for programs, writing and filming techniques and locations, etc.).
- 8 If the 1950s seemed to represent a contradiction in terms of it being a conservative decade that featured controversial, diverse and progressive TV fare, the 1960s was in many ways an inversion of that same contradiction, particularly in terms of TV comedies, as the most popular TV programs were harmless and seemingly apolitical escapism, whereas violent civil rights and anti-war confrontations were waging in the streets and were only conveyed to American households through the evening news. Drama programs of the late 1950s and the 1960s, however, did manage to broach more controversial – though somewhat sugarcoated – topics, and that is the focus of the second essay in this collection. **Julie Richard** 's essay, " Les minorités raciales, la justice et la peine de mort dans les séries télévisées américaines de networks, 1950-1977 ", deals with the representation of race and scenes of capital punishment in drama series (notably westerns and sci-fi series) of the TVI period, with a

particular focus on programs of the late 1950s and the 1960s. Richards shows, through numerous examples, how drama series of the period consistently presented a whitewashed view of capital punishment to audiences, stressing a colorblind justice system that did not really exist, one with people of color on both sides of the judicial process and one where an *individual's* racism might be depicted but where racism was by no means systemic to the United States or to its judicial system. Like so many themes of the 1960s, there was a stark contrast between the way race was represented on screen and the racial injustice that was being called out and fought against in the streets.

- 9 The third decade of the first era of American television, the 1970s, would see another sea-change in programming, ushered in by CBS and its famous “Rural Purge of 1971”, in which the network swiftly canceled all of its escapist sitcoms and variety shows set in rural America [e.g., *The Beverly Hillbillies* (1962-71), *Hee-Haw* (1969-71), *Mayberry R.F.D.* (1968-71), etc.] – even though they were among its top-rated shows – in a decided shift towards “Relevancy Programming”. Settings were now urban, as were their target audience, and the themes and topics of the shows, especially sitcoms, were topical, liberal-minded and controversial. This was a time when CBS continued dominating the ratings with feminist fare like *The Mary Tyler Moore Show* (1970-77) and its spin-offs [*Rhoda* (1974-78), *Phyllis* (1975-77)], anti-war dramedy like *M*A*S*H* (1972-83), and arguments over about every other controversial topic (including racism, antisemitism, homosexuality, rape, menopause, draft-dodging, gun control and abortion – just to name a few) that were showcased weekly on *All in the Family* (1971-79) and the numerous spin-offs and lookalikes also produced by Norman Lear [*Maude* (1972-78), *The Jeffersons* (1975-85) *Good Times* (1974-79), *One Day at a Time* (1975-84), etc.]. The success of CBS in making television unabashedly relevant and hard-hitting was helped in part by new viewing habits, with primetime seen as more for adults rather than for the entire family, including small children, a staple of 1950s and 1960s TV. This change was helped along by the networks moving the bulk of their children’s programs to Saturday mornings in the late sixties and by the 1969 launch of PBS, a public service network whose hallmark was educational programming, such as *Sesame Street* (1969-present) or *Mister Rogers’s Neighborhood* (1971-2001), allowing primetime to deal with more adult themes.

Networks and TVII (early 1980s to late 1990s)

- 10 The end of the 1970s would nevertheless see something of a backlash against this strongly liberal TV fare, notably with the popularity of more nostalgia-based sitcoms on ABC that looked back longingly to the simpler days of the 1950s [*Happy Days* (1974-84) and its spin-offs *Laverne & Shirley* (1976-83) and

Joni Loves Chachi (1982-83)], shows that allowed ABC to finally be the number-one network. Some award-winning sitcoms, however, continued to tout more progressive issues with ensemble casts in both working-class [in the case of *Taxi* (1978-83)] and middle-class environments [in *Cheers* (1982-93), for example] – the latter of which is the focus of the first of three essays in this edition focusing on trends of the mid-eighties. **Virginie Iché**, in her essay “Cheerfully Misunderstanding Deixis on the Screen: Coach is his (Nick)name and Misunderstanding Deixis is his Game (*Cheers*, NBC, 1982-1993)”, focuses on the linguistic devices behind the comic lines delivered through the character “Coach” Ernie Pantusso during first three seasons of *Cheers* (that is, until the death of Nicholas Colasanto, the actor portraying him). At a crossroad between media studies and in-depth linguistic analysis, Iché dives deep into the linguistic theory of misdirection and misunderstanding, a blend of deixis, anaphora and cataphora, to demonstrate the genius behind Coach’s seemingly dopey humor and how his own peculiar line of reasoning made him stand out in the show’s collection of lovable misfits and once-greats.

- 11 In terms of 80s drama, however, the launch of TV’s second era would truly reflect the rightward swing of the Reagan years. Popular nighttime soap operas like *Dallas* (1978-81) or *Dynasty* (1981-89) touted the world of the ultra-rich and ultra-successful, a sharp change from the 1970s’ focus on working- and middle-class families. Tough-guy action series also ruled the TV airwaves, in most cases with a sexy female sidekick who for some reason quite often needed to wear a skimpy bikini – as was the case with Catherine Bach in *The Dukes of Hazzard* (1979-85) or Heather Thomas in *The Fall Guy* (1981-86). This trend even seeped over to some seemingly more progressive sitcoms, such as *Three’s Company* (1977-84), which balanced anti-homophobic humor with sexy shots of every-man’s-dream-roommate Suzanne Somers. This trend, often nicknamed “Jiggle TV”, was a far cry from the more feminist trends of the 1970s and is the starting point for **Benjamin Champion**’s essay “Les networks et la tentation persistante de la ‘jiggle television’ dans les années 1980”. Champion cleverly shows how this shift in the representation of sexuality and nudity since the 1970s affected the representation of not only female but also male protagonists in dramas like *Magnum, P.I.* (CBS, 1980-88), *The Fall Guy* (ABC, 1981-86), *Miami Vice* (NBC, 1984-90) and *Hunter* (NBC, 1984-91), a trend in which the rise of “triumphant” masculinity also led to the representation of male action heroes as sex objects themselves. In a separate essay, **Jean Du Verger** takes a closer look at the one series discussed in Champion’s study that came to define popular late-80s television and was one of the first series to bring Hollywood directors to the small screen, Michael Mann’s *Miami Vice*. Entitled “Diurnal and Nocturnal Cityscapes in Miami Vice”, Du Verger’s article explains the post-modern vision of the city of Miami during the Reagan years and how Mann made Miami and its

changing reputation regarding immigration and crime a main character rather than a mere backdrop. Du Verger notably stresses the differences between the daytime and nighttime representations of Miami in the hip late-eighties drama, a dichotomy that reflects both the blend of film noir and neo-noir influences behind the *mise-en-scène* and the blurred distinction between criminal and hero that characterizes the main protagonists.

- 12 The transition to the second half of the TVII era, the 1990s, would again signal a sharp shift from the previous decade in many ways. For example, the “Big Three” networks would grow to become the “Big Four”, as the new FOX network grew from its initial launch in 1986 to a ratings leader by 1994, along with a growing number of new basic cable channels that would slowly gain popularity and eventually start to create quality original content (e.g., A&E and AMC since 1984, the WB since 1995, etc.). In certain network drama series, the above-mentioned “dominant masculinity” theme seemed to start to shift, and this is the focus of the essay by **Jules Sandeau**, who analyzes more ambivalent notions of masculinity and gender-bending in the series *Quantum Leap* (NBC, 1989-93). Entitled “Les instabilités quantiques de la masculinité blanche dans *Code Quantum*”, the essay showcases the numerous episodes and opening-credit clips in which Sam “leaps” into the body of a woman and/or a minority. Sandeau explores the possible ambivalence of such shapeshifting. Is it a white male’s appropriation of a woman or a minority’s point of view or an honest shift in perspective? Could Sam’s incarnation of women and minorities be seen as erasing their presence? Or is it a sign of the times, of white masculinity in crisis at the end of the Reagan era? A transition from 80s network television was clearly under way.
- 13 In terms of comedy, however, there is an even more clean-cut break with sitcoms of the 1980s, particularly in terms of a notable shift to the left on social issues, even on the traditional networks, with NBC giving audiences *Seinfeld* (1989-98), where brash political incorrectness and observational humor allowed Americans to laugh at themselves, while CBS broke barriers with feminist sitcoms like *Murphy Brown* (1988-98) and *Designing Women* (1986-93), and ABC came to openly discuss homosexuality when in April of 1997 Ellen DeGeneres came out as a lesbian to Oprah Winfrey (and the world) both as a character on her sitcom *Ellen* (1994-98; Winfrey played the character’s psychiatrist) and as herself in an appearance on the talk show *Oprah* (syndicated, 1986-2011). FOX, the new network on the block, also focused on politically incorrect and breakthrough programming, including popular series such as *The Simpsons* (since 1989) and *Married... with Children* (1987-97), which was in sharp contrast to 80s TV fare, as demonstrated by the essay in this collection by **David Roche**. In his essay “A Working-class Hero is Something to Be . . . Except in a Sitcom: Interrogating the Ideological Structures in the US-

American Sitcom *Married... with Children*”, Roche points out a sharp return to the working-class sitcom approach of the 1970s, after an 80s foray into successful upper-middle class families [e.g., *Diff'rent Strokes* (NBC, 1978-86), *Silver Spoons* (NBC, 1982-87), *Family Ties* (NBC, 1982-89), *The Cosby Show* (NBC, 1984-92) and *Growing Pains* (ABC, 1985-92)], showing how *Married...with Children*’s reworked features of 70s’ working class sitcoms like *All in the Family* to stage Al Bundy as a would-be working-class hero who cynically lampoons both the Reaganite narcissism of the 80s and the family sitcom tradition hitherto established. The similar success of FOX’s *The Simpsons* and of ABC’s *Roseanne* (1988-97) would seem to confirm Roche’s observations regarding a working-class shift.

- 14 In terms of network TV drama, the 1990s featured many landmark series that heralded the arrival of Prestige TV characterizing the end of the decade and the coming third TV era. Though Prestige TV is more often associated with later award-winning, high-production-value cable TV series, such as HBO’s *Oz* (1997-2003) or *The Sopranos* (1999-2007), the movement towards such programs first occurred on network television, with new Emmy-winning reiterations of traditional formats, including crime drama [*NYPD Blue* (ABC, 1993-99)], courtroom drama [*L.A. Law* (1986-94)], medical dramas [*ER* (NBC, 1994-2009)] and primetime soap operas [*Thirtysomething* (ABC, 1987-91)], among others. Several essays in this collection also focus on landmark dramas of the 1990s that stressed this movement toward more “cinematic” network productions, the impact of which would carry over into the TVIII Era. In his essay “ *The X-Files* : aux frontières du fantastique ”, **Julien Achemchame** focuses on the impact of Chris Carter’s *X-Files* (FOX, 1993-2002) and the hybrid nature of both its plot-driven and its visual storytelling. Achemchame studies the show’s masterful game of mutually exclusive points of view by the two protagonists, its dialectic of self-contained episodes and of long-term story arcs and its perpetually unresolved plot points, all visually reinforced by Carter’s remarkably cinematic visual storytelling. The lasting impact of the series into the TVIII Era seems to be confirmed by the recent revival of the series on FOX from 2016-18. Two other essays in this collection focus on another landmark series, *Twin Peaks* (ABC, 1990-91; Showtime 2017), whose cinematic bona fides stem from the very fact that it was the product of a feature-film director, David Lynch, and whose avant-garde nature and impact on the current TV era are also confirmed by its recent cable-TV revival. In his essay “‘C ’était le monde de David et nous ne faisons que vivre à l’intérieur’ : *Twin Peaks* et l’empreinte de David Lynch ,” **Briac Picart-Hellec** stresses the ambiguous notions of authorship and showrunning regarding the series, in order to explain the complex interactions that came from the (questionably) coordinated efforts of film-maker David Lynch, co-creator Mark Frost and writers Harley Peyton and Robert Engels.

Picart-Hellec thus shows how this avant-garde series broke barriers through a rather chaotic production process, and stresses, in the end, how differently things functioned when Lynch and Frost revived the series in 2017. **Louise Van Brabant**, in her own essay on *Twin Peaks* and its revival, entitled “ La femme invisible : les cas de Laura Palmer et Diane Evans ”, cleverly compares and contrast the visual and narrative representations of two key female characters in both iterations of the series. Van Brabant denotes a game of female absent-presences and pervading female aestheticization in the initial series, stressing how the TVIII revival flips the script on the representation of these two women, both multiplying their physical presence through their added on-screen depictions as “tulpas” or doppelgangers, as remnants of an alternate timeline and as “real” characters trapped in foreign bodies – thus exploring the differing treatment of the female body in the two iterations of the show, which were sixteen years apart, and the implications of this in terms of gender representation.

- 15 The final essay in this collection also tries to bridge the gap between the 1990s and the 2000s, between the second and third TV eras, by focusing on the breakthrough NBC medical drama *ER*, which had begun in 1994, and on a landmark TVIII network series, *LOST* (ABC, 2004-10). Through a close analysis of two key *ER* episodes in season 8 which stage the death of the moral center of the show, Dr. Marc Greene, **Sarah Hatchuel**’s study, entitled “ La mort de Mark Greene en saison 8 d’ *Urgences* (*ER*, NBC, 1994-2009) : fin d’une ère et préfiguration de *LOST* ”, shows how these late episodes marked a transition on Network TV on several levels, notably from the much-lauded realism of 1990s drama to the coming surreal trend of *LOST*, uncovering unexpected connections and numerous features that could allow us to see the later series as a direct continuation of the 90s network series.

Are the Networks Still Relevant in TVIII?

- 16 Few media scholars today focus on the role of network TV in the current Third TV Era, which covers the first two decades of the 21st century, for now, and understandably so, as TVIII is at its heart defined by a sharp break from the network TV model of the 20th century. TVIII began with the “Prestige TV” phenomenon of the early 2000s, in which cable channels invested heavily in new serial production that broke the network mold (no censorship rules barring profanity or nudity or explicit violence, no commercial breaks within episodes, cinema-quality filming and editing along with million-dollar budgets per episode, etc.). This was the heyday of Emmy-winning series like *The Sopranos*, *The Wire* (HBO, 2002-08) or *Breaking Bad* (AMC, 2008-13), among so many others. The more recent phase of TVIII, called “Peak TV”, is another

break from the Network model, this time in terms of distribution and viewer choice, for it has been characterized by the rise and multiplication of streaming platforms providing vast series content that can be viewed at any time or even binged all at once (a far cry from the weekly scheduled broadcasts on network television), and by the sheer number of programs on offer, making for niche audiences and an upending of the Nielson-ratings-based methods of judging the success of a series [gone indeed are the days of only three major channels, which could hope for a 75% U.S. audience share for a given episode, such as one in which Little Ricky was born on *I Love Lucy* (CBS, 1951-57) in 1952 (S02E16) or the series finale of *M*A*S*H* in 1983 (S11E16)]. Even the most recent trend in streaming services – that is, its transnational effect stemming from the sharing of content made in countries outside the U.S. with all countries of the world, including the U.S. – would seem to be in direct contradiction with the network model.

- 17 However, U.S. Network TV should in no way be seen as an irrelevant mastodon of a by-gone era. On the contrary, the study of network television, then and now, is still a pertinent topic in today's media studies. For one thing, network series have evolved in the past two decades as well, pulled forward as it were in the wake of the success of Prestige TV on cable. Even if cable networks and streaming services have steadily eclipsed the traditional networks in terms of Emmy wins, the “Big Four” networks have offered award-winning series since 2000. Emmys have gone to dramas such as *The West Wing* (ABC, 1999-2006), *LOST* (ABC, 2004-10), *The Good Wife* (CBS, 2009-2016), and *This Is Us* (NBC 2016-22), and even some non-winners still clearly pushed the limits of what network television had hitherto been allowed to show [Take for example the onscreen violence of a series like *24* (FOX, 2001-14) or especially the aestheticized gore of *Hannibal* (NBC, 2013-15), unheard of on network TV]. Recent network comedy series have also swept the Emmys, either by using the traditional sitcom model to speak to new audiences [e.g., CBS's *The Big Bang Theory* (2007-2019) and *How I Met Your Mother* (2005-14)] or to address contemporary social issues more squarely [as with the two iterations of NBC's *Will & Grace* (1998-2006; 2017-20), which have bookended the TVIII period with more open treatment of homosexuality]. Yet other award-winning network comedies have redefined the traditional sitcom format, either by using mockumentary filming techniques [*The Office* (NBC, 2005-13), *Arrested Development* (FOX 2003-06), *Modern Family* (ABC, 2009-2020), etc.] and/or by mocking the network TV industry itself [e.g., *30 Rock* (NBC, 2006-13)].
- 18 In addition, it is hard to claim that today's streaming services have completely eclipsed network content when, firstly, the platforms provide vast archival accessibility for past network television as a whole, and, secondly, the “Big Four” networks themselves have joined the streaming service offer. NBC co-

founded Hulu with Disney in 2007 and eventually launched its own streaming platform in 2020, Peacock, this time with Universal Studios. CBS was the first to go it alone in the streaming world when it launched CBS All Access in 2014, which was rebranded Paramount+ in 2021 through a merger with the major studio. Finally, when Disney+ launched in late 2019, it had already acquired ABC in 1995 and FOX Corp. earlier in 2019 (not to mention its acquisition of other studios like Pixar in 2006, Marvel in 2009 and Lucasfilm in 2012). The traditional Networks have indeed evolved with the changing times.

- 19 In fact, from the very beginning, TV networks have always evolved with the times. As many of the essays in this collection show, the networks have changed with every decade, either countering or reflecting the culture and politics of its period, and they are a testament to the changing face of American culture and politics since the late 1940s. In pendulum swings to the political left and right, the *overall* movement of network television, particularly since the 1960s, has been one of steadily increasing diversity and inclusivity, of lessening censorship and of more open discussion of hot-button issues (racism, antisemitism, homophobia, misogyny, abortion rights, LGBTQ+ issues, etc.). And if network television can be seen as a chronicle of America's social and political development of the past 75 years, it also established nearly all the programming formats we still use today, both in the U.S. and around the world, be they on broadcast, cable or streaming services. Crime drama, courtroom drama, medical drama, teleplays, soap operas, sitcoms, variety programs and late-night talk shows, daytime talk shows, game shows, reality shows, sportscasting and news programs – the list of storytelling and media formats established by network TV that carry on today is indeed long – and most of these templates were created in the 1950s!
- 20 As a final word on the relevance of Network TV, one could look ahead to the pending “fourth era”, the coming product of the current explosion of streaming platforms and the transnationalization of production, distribution and viewing of content. Media scholars such as Mareike Jenner have stressed how streaming services like Netflix have been marketing themselves as a new form of quality cable television, often seeing such services as an outgrowth of trends started by the likes of HBO (with its famous tagline, “It’s not TV... it’s HBO”) ⁵. However, it might be more appropriate to see “Peak TV” and the coming TVIV period as the “ *new network era* ” – or TVIbis – as the parallels between the creation and rise of the networks decades ago *on a national scale* and that of international streaming platforms today *on a global scale* are striking. For example, early networks beat out the competition through technical prowess and savvy business deals with new affiliates to get the TV signals to all reaches of the U.S.; similarly, today’s streaming platforms like Netflix and its competitors seek technical advantages (such as better algorithms and

interfaces) and try to reach viewers worldwide through complex deals with each new country it hopes to stream content in (often involving investment in local productions and package deals, much like deals made Paley and Sarnoff with their radio and broadcast TV affiliates). In the new world of intense streaming competition, the CEOs of the biggest streaming services like Netflix (Reed Hastings), Disney+ (Bob Chapek) and Amazon Prime Video (Andy Jassy) are acting very much like the first presidents of NBC (David Sarnoff), CBS (William Paley) and ABC (Samuel Goldenson) once did, notably by trying to buy out and absorb smaller competitors, to outdo their main competitors in terms of content and subscribers, and to get exclusivity on the most talented stars and content creators through huge financial deals [for example, in 2019 Netflix signed nine-figure contracts for future projects with the creators of both their own hit *Stranger Things* (the Duffer Brothers) and those of HBO's *Game of Thrones* (David Benioff and D.B. Weiss), while rival HBO secured rights for the adaptation of G.R.R. Martin's source material]. Such intense competition has led to rival, blockbuster adaptation projects aimed at the same target audience, such as 2022 late-summer release of both HBO's *House of Dragons* (a prequel to *Game of Thrones*) and Amazon Prime Video's *The Rings of Power* (a prequel to Tolkien's *The Lord of the Rings*) – released only days apart to great hype and with record production costs (over \$20 million per episode for *House of Dragons* and a whopping \$57 million per episode for *The Rings of Power*). Such rival projects occurred in the early days of network television as well, notably in 1964 with the much-hyped simultaneous release of two landmark “monster sitcoms” – *The Munsters* on CBS (1964-66) and *The Addams Family* on ABC (1964-66 as well). This one-upmanship between major streaming services on flagship series has even led the services to break with their habit of releasing an entire season at once for audiences to binge at their leisure, returning to a weekly release of one episode per week on a given day, most often a Friday, worldwide (much like the traditional networks' weekly line-ups) in order to build up expectation from week to week and make the show's global hype and popularity last. The more things change, the more they stay the same, it seems, as the current streaming explosion looks and feels an awful lot like a *global reboot* of network television...

NOTES

1. This notion of “quality” is a debatable one as it hierarchizes TV series following criteria which are difficult to determine and often undermines the qualities of older TV

series and, precisely, of network television. Thus our approach of TV series steps away from this notion, in order to analyze all kinds of TV series on an equal basis.

2. Roberta Pearson, "Cult Television as Digital Television's Cutting Edge", in *Television as Digital Media*. Durham, ed. James Bennett and Niki Strange NC, Duke University Press. Location 1262-66.

3. John Ellis, *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London, I.B. Tauris, 2000, p. 39.

4. Note that this collection of essays is an open volume on Network Television for the online journal *TV/Series*. The introduction references the original eleven contributions to the edition; subsequent contributions may be added after initial publication.

5. Mareike Jenner, "Is this TVIV? On Netflix, TVIII and Binge-Watching", *New Media & Society*, Vol. 18, n°2 (January 2019), p. 8.

AUTHOR

DENNIS TREDY

Dennis Tredy is an associate professor of American Literature at the Sorbonne-Nouvelle in Paris and has been teaching literature and film adaptation at Sciences Po Paris since 2012. He is co-founder of the European Society of Jamesian Studies and has published three volumes on Henry James: *Reading Henry James in the Twenty-First Century* (2019), *Henry James and the Poetics of Duplicity* (2014) and *Henry James's Europe: Heritage and Transfer* (2011). In addition to his publications on James and on other American novelists, Dennis has published numerous studies on film and television adaptations of the works of British and American authors, including James, Poe, Forster, Austen, Orwell, Burgess and Nabokov, among others. He has also published works on American TV series past and present, notably on the early sitcom and on the passage from radio to television, along with the media representation of American culture, gender, diversity and counterculture in the 1950s, 1960s and 1970s.

Dennis Tredy est maître de conférences en littérature américaine à l'Université Sorbonne-Nouvelle et enseignant d'adaptation filmique à Sciences Po Paris. Il est également co-fondateur de la Société Européenne des Etudes Jamesiennes (ESJS) et a publié trois volumes sur Henry James : *Reading Henry James in the Twenty-First Century* (2019), *Henry James and the Poetics of Duplicity* (2013) et *Henry James's Europe : Heritage and Transfer* (2011), ainsi que de nombreux articles sur James et d'autres auteurs américains, et sur l'adaptation filmique ou télévisuelle des auteurs américains et britanniques, tels que James, Poe, Forster, Austen, Orwell, Burgess ou Nabokov. Il publie également des études sur les séries télévisées américaines, notamment sur la sitcom, sur l'adaptation des émissions radio au milieu du XXe siècle, et sur la

représentation dans les médias des femmes, des minorités et de la contreculture dans les années 1950, 1960 et 1970.

The “First Great Purge” of American Television Programming: Understanding How and Why Popular Television Changed So Dramatically from the 1950s to the 1960s

Dennis Tredy

- 1 When most people think of 1950s American network television, they too often think of somewhat bland, conservative black-and-white family sitcoms – those set in peaceful white suburbs that boast homes with fine-trimmed lawns and white-picket fences, those in which ‘father’, who ‘knows best’, returns from work at 5:30 sharp each evening to find his adoring wife, in crinoline and pearls, putting dinner on the table while the children quietly do their homework – “Honey, I’m home!” he booms. This is the type of sitcom famously lampooned in Gary Ross’s 1998 film *Pleasantville*. Yet, though this type of sitcom did exist and certainly reflected the whitewashed conservatism of 1950s America in general, it only became the norm on television in the *late* 1950s and early 1960s – following a brutal shift in programming content circa 1957. The first ten years of American television, usually referred to as television’s First Golden Age (c. 1947-1957), offered quite a different fare to primetime audiences, particularly in terms of comedy programs. It was one that included transgressional humor, diversity of cast and irreverent ethnic humor, strong female characters who were decidedly *not* in the kitchen, as well as off-color and politically incorrect one-liners, not to mention anti-establishment as well as anti-military goading – content that was indeed so different from the generally conservative atmosphere of the 1950s themselves that, seventy years on, we tend to forget just how radical television comedy actually was in the early 1950s.
- 2 The term “purge” may sound somewhat overly dramatic for a sharp change in the type of programming offered on network television, but the term is commonly used today in network parlance, notably in the context of something that CBS instigated much later, during the 1970-71 season, when the network

unexpectedly announced the immediate cancellation *en masse* of all of its most popular sitcoms and variety shows, all of which had rural settings and had for years avoided dealing with any controversial topics or showcasing minorities or independent women, for fear of upsetting its vast audience of rural viewers – e.g., *The Beverly Hillbillies* (1962-71), *Gomer Pyle USMC* (1964-69), *Petticoat Junction* (1963-70), *Green Acres* (1965-71), *Hee-Haw* (1969-71), just to name a few. These shows were immediately replaced on CBS with hard-hitting, progressive, politically incorrect and decidedly *urban* sitcoms showcasing second-wave feminism [*The Mary Tyler Moore Show* (1970-77) and its many spin-offs], anti-war sentiment [*M*A*S*H* (1972-83)] and in-your-face arguments about racism, homosexuality and scores of other controversial and liberal-leaning topics [Norman Lear's *All in the Family* (1971-79) and its vast network of spin-offs and lookalikes throughout the 1970s] – and this remarkably gutsy and successful shift in focus, which still allowed CBS to remain the top network for another seven years, is known in media circles as “The Great Purge of 1971”¹.

- 3 This study, however, contends that there was another such purge much earlier, circa 1957, though one that went in *exactly the opposite direction* and thus could be called “The Great Urban Purge of 1957”, a year when TV settings shifted from urban centers to suburbia and ultimately rural America, when westerns suddenly ruled the roost in terms of drama and when sitcoms became so tame, whitewashed, domesticated and lowbrow that the term “Golden Age” could no longer logically apply (though “Gilded Age” might fit...). Why, in and around 1957, did the programs that topped the Nielson ratings shift so dramatically – from showcasing independent women, often with women as producers and showrunners, to sitcoms only showing women as happy housewives; from programs questioning masculine authority both in the home and in the military to bland programs in which “father” always knows best and patriotism trumps insolence; from urban settings and characters to sitcoms exclusively set in white suburbs and rural America; from honoring ethnic diversity on screen and airing an all-black sitcom to seemingly banning the very presence of Catholics, Jews and people of color from the entire TV landscape, and from irreverent, politically incorrect humor overall to less engaging entertainment and apparently *irrelevant* escapism?
- 4 The following study will thus attempt to explain both the apparent discrepancy between early 1950s TV programming and the conservatism of 1950s America as a whole, as well as the drastic shift that came in 1957. Though the former can be explained in great part from the simple fact that the most popular TV programs of the 1950s were carry-overs of the most popular radio programs of the 1940s, the latter, the “purge” that would flip the script on TV programming in the late fifties, is far more complex, and the result of a remarkable confluence

of factors regarding who was watching as well as how programs were later conceived, written and filmed.

1. Early Network Content – “Radio Made the Vaudeo Star”

- 5 In order to understand how the sitcom drove network ratings, why the most popular programs of the early 1950s seem so out of place and how CBS managed to both trigger and navigate the programming “purges” of the period, one must first understand who the four main players were – that is, the four initial networks and their presidents or heads of programming – and what they brought with them when the FCC officially allowed for regular competitive television broadcasting in 1947.
- 6 Of the four first networks (NBC, CBS, DuMont and ABC), only two would have substantial background in radio, which had allowed them to build up a huge amount of media influence since the late 1920s, along with a massive catalogue of hit radio programs and on-contract radio stars, all of which would be converted into popular content for the switch to television programming – for indeed, it is the adaptation to television of popular radio content that goes a long way to explaining why early television was so urban, so transgressional and so politically incorrect.
- 7 In the late 1940s, The National Broadcasting Company (NBC) was by far the most powerful network, headed by the often ruthless, self-proclaimed “Brigadier General” David Sarnoff ², who as president of RCA had founded NBC radio in 1926 and had reinvested fortunes made through technological patents for equipment and broadcasting to create a powerhouse network that was consistently number one for most of the thirties and forties and that was indeed so big it had to split into two sister networks from 1930 onwards – NBC Red (bigtime entertainment and sports) and NBC Blue (more cultural programming). Sarnoff was known for his intransigence in business dealings, his ability to both strong-arm affiliates to join his network ³ and steal others’ patents ⁴, and his pull at the FCC (for example, by 1950, he had managed to get the FCC to approve NBC’s color-image technology even though CBS and DuMont had proposed better quality systems ⁵). Thanks to all of this money, clout and technical know-how, NBC came to television in 1947 with a huge advantage, and Sarnoff had the biggest stars already on contract from his radio shows. For the first few years of commercial television, from 1948-1950 (when America went from having only 10,000 television sets to 6 million, most of which were in New York City and other big cities in the Northeast ⁶), NBC was number one thanks to its big-budget, star-studded variety shows (later nicknamed

“vaudeo” because it was radio variety and *vaude ville* comedy adapted to *video* /television ⁷). The nightly set-up for such variety had already been established: a host with a comedic monologue given in front of a live audience and accompanied by an orchestra, big-name guests to discuss their new projects, comedy skits and stand-up, etc. – something quite akin to the late-night talk shows that we know today. NBC had the biggest comedic hosts on contract – Fred Allen, Bob Hope, Red Skelton, George Burns and Gracie Allen, and most of all Milton Berle, for it was Berle’s *Texaco Star Theatre* variety program that would be the number one program in the first few seasons of television – with people in the Northeast rushing home or into the nearest TV-equipped bar or shop at 8:00 pm to watch the comic’s antics and sketch comedy, nabbing at times 75% of the just-blossoming TV audience and earning Berle the nickname ‘Mr. Television ⁸ ’. With such star-power and corporate influence, NBC seemed destined to rule the new medium as well.

- 8 However, NBC’s main rival, CBS (Columbia Broadcasting System), which also had decades of radio experience behind it, would soon overtake the media giant in ratings, and this was done thanks to the savvy television programming and business maneuvers of its president and then “Chairman of the Board” William Paley, who had founded the company in 1928. Once he returned from the war effort (he had been put in charge of a pro-Ally propaganda campaign ⁹), he and his newly hired number-two, CBS President Frank Stanton, started to chip away at NBC’s advantage. In terms of stealing affiliate radio and TV stations away from NBC, he devised package deals so that stations would only have to pay for part of the content and would be allowed to air many shows for free ¹⁰ , and by 1947 he had even managed to steal (or steal back) many of NBC’s biggest and highest-paid comedy stars, through a strikingly successful tax dodge now known as “Paley’s Raid ¹¹ ” – and in the press at the time, as “Paley’s Comet ¹² ” (by being hired as “hired entertainers” rather than salaried employees, these comedic actors would pay only a third of the taxes they paid while at NBC). Thanks to this scheme, CBS could officially pay the stars less than NBC had, but the ‘entertainers’ would still take home much more revenue than they had at NBC). This allowed Paley to steal its rival’s biggest stars (Charles Correll and Freeman Gosden, the voices behind the longtime number-one radio show *Amos n’ Andy*, along with Burns and Allen, Groucho Marx, Red Skelton, Charlie McCarthy, Edgar Bergen, etc.), switching them to CBS radio with TV in mind ¹³ . Paley also had come up with a counterprogramming format to rival NBC’s popular “variety” entertainment shows: “plot comedy” or “scripted comedy” – better known today as the sitcom. Paley saw a great number of advantages in the radio sitcom format (they were much cheaper to produce, they built more faithful and regular audiences, they were less anchored to news and cultural events of the time of the first airing than variety shows were, and so could work

as reruns through syndication, etc. ¹⁴). He thus immediately set up many of his new stars in radio “family sitcoms” with a coming adaptation to television in mind, applying a hybrid sitcom/variety format to *The Burns and Allen Show* and launching *The Adventures of Ozzie and Harriet* – both in 1944 and both of which starred a real married couple “at home” playing themselves, the latter raising their real children on the program. The success of these radio programs proved Paley’s instinct when it came to “family plot comedy” – that families at home in their living rooms would be drawn to listening to and eventually watching TV families in *their* living rooms – would work. This savvy notion, which we might dub Paley’s “mirror effect”, may have been taken too literally at first (for example, the stage sets for both *Burns and Allen* and for *Ozzie and Harriet* , when they moved to television, were *exact replicas* of their private homes ¹⁵), but it established the TV-family’s living room as the main stage-set for such plot comedy (a mainstay for family sitcoms even today) and would allow Paley’s CBS to overtake NBC in the early 1950s and secure the top TV network position for the next 25 years ¹⁶ .

- 9 The other two early TV networks would be at a stark disadvantage to the dominant forces of NBC and CBS in the first years of television and did not have the funds or large catalogue of popular radio programs with which to immediately carve a place for themselves – and only one would survive. ABC (The American Broadcast Company) was born in 1944 when the FCC used anti-trust regulations to chip away at NBC’s broadcast dominance, forcing them to sell off one of their two sister stations, NBC Blue (not the one with the popular programs and stars but the more cultural and intellectual station) ¹⁷ . Led by CEO Leonard “Goldenboy” Goldenson, the network did not have enough funding to immediately move onto television, but when it did it found its niche by focusing on youth-oriented programming, with hit programs like the children’s western *The Lone Ranger* from 1949, the teen music forum *American Bandstand* from 1952 and Disney’s *The Mickey Mouse Club* from 1955. ABC also successfully adapted CBS’s radio show *The Adventures of Ozzie and Harriet* to television in 1952, making the focus much more on the two children, David and especially Ricky Nelson, a budding teen idol and bona fide rock star.
- 10 Finally, there was the ill-fated DuMont Network, often referred to as “the forgotten network” for its premature demise in 1956 ¹⁸ , just before the end of the first Golden Age. DuMont initially rivaled NBC in terms of technology and patents ¹⁹ – it was launched in 1946 by Allen B. DuMont as an offshoot of his successful electronics company – and even beat out NBC in the race to have its coaxial network reach the Midwest and later air the first live sporting event coast to coast once the 1951 transcontinental coaxial cable allowed for simultaneous broadcasts nationwide ²⁰ . Their early technological success even triggered a now-ironic declaration in *Newsweek* , which dubbed DuMont

“the country’s first permanent commercial television network”²¹ – yet DuMont lacked the funds, the programming content and the stars that would allow any such “permanence”. DuMont did have a few popular entertainment shows, such as the variety show *DuMont’s Calvacade of Stars* (1949-52), which starred a young Jackie Gleason before he was scooped up by CBS. DuMont also boasted the very first attempt, in 1947, at creating a TV sitcom, with the 15-minute live shootings of *Mary Kay and Johnny* (1947-50), starring a real married couple: two Broadway actors who were the first to incorporate the birth of their first baby into the sitcom – several years before Lucille Ball would break ratings records when Little Ricky was born on *I Love Lucy* (CBS, 1951-57). However, this was a low-budget affair (for example, it was shot in a home furnishings store, using the kitchen and living room displays²²) and was only broadcast locally, in New York – which explains why this first TV sitcom is as forgotten today as the network it first appeared on. In addition to budget limitations, a lack of radio programs to convert and few stars on contract, DuMont had also made cultural and educational programming its main focus²³, perhaps hoping to find its own niche as ABC had, but unfortunately, in the television landscape of the time – where star-power, belly-laughs and vaudeville-style entertainment was immediately king, DuMont’s high-minded intentions did not stand a chance. And it would be CBS, through its smart bet on “plot comedy” over variety, that would outshine all other networks in terms of both ratings and profit by the early 1950s, and that would define what TV comedy of the 1950s would look like.

2. Diversity, Feminism, Anti-Establishment Humor and the Dominance of the ‘Golden Age’ Sitcom

- 11 It was thus in this context that the popular family TV sitcom was born – based on popular radio serials and stars of the 1940s and led by William Paley’s CBS, but with NBC and CBS soon following suit. Nearly every primetime family sitcom that dominated the ratings of the early to mid-1950s was originally a radio show, which partially explains why its content seemed so at odds with what we think of as 1950s society – for these were, for the most part, in fact the popular stars and irreverent programs of the “freewheelin’ forties” adapted to television. Just as importantly, these radio programs and early TV programs were all shot in New York City – and at first *all* TV viewers lived in cities in the Northeast as well – thus they showcased urban settings, characters and storylines, as well as the more liberal mores and irreverent wit associated with vaudeville and urban culture. This was yet another illustration of Paley’s

“mirror effect” – for the content and tone of the early sitcom was a direct reflection of both where it came from (irreverent radio programs of the 1940s) and the main audience watching (mainly urbanites in the Northeast).

- 12 This can be seen by going through the three successive waves of early sitcoms that dominated the Nielson ratings and assured CBS’s supremacy throughout the early to mid-1950s. The first was that showcasing minority or immigrant families and dialogue humor – often dubbed the “Ethnicom” today ²⁴ . This trend was spearheaded by Gertrude Berg, considered the first TV showrunner (Yes, the first showrunner was a woman!). She was the head writer and star of the long-running dramedy *The Rise of the Goldbergs* , which was consistently the number-two radio show (just behind *Amos n’ Andy*) since it began in 1929 and focused on the ups and downs of an old-world Jewish immigrant family living in the Bronx, a family held together by the sweet but meddling matriarch, Molly Goldberg (played by Berg). The TV version (CBS, 1949-56) had the added gimmick of having Molly come to the window and talk directly to the audience – occasionally to explain, in her thick Jewish accent, plot elements but most often to tout Sanka coffee or other sponsors of the show directly to the viewer while in character – which quickly became the trademark of the show. Audiences soon felt like Molly was a trusted neighbor – Berg even started a sideline with a weekly advice column as Molly Goldberg ²⁵ – and audiences were as touched by the nostalgic sense of family and community as they were by the mild humor of the frequent “generation gap” mishaps (Molly’s quite modern children were born in the U.S.) and of the play on dialects (the Ashkenazic accent, yiddishisms, malapropisms, etc.). By the time the TV series, which aired first on CBS and then on NBC, had finished, Gertrude Berg had both made the covers of *Life* , *Billboard* and *Variety* , with headlines like “The First Lady of Radio Moves to Television ²⁶ ”, and had won the very first Best Actress Emmy in 1951, a new category carved out for her from the previous unisex “Outstanding Personality” category that was dominated by men.
- 13 One should not be surprised that ethnic and dialogue humor would be popular in shows that mostly came from the radio, where “doing” accents was often a big part of the fun. This was showcased in shows with over-the-top humor – such as *Life with Luigi* (CBS radio 1948-1953; CBS TV 1952-54), which had fun with the Italian accent and hand-gestures (on TV at least) of a poor Italian immigrant, again in New York City – to the milder humor of *I Remember Mama* (CBS TV 1949-1957), one of the only series in this wave that did not come from radio as it was instead an adaptation of a 1944 Broadway play. Playing on the themes of nostalgia and successful integration of an immigrant family much as Berg did, this was instead the story of a Norwegian immigrant family before World War I, told from the point of view of the American-born daughter. However, egged on by all these successes in ethnic family sitcoms, Paley took a

huge gamble in his attempt to bring the popular but oh-so-problematic number one radio show, *Amos n' Andy*, to television. CBS began to hype the coming TV program in 1949, with great fanfare and a nationwide talent search to find African American actors to play the many roles on the show, which on radio had been done in black-voice by the white writer-actors Charles Correll and Freeman Gosden. The new all-Black cast included Alvin Childress as Amos, Spencer Williams as Andy, Tim Moore as the loud-mouthed get-rich-quick-scheming Kingfish, and Ernestine Wade as his long-suffering and cleverer wife Sapphire. Billing it as the most expensive show ever to hit television (then about \$40,000 an episode) ²⁷, and a breakthrough in racial equality (as the first all-Black series), the showrunners and CBS attempted to play down some of the more egregious racial stereotypes for the TV adaptation (though some, like the slow-witted and ironically named secondary character Lightning remained, as did the exaggerated "black dialect" that had been the trademark of the radio show) and did indeed produce a quality program that would be a template for many all-white sitcoms to come (such as the infamous *The Honeymooners*). However, even though black actors and entertainers saw this as a golden opportunity to finally have an all-black series that *reflected* their community and could open doors to more visibility for black actors on TV, the NAACP immediately objected to the very idea of perpetuating the racist radio show for television, tweaked or not, and protests and backlash were fierce from the first episode, even though it was countered by praise for the show from prominent black entertainers as well as cast members themselves ²⁸. With such an investment, the show weathered out the protests for two years (1951-1953) and finally caved to mediocre ratings (it dropped from #13 to #25 in Nielson ratings for the second season) rather than to pressure from protests ²⁹.

- 14 If the *Amos n' Andy* debacle had put a damper on that first wave of ethnic humor for family sitcoms, a second wave had already begun, one showcasing strong and independent women. Though one might say that Gertrude Berg started this trend as well, her on-screen character Molly was nevertheless an old-world, stay-at-home mother in an apron and slippers ³⁰. This second wave featured the most popular show of the early 1950s (and to this day one of the most popular shows in syndication): *I Love Lucy*, which aired on CBS from 1951-1957, earning 5 Emmys (including the second-ever Best Actress Emmy for Lucille Ball in 1952) and a coveted Peabody Award. The program was roughly based on the CBS radio show that starred Lucille Ball (but not her husband) from 1948-1951: Entitled *My Favorite Husband*, it focused on the antics of the bored housewife of a Minnesota banker. For its conversion to television, though, there were some big changes. First of all, Lucille Ball and her husband, Cuban band-leader Desi Arnaz, formed Desilu Productions to produce this and other programs themselves, with Ball in charge of content and Arnaz in charge of the business

and technical side of things ³¹ . As part of the pitch to CBS, the program would instead be set in a New York apartment and at the nightclub where her husband Ricky, played by her real husband Desi, was a famous bandleader. Even if the pitch brought together many features of both variety shows (as a band leader there would be musical numbers and many famous guest stars) and popular sitcoms (the couple on screen were married in real life; there would be slapstick humor and lots of ethnic humor given Arnaz's thick Cuban accent), CBS and sponsor General Foods were against the idea of having Arnaz play her TV husband, claiming that matching the "All-American girl" and a Cuban immigrant would be too "unbelievable", but Ball and Arnaz took the show on the road, as it were, doing skits as Lucy and Ricky Ricardo across the country to drum up interest and force CBS's hand once other networks started making offers ³² . The rest is television history, as *I Love Lucy* became the number one show from 1952 to 1957. Not only did audiences find the supposedly mismatched pair "believable" and the ethnic humor hilarious, but the "mirror effect" worked flawlessly. On one hand, Ball and Arnaz mirrored their own life by ostensibly playing themselves every week and even incorporating the birth of their own child, 'Little Ricky', into the show – this was the first time that an actual pregnancy was followed week to week on a national sitcom, and on January 19th, 1953, it was the first national program to stage an actual birth (Ball gave birth by Caesarian at the hospital that morning and recreated it on set that very evening) – boasting a 71.1% audience share that night for CBS ³³ and making her newborn a new cast member who graced the cover of the very first edition of *TV Guide* . Audiences identified with Lucy to such a point that every piece of furniture on set was selling like hotcakes in home furnishing stores, with full-page ads goading fans to "Live like Lucy ³⁴ !" And that identification extended to the role Lucy played on screen – that of the bored housewife who will try any scheme – no matter how ill-advised – to get out of the house and either "be in the show" her husband was putting together or get a job (which included working in a modern chocolate factory and hawking 'Vitameatavegamin' health elixir in two of her most famous episodes – S01E30, S02E01). As critic Lori Landay explains, "*I Love Lucy* recasts the domestic prison of the 1950s into the easily escapable terrain of the female trickster ³⁵ ”.

- 15 The overall tenor of the show – making the main character not only a woman but a woman who wore capri pants instead of house dresses and, admittedly hilariously, would do anything to *not* stay home and conform to the image of a 1950s housewife – seemed to truly strike a chord with American audiences, opening the door to the adaptation of other radio sitcoms that were centered on independent *single* women living in the city, two of which were launched by CBS in 1952. One of the two was *My Friend Irma* (CBS radio 1947-1954, film adaptations in 1949 and 1950, CBS TV 1952-1954 – with shared continuity

between radio and TV episodes during its TV run). The series was produced by Cy Howard (who had also done *Life with Luigi* for CBS) and focused on two single women, both in their mid-twenties, who were roommates and had to deal with the trials and tribulations of single women working and dating in the big city – quite a feminist premise for the time! The narrator of the show was level-headed good-girl Jane Stacy (played by Cathy Lewis for television), but the focus was usually on her roommate Irma Peterson, a ditzy stenographer and walking “dumb blonde” cliché played famously by Marie Wilson for the entire radio-film-TV franchise. Of course, the “smart vs dumb” comedy-pair dynamic (Jane and Irma were basically a sexier, all-female reworking of Burns and Allen or of Abbott and Costello) may be seen to hinder the show’s feminist bona fides, but nevertheless the show should be regarded as a tame and very early model for more openly feminist sitcoms with similar single-women-in-the-city premises that would come later, notably *The Mary Tyler Moore Show* in the 1970s and even *Sex in the City* (HBO, 1998-2004) in the late 1990s.

- 16 The other proto-feminist sitcom adapted from radio in 1952 and by far the more popular of the two on television was also a Desilu production: *Our Miss Brooks*, which had been a successful CBS radio show since 1948 (when Lucille Ball, now producer for the TV adaptation, had turned down the main role for the radio version to do *My Favorite Husband*) and would continue on radio until 1957, also running parallel to the weekly TV show (1952-1956), with shared continuity. The show starred Eve Arden, a popular radio comedian known for her sardonic humor, as Connie Brooks, a quick-witted, sharp-tongued high school English teacher and an unmarried female trickster far more caustic and independent than Lucy was, even if the running gag on the show involved her failed attempts to find a future husband. In every episode, Miss Brooks was always the smartest person in the room, pitted in turn against Philip Boynton (the absent-minded biology teacher who seemed oblivious to her advances, played by Robert Rockwell), the stodgy principal Mr. Conklin (her main adversary and verbal sparring partner, played by Gale Gordon) and her hopelessly dim-witted students. Arden would win a 1954 Best Leading Actress Emmy for her role (the first year that the award was split into “leading” and “supporting role” categories), and the show rivaled even *I Love Lucy* for ratings – so popular in fact that a feature film, *Our Miss Brooks*, was released in 1956. However, the film ended with Connie finally marrying Mr. Conklin, effectively killing the main premise of both its TV and radio show, just in time for the coming purge of such programs in 1957.
- 17 The third and final wave of popular Golden Age sitcoms began in 1955 and were among the first major TV sitcoms *not* to be adaptations from radio (by 1955, there were indeed very few popular radio shows that had not yet been adapted to television) and could be grouped together as “anti-authority” or

“anti-establishment” sitcoms. One, for example, focused on undermining male authority in the home: the cult favorite *The Honeymooners* (CBS, 1955-56). Though not from radio, the show had existed in other formats on other networks before CBS made it into a regular 30-minute sitcom: it began as an occasional but popular sketch on *DuMont's Calvacade of Stars* (1951-52), then a regular long-form skit on *The Jackie Gleason Show* on CBS (1952-55), before airing for a single season and only 39 episodes on CBS as *The Honeymooners* (known by the many fans of the show today as “The Classic 39”). The show stood out for several reasons, among which was its decidedly urban, impoverished, blue-collar setting. Set in a run-down, two-bedroom apartment in Bedford-Sty, Brooklyn, the show’s main characters were Ralph Kramden (a loud-mouthed bus-driver played by Gleason), his smarter and long-suffering wife Alice (Audrey Meadows), along with their upstairs neighbors: Ed Norton (a comically dimwitted sewer worker played by Art Carney) and his long-suffering wife Trixie (Audrey Meadows). The weekly premises usually involved Ralph overconfidently coming up with some get-rich-quick-scheme or other supposedly clever ploy and dragging his pal Ed into it, until it inevitably backfires, or his nonsense wife sees through the scheme. Though she always forgives him in the end (eliciting the famous curtain line from him, “Honey, you’re the greatest!”) – Alice and to some extent Trixie are the smart ones and consistently undermine their husband’s bluster, demands for unquestioned respect from their wives and any notion that men actually wear the pants in the two couples. The show was mildly successful at the time (#20 in Nielsen ratings for its one season), but Gleason decided to pull the plug of the sitcom after only one season for the simple reason that he and his writers had run out of new ideas, given how many different scenarios they had come up with for the Kramdens over the years in the show’s various formats ³⁶ – and, as was the case for *I Love Lucy* and *Our Miss Brooks*, the cancellation came just before the coming major shift in programming away from such urban settings and transgressional humor.

- 18 The other 1955 “anti-authority” series was even more popular at the time and took the theme to a broader, more anti-establishment level by focusing on mocking the U.S. military in a post-war era. This CBS sitcom went by many names – *You’ll Never Get Rich* and then *The Phil Silvers Show* during its main run from 1955-1959, and then called *Sgt. Bilko* in syndication in years to come. If this sitcom was one of the only ones to stretch two years past the 1957 purge, it was largely due to the popularity of quick-witted and sharp-tongued former vaudeville star Phil Silvers (who beat out Jackie Gleason for the Best Actor Emmy in 1956, the show winning 9 Emmys in total). Silvers played the conniving Master Sergeant Ernest Bilko, a “gambling, scheming, parasitic exploiter of the system” at the Fort Baxter army base in Kansas ³⁷. A clever conman and a middle-man in the army ranks, Bilko would get his ragtag

recruits involved in all sorts of unauthorized shenanigans and sure-to-fail get-rich-quick schemes (hence the first title, *You'll Never Get Rich*), all while protecting them and himself from any punishment from army higher-ups, as Bilko always managed to get the best of his eternal adversary, Colonel Hall (Peter Ford), making Bilko the real power at Fort Baxter. The main themes included the mocking notion that the army is pointless in peacetime, that government and bureaucracy are inept, that authority is a hypocritical farce, and that it is “fun to beat the system”³⁸. Though set in Kansas rather than New York, the show was still a showcase for the diversity and ethnic humor that characterized the first Golden Age, for not only was Silver himself a Jewish comedy icon, known as “The King of Chutzpah”, but among his recruits there were African American and Hispanic actors, though not in main speaking roles³⁹. Much like *I Love Lucy* and *The Honeymooners*, it would be pulled off the air while it was still popular – with all three sitcoms winning over future generations of audiences only through syndicated reruns, long after what we call “the Great Urban Purge of 1957” put a sharp end to this early period of transgressional and politically incorrect humor on TV’s top shows.

3. The Great Urban Purge of 1957 and Why It Occurred

- 19 Circa 1957, then, a sea-change occurred in popular TV programming, wiping nearly all the most popular “transgressive” comedies off the primetime lineup, on all three networks. Suddenly gone were sitcoms set in the city, as were those with female showrunners like Berg or independent (or independence-seeking) female characters, as were those showcasing diversity and ethnic humor. To top it all off, comedy shows (be they variety programs or sitcoms) no longer sat at the very top of the Nielsen ratings, but instead dramas now took the top spot – or one should say the most rural type of drama imaginable did, the TV western. In the early 1950s there had been several popular *children’s* westerns that aired pre-primetime, including *The Lone Ranger* (ABC, 1949-57), *Hopalong Cassidy* (NBC, 1949-54) and *The Gene Autry Show* (CBS, 1950-56), but the most popular adult dramas were decidedly urban at that time, including the first version of the gritty crime drama *Dragnet* (NBC, 1951-59), one of the few dramas to break into the comedy-dominated top ten before 1957. The switch to the adult TV western began quietly, with the first airing of the soon-to-be-long-running *Gunsmoke* in 1955 (CBS, 1955-75), though it did not pierce the top twenty programs until season two, before nabbing the number-one slot for four years straight, from 1957-1961, and bringing along with it a whole “posse” of other popular TV westerns that *completely* dominated primetime. Aptly touted at the time as “The Year of the Adult Western”, the 1957 primetime lineups on

the three remaining networks suddenly included 16 adult westerns, rising to 24 during the 1958-59 season and peaking at 28 in 1959-60⁴⁰ – it seemed you could find a TV western during primetime at any time and on any day of the week. And these westerns topped the ratings as well, with 5 out of the top 8 programs in 1957-58 and 6 out of the top 7 in 1958-59 being westerns, and with the three most popular western series of the time – *Gunsmoke* on CBS, *Wagon Train* on ABC (1957-65) and *Have Gun Will Travel*, also on CBS (1957-63) – maintaining the top three Nielsen spots, in that order, from 1958 to 1961.

20 If the face of primetime TV drama had drastically changed, so did that of the few sitcoms that managed to carry on after the apparent purge or that were created in the late fifties or early 60s. Though the urban sitcoms were clearly out, a few all-white suburban sitcoms not only carried over past the 1957 watershed but became more and more popular. This was the case of the teen-oriented *Adventures of Ozzie and Harriet* (1952-66) on ABC and also of the iconic *Father Knows Best* (1954-60), which had been on NBC radio from 1949 to 1954, when CBS turned it into a television sitcom. At first it was lost in a sea of popular urban sitcoms, but post-purge it slowly but surely moved into the top ten programs by 1960 (#17 in 1957-58, #14 in 1958-59 and #6 in 1959-60, its last season). This was the template for the new wave of sitcoms, the “white suburban sitcom” or what those in media would later call the “domesticom” or the “WASPcom⁴¹”, and it was this very program that was lampooned in Gary Ross’s 1997 spoof *Pleasantville*. The humor was wholesome and mild, as were the characters: the wise midwestern patriarch (Robert Young), his happy-homemaker wife (Jane Wyatt) and his three well-behaved children (Betty, Bud and little Kathy, played respectively by Elinor Donahue, Billy Gray and Lauren Chapin). It was a white suburban dream in all its picket-fenced splendor – and not a person of color, an immigrant or a single independent woman over twenty to be found – nor any serious problems to resolve by the end of a given episode. This wave of sitcom was soon joined by new suburban WASPcoms, such as the popular *Leave It to Beaver* (CBS/ABC, 1957-63) and *Dennis the Menace* (CBS, 1959-63), the latter of which peaked at #11 on the Nielsen charts during the 1960-61 season, and a few on other networks as well, such as *The Donna Reed Show* on ABC from 1958-66, in which Reed played the model stay-at-home housewife in the suburbs, married to a pediatrician who provided well for her and allowed her to be very active in school and community activities. Though it had the distinction of being the only domesticom to focus more on the wife than on the husband, it presented a very conservative view of white suburbia and its values, as they all did.

21 However, the sitcom shift was not over, as this first wave of white suburban families was soon overlapped and eclipsed by the next wave – that of the *rural* white sitcom, later known as the “Ruralcom” or even the “rubicom” – for TV

comedy settings had clearly crossed the Rubicon from urban to country settings ⁴² . This new wave would mark the return of the sitcom itself and of CBS to the top spots in Nielsen ratings throughout the early 1960s – spots shared mainly with westerns such as *Gunsmoke* and *Bonanza* (ABC, 1959-73). The ruralcom had two basic ways of presenting rural America. In some cases, the focus was on the interactions among endearing country bumpkins themselves, their surprising rural wisdom and their homespun goodness, while others more squarely pitted country folk against city-slickers, with the former always getting the upper hand ⁴³ – and all were on CBS.

- 22 The first group was epitomized by the long-running *Andy Griffith Show* (1960-68), which ranked between #4 and #7 in the Nielsen ratings every season that it aired. The series was centered on four characters: Andy Taylor (Griffith), the wise widowed sheriff of sleepy and backwater Mayberry, North Carolina; his inept and scatterbrained deputy Barney Fife (Don Knotts), his unmarried aunt and housekeeper Bee (Frances Bavier) and his curious young son Opie (Ron Howard – yes, *that* Ron Howard). Weekly episodes focused on Andy using all the patience and horse-sense he could muster to properly raise Opie or to resolve problems caused by Mayberry's eccentric locals, in a program that was essentially a nostalgic ode to simple country life (throughout the turbulent sixties). This rural escapist approach was duplicated – though with a more slapstick tone and with a matriarchy to replace Andy Taylor's patriarchy – in CBS's *Petticoat Junction* (1963-70), which also peaked at #4 in the Nielsen ratings (1963-64). Set in the fictitious town of Hooterville, somewhere in the Deep South, the sitcom focused on a widow named Kate Bradley (Bea Benaderet), who had to deal with raising three grown daughters and caring for a lazy uncle while simultaneously running a modest hotel and trying to keep the town's old steam-engine train (which basically served as a local taxi) out of the hands of state railroad officials. The producer of this show, Paul Henning, also brought two other rural sitcoms to CBS, both of which more openly pitted city folk against country folk in their basic premise. The first was a true ratings magnet – allowing CBS to take the number-one Nielsen spots again in 1962-63 and 1963-64: *The Beverly Hillbillies* (1962-71 – and ranking in the top ten for seven straight seasons). Though it never won any Emmys, it is one of the 60s sitcoms that has been the most successful in syndication since then. The premise, famously sung to country music in the opening, involves the Clampett family, hillbillies from deep in the Ozarks who strike it rich when oil is discovered on their supposedly worthless land and who then move to Beverly Hills. The widowed patriarch, Jed (Buddy Ebsen), brings along his tough-as-nails, gun-toting mother-in-law Granny (Irene Ryan), his pin-up-gorgeous tomboy daughter Elly May (Donna Douglas) and his aunt's slow-witted son Jethro (Max Baer, Jr.). The humor is of course based on endless fish-out-of-water situations, in which the Clampetts'

backwoods, redneck ways shock their wealthy neighbors and new city-smart acquaintances – though their country wisdom always seems to win out in the end. In fact, the series was so successful that producer Henning created a spin-off to *Petticoat Junction* that simply reversed the main rags-to-riches and country-to-city dynamics of *Beverly Hillbillies*. *Green Acres* (CBS, 1965-71), which would peak at #6 in Nielsen ratings in its second season, starred Eddie Albert as Oliver Douglas, a big-city attorney who gives up his New York City penthouse to drag his Hungarian socialite wife Lisa Douglas (Eva Gabor) to a new country life on a decrepit farm in Hooterville. The same city-slicker-vs-hillbilly humor dominated, even if this time the rich New Yorkers were the intruders – and once again, the eccentric Southern yokels seemed always to get the upper hand.

23 By 1962, then, the popular TV sitcom had thus changed quite dramatically, but why? Rather than a single decision from a single network (which is how the much later Great Rural Purge of 1971 will come about), this dramatic change was the inevitable (if unfortunate) result of a confluence of factors, including shifts in how new sitcoms were made, who was in charge, where they were made and, perhaps most importantly, who was now watching them.

24 One of the most obvious reasons for the change was the astounding change in size and demographics of the audience that occurred during the first ten years of commercial network television. In 1947, only 0.2% of American households had a television set (so when NBC boasts that Milton Berle had 75% audience share it needs to be put into perspective...); by 1950, this had increased to 9% of households, or 6 million sets ⁴⁴, but again nearly all of them were located in New York and in nearby cities of the Northeast. By 1955, that number had skyrocketed to 65% of U.S. households, 84% in 1958, and then leveled off at 90% (over 70 million households) by 1962 ⁴⁵. Just as importantly, the largest demographic of the overall viewing public shifted along with this expansion. Remember Paley's famous "mirror effect", in which the program's characters and setting were to reflect those watching? Well, in the early fifties most viewers were urbanites (hence the popular transgressive urban sitcoms), but by the mid-fifties the number of suburbanites watching outnumbered city-dwellers (hence the suburban domesticom), and by the end of the decade, TV had reached the deepest corners of rural America, suddenly the largest audience demographic (hence the rural sitcoms). The mirror effect was so strong that the main characters of some earlier urban sitcoms moved out to the suburbs for their final seasons (even Molly Goldberg and her family left the big city, as did Lucy and Ricky Ricardo). Along with this mirror effect came new imagined restrictions on what type of humor would be tolerated by the top demographic of the moment, rural Americans; hence the perceived need to move away from edgier New York humor, its evident liberal and feminist leanings, and its inherent diversity of races and ethnicities. The general

consensus at the networks seemed to be that it all needed to be toned down for white suburbanites, and eventually eradicated for rural America, lest “Bill and Mary Six-Pack” (the derogatory term many big-city ad executives used for their new rural viewers, who were often more conservative and less educated than now-smaller urban demographics) should find offence ⁴⁶ .

25 And this fear of backlash was compounded by the fact that even with the more “woke” urban audiences of the early 1950s, the networks had suffered from controversy and protests, and they did not want history to repeat itself, lest the fallout be even more severe with its now more conservative viewers. This was particularly true in terms of the lack of diversity and the disappearance of ethnic humor in newer sitcoms, which also explains the sudden “whitewashing” of the most popular shows, and the near-total disappearance from the small screen of both black and Jewish actors. For example, CBS was still stinging from the NAACP protests and scathing attacks from all sides following its high-profile adaptation of *Amos n’ Andy* to television with an all-black cast. Add to this the fact that the settings they now wanted to reflect (white suburbia and white rural areas) did not have many African American presences to mirror, as well as the assumption of deep anti-black racism in Southern whites, and it is no wonder that black leading actors and all-black programs would disappear for well over a decade.

26 Similarly, studios had suffered when many of its foreign-born and Jewish actors had been accused of being Anti-American during the Red Scare in the 1950s. This was the case with Jewish actor Philip Loeb, who played Molly Goldberg’s husband Jake on *The Rise of the Goldbergs* and who was both outed as a communist in the 1950 book *Red Channels* and called before the U.S. Congress by Senator Joseph McCarthy. In spite of Gertrude Berg’s efforts to keep him on the show, sponsors General Foods insisted he be replaced – and in the end he quit and did some Broadway acting before killing himself in 1955 ⁴⁷ . Much like the *Amos n’ Andy* fiasco, the networks did not want to risk another scandal – and this was again compounded by the perceived anti-immigrant and anti-Jewish prejudices of the now-major rural demographic. This explains why the biggest Jewish comedy stars, who had been the kings of New York radio and vaudeville and the most visible faces of primetime comedy until 1957, suddenly either disappeared from the small screen (Burns and Allen, Sid Caesar, Red Button, Jack Benny and eventually Phil Silvers and even Groucho Marx) or were temporarily relegated to game shows in the early sixties (Milton Berle did *Jackpot Bowling* in 1960; Jackie Gleason did *You’re in the Picture* in 1961). There was simply no place made for a Jewish presence in the great whitewashing of the sitcom as it moved from urban to rural settings and TV families. And the injustice of this is perhaps best epitomized by the troubled birth of *The Dick Van Dyke Show* (CBS 1961-66), which is nevertheless hailed today as one of the

slightly more progressive shows in a decidedly conservative era. It was Jewish comic Carl Reiner who had developed the series, which followed many of the tenets of sitcoms of the earlier period: he would play himself and the show would mirror both his home life *and* his work life as a comedy writer for a successful TV show (he had been head writer for Sid Caesar's *Show of Shows*). It would be set in New Rochelle with his wife and son playing themselves as well, and the work-related premise would allow for many guest stars. He even presented CBS with the full scripts for thirteen episodes, but CBS turned him down. Producer Sheldon Leonard, after consulting with the network, had to convince Reiner that they needed to move away from over-bearing, Phil-Silverstyle comedy actors (read "too Jewish") and that he was just not right for the part (even though he was to play *himself*!) ⁴⁸. In the end it would be a gentile family in New Rochelle, starring Dick Van Dyke and young Mary Tyler Moore as Rob and Laura Petrie, with Reiner himself relegated to an off-screen voice role for the first four seasons as the variety-show host Alan Brady, whom Rob works for. In the end, remarkably, a successful show written by a Jew about his own life (with a Jewish producer to boot), starred a midwestern gentile ⁴⁹ !

27 These unfortunate trends were also compounded by the way that sitcoms were created, written and filmed by the late fifties. One of the main reasons for this change was a simple one: By 1957 there were no popular radio shows of the 1940s left that had not already been made into television shows. The TV programs of the early 1950s, as demonstrated above, reflected the edgier, transgressive spirit of the radio days they sprang from, the "Free-wheelin' Forties" (with divorce, drinking and revelry on the rise, with wives having gotten out of the house to work in their husband's stead, etc.), rather than the more conservative 1950s themselves. At the end of the Golden Age, when there were no radio shows left to convert, brand new shows were created that naturally reflected their own era and its more conservative values. There was also a fundamental change to how the shows were written: radio shows had a writing room that included a head writer (today a "showrunner") and his or her team of writers, and this tradition continued as these radio shows switched to television. By the late fifties, though, "new" TV sitcoms would have a much more corporate approach.

28 Though it is hard to single out any one executive who could be held responsible for this shift in both content and writing methods, with so many overlapping factors involved, there is one man who stands out: James T. Aubrey, who was headhunted from ABC in 1958 and quickly became the new CBS Executive President in charge of programming (under only Stanton and Paley at the top of the network). Under Aubrey, sitcoms were now written through "committees" that included network executives, producers, sponsors and ad executives, with an irregular pool of writers that could each be called on to write a given episode

of any series on the network ⁵⁰ . With the loss of a regular, close-knit team of writers, a lack of coherence and continuity for a given show naturally became more common, and corporate interests (pleasing and not offending viewers, selling the sponsor's product, pandering to the largest group of viewers, etc.) regularly trumped artistic ones ⁵¹ . Aubrey was assailed by critics – and even by Paley himself ⁵² – for brazenly dumbing down television to please the masses. Yet in the 1963-64 season, for example, CBS had a whopping 14 out of the top 15 shows on television – seemingly confirming that Aubrey's methods seemed to be the right ones.

- 29 Finally, these changes were also compounded by a simultaneous shift over time in how and where television shows were filmed, as the networks had all moved filming from New York to Los Angeles by the end of the First Golden Age. This did have some clear benefits: moving to Hollywood or Burbank meant better filming techniques and more sophisticated sound studios, along with more readily available star power, as nearby Hollywood film actors could now do TV as well. Similarly, once in Los Angeles, the major film studios (who had, at first, snubbed television as a lesser art) were now looking to produce films and series for the decidedly successful smaller screen, starting with Disney's huge joint ventures with ABC that began in 1955. By 1959, *all* the major studios were producing TV programs as well. It also meant that TV series could move out of the teleplay format and take advantage of movie sound stages and outdoor locations (the California desert serving beautifully for the avalanche of westerns from 1957 to 1961). Yet this also had some sharp drawbacks, such as the loss of New York's vaudeville and stage-play edginess, and perhaps even more importantly for sitcoms, the use of closed sets and outdoor shooting rather than performing in front of a live audience as they had in New York theaters. Hence the more and more frequent use of tinny "canned laughter" by 1960, which replaced the more authentic reactions of live audiences of the First Golden Age (luckily, the trend of shooting sitcoms in front of a live audience would again be the norm after the Great Rural Purge of 1971, even while shooting in California, and still is to this day). Thus, *all* aspects of TV series production – from writing to filming to audiences and to the people represented on screen – underwent a sea-change near the end of the 1950s, collectively pulling the plug on the First Golden Age of American television.

Epilogue

- 30 As this study has demonstrated, one of the great misconceptions about early American network television is that it began as very conservative programming and slowly but steadily evolved to more modern, more progressive and more inclusive representation over the decades. However,

rather than seeing the social development of network television as a line graph, it would be more accurate to imagine it as a series of long pendulum swings to the left and to the right and then back again. That first big pendulum swing occurred circa 1957, after the first decade of TV expansion and the first programming battles between the (then) four networks, with the top-rated programs reflecting the diversity, early feminist trends and politically incorrect transgressional humor that mirrored its urban background (and main audience). The top-rated television programs of the 1960s, however, and particularly the comedies that were winning CBS the top ranks in the Niensens (but very few Emmys) were thus as far removed from the popular *and* transgressive radio-show-based programs of the early to mid-1950s as one could imagine – and things would get worse before they got better.

- 31 In the early 1960s, Aubrey secured even more top Nielsen ratings by tweaking the rural and suburban sitcom into a new form known as the “magicom”⁵³ – and unaffectionately known to critics today as the “idiotcom”, as Aubrey seemed to be dumbing things down even more⁵⁴. This all started with the success of *Mr. Ed* (1961-65), the story of a talking horse and all the trouble it brings to its owner, a mild-mannered architect named Wilbur Post (Alan Young), who lives just outside Los Angeles. CBS would follow with *My Favorite Martian* (1963-66), in which a couple in the suburbs take in a human-looking Martian (Ray Walston) with superpowers (invisibility, telepathy, time travel, etc.) and try to pass him off as their “Uncle Marty” to neighbors and acquaintances. Aubrey was panned by critics for dumbing down television even more, even sparking the resignation of CBS’s popular late-night host of its trademark *The Tonight Show*, Jack Parr, in 1962, claiming he wanted nothing more to do with a network that was trying to turn television audiences into “a bunch of morons”⁵⁵. However, the high ratings of these shows made the magicom the hot new trend, and all of the networks got in on the act. For example, NBC one-upped CBS’s premise of a talking horse with the unsuccessful *My Mother the Car* (1965-66), in which a suburban lawyer had to deal with a talking car, possessed as it was by the spirit of his late over-protective mother. ABC, for example, would use the new genre to provide some slightly more intelligent fare, often sparking less intelligent lookalikes on other stations. This was the case with *Bewitched* (1963-72), in which a suburban businessman has to deal with the fact that his wife and his invasive mother-in-law are witches with magic powers, a series that nabbed the number two-spot in ratings for its early seasons, spurring NBC to launch its lookalike, *I Dream of Jeannie* (1964-70), in which a strait-laced astronaut living in the suburbs is married to a sexy blonde genie. Aubrey’s focus on ratings and on appealing to the “lowest common denominator” seemed to have assured that dumbed-down escapism would be the new norm for much of the 1960s.

- 32 However, there was an undercurrent of 50s-style transgressive humor that was still there, just below the surface – particularly thanks to shows that targeted both children and their parents during primetime. Networks still believed that early primetime shows that children wanted to watch drew the whole family to their network after dinner, possibly for the entire evening ⁵⁶, and they provided a variety of such programs that kept the spirit of the Golden Age alive. For example, ABC and animators Hanna Barbara banded together to adapt four of the major irreverent sitcoms of the First Golden Age into thinly veiled *primetime* cartoon versions. Thus, *The Flintstones* (1960-66) was a direct transposition of *The Honeymooners* but set in prehistoric times rather than Brooklyn, just as *Top Cat* (1961-62) transposed *Sgt. Bilko's* world of a peacetime army camp into that of a bunch of alley cats. In both cases, the voice actors in the cartoon were even impersonating the voices of the main actors of the 50s sitcom (especially stars Jackie Gleason and Phil Silvers), and in the case of *Top Cat* one of the supporting actors from *Sgt. Bilko*, Maurice Gosfield, voiced the cat, Benny the Ball, that was based on his own character. There was also *The Jetsons* (1962-63) that set the premises of the popular “bumbling dad” shows of the 1950s into a high-tech future, and *Calvin & the Colonel* (1961-62), which remade *Amos n' Andy* into the raceless story of a fox and a bear – though still written and voiced by Correll and Gosden, creators and voices of the long-running and decidedly racist radio and TV sitcom. In such shows, the transgressive humor would draw both children and adults, with the added attraction of nostalgia, conscious or not, on the parents.
- 33 Similarly, ABC would also resurrect the anti-authority, Bilko-esque military sitcom, though in a watered-down version, again as the genre appealed to younger audiences. *McHale's Navy* (1962-66) and its sister series *Broadside* (1964-65) imagined the antics of sailors stranded on remote islands or military bases during the Pacific campaign of World War II, while *F-Troop* imagined all the fun that could be had between soldiers and Native Americans on a remote Union Army outpost at the end of the Civil War. And these successes would push CBS to resurrect the genre as well, though at first with an Aubrey-esque spin-off of the rural sitcom *The Andy Griffith Show* entitled *Gomer Pyle USMC* (1964-65), and later with the more irreverent and critically acclaimed *Hogan's Heroes* (1965-71).
- 34 In addition, it should be noted that many of the magicoms were not as “idiotic” as the group taken as a whole might lead one to believe, and they were at times a vehicle for topics that would be taboo on a non-magical sitcom. In *Bewitched* for example, the antagonist mother-in-law Endora is openly divorced from Samantha's father, Maurice (whereas *human* divorced women were too controversial to be represented anywhere on “normal” sitcoms), and Samantha and her husband Darren slept in a double bed (considered far too suggestive when both spouses are human). The magicom's detachment from reality,

especially in those shows aimed at younger audiences, really seemed to allow for more transgressive humor in the genre in some cases. This was particularly the case with two rival anti-conformist magicoms that both aired from 1964 to 1966 after much hype in the media. ABC provided viewers with the irreverently witty *The Addams Family* (1964-66), based on the *New Yorker* comics by Charles Addams, showcasing a family of sadists, bomb-makers and literal monsters who find death, depression and immorality appealing and cannot understand why everyone else in suburbia is not like them. The rival show on CBS was the more slapstick *The Munsters*, which turns a group of Universal-patented monsters into a sitcom family: Herman (Frankenstein's monster), is married to Lily (Dracula's daughter) in a suburban household that includes Lily's father (a vampire) and their young son Eddie (a werewolf), along with their older daughter Marilyn (who is beautiful by the audience's standards but seen as the poor ugly duckling by the rest of the family). These programs' games of reversals (bad is good, pain is pleasure, immorality is morality, depression is happiness) and sexual innuendos (Gomez and Morticia Addams are constantly teasing each other sexually, and Lily and Herman sleep in a double bed, though a bed of nails) ⁵⁷ provided some much-needed subversive content within the conformist television landscape of the time.

- 35 Finally, though "escapist" and ostensibly very far removed from the civil rights troubles that rocked 1960s America in the real world, the magicoms as a whole, even the least intelligent of the bunch, could still be seen, though perhaps unconsciously by viewers at the time, as being *metaphorically* relevant to current events. Taken together, they were the stories of monsters and sadists, genies and witches, Martians and dead spirits, talking horses and talking cars that were all trying to simply fit in and be accepted by white suburbia. At some level, could this be a metaphor for the excluded minorities in America who were very vocally fighting in the streets for equal access to the American dream? Was it similar to the way the later sci-fi series *Star Trek* (NBC, 1966-69) dealt more symbolically with the issue, imagining a utopian future in which races and species of all shapes and colors work together in a spirit of equality and harmony?
- 36 In any case, it seems safe to say that the transgressive humor, diversity and political incorrectness that had made the 1950s the First Golden Age of television, though perhaps lingering beneath the surface, was no longer visible or a part of network strategies for the decade following what we have called "The Great Urban Purge of 1957". Luckily, the irreverent but socially relevant spirit of the radio-based humor of the 1950s would resurface – when the pendulum would again swing hard to the left – in an even more modern, politically incorrect and socially "woke" form, with the "The Great Rural

Purge” of 1971, once again initiated by top-ranked and apparently unsinkable CBS.

BIBLIOGRAPHY

ARMSTRONG Jennifer Keishin, *When Women Invented Television : The Untold Story of the Female Powerhouses Who Pioneered the Way We Watch Today* , New York, HarperCollins, 2021.

BODDY William, *Fifties Television: The Industry and Its Critics* , Chicago, University of Illinois Press, 1992.

EDGERTON Gary R, *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2007.

FISHER David E. and Marshall John FISHER , “The Color War” , *American Heritage of Invention and Technology* , Vol. 12, No. 3 (winter 1997), p. 8-18.

HAMAMOTO Darrell Y., *Nervous Laughter: Television Situation Comedy and Liberal, Democratic Ideology* , New York, Praeger Press, 1989.

JONES Gerard, “ *Honey, I’m Home*” - *Sitcoms: Selling the American Dream* , New York, St. Martin’s Press, 1992.

LANDAY Lori. “ *I Love Lucy : Television and Gender in Postwar Domestic Ideology*”, *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed* , ed. Mary Dalton and Laura Linder, Albany: State University of New York Press, 2005, p. 87-98

MARC David, *Comic Visions: Television Comedy and American Culture* , Oxford, Blackwell Publishers, 1989.

MCCROHAN Donna, *The Honeymooners' Companion - The Kramdens and the Nortons Revisited* , New York, Workman Publishing, 1978.

OZERSKY Josh, *Archie Bunker’s America: TV in an Era of Change 1968-1978* , Carbondale IL, Southern Illinois University Press, 2003.

SCHWARTZ Evan I, *The Last Lone Inventor: A Tale of Genius, Deceit and the Birth of Television* , New York, HarperCollins, 2002.

TREDY Dennis, “Light Shadows: Loose Literary Adaptation of Gothic Works in American Television Series of the 1960s and Early 1970s”, *TV/Series* , No. 11 (Dec. 2017), <https://journals.openedition.org/tvseries/2200> .

TREDY Dennis, "Reflecting the Changing Face of American Society: How 1970's Sitcoms and Spin-Offs Redefined American Identity", *TV/Series* , No. 4 (Dec. 2013), <https://journals.openedition.org/tvseries/735> .

TREDY Dennis, "'Those Were the Days...': All in the Family and the 'Primetiming' of U.S. Diversity and Counterculture." *Expressions artistiques et politiques de la contre-culture: La Contestation en images, 1955-1975. E.O.L.L.E.*, Vol. II, No. 4 (Dec. 2012 - Jan. 2013). <https://gric.univ-lehavre.fr/spip.php?article137>.

TREDY Dennis, "'War... What Is It Good For?' Laughter and Ratings": *Sgt. Bilko, M*A*S*H and the Heyday of U.S. Military Sitcoms (1955-75)*", *TV/Series* , No. 10, 2016, <http://journals.openedition.org/tvseries/1764> .

WEINSTEIN David, *The Forgotten Network: DuMont and the Birth of American Television* , Philadelphia, Temple University Press, 2004.

NOTES

1. The genius behind "The Great Rural Purge of 1971" is generally attributed to three CBS executives: Paul Klein, the Head of Audience Research (who explained that demographics in terms of advertising was more complex than simply appealing to the biggest chunk of the audience, in this case rural Americans, as urban viewers spent more on sponsored products even if their raw viewer numbers were comparatively lower); Fred Silverman, the new Vice President of Programming and Development (who then decided to give the network a drastic urban make-over, as it were) and CBS president Robert Wood (who green-lit and supported the shift). See Gary Edgerton, *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 274-76. For more on "The Great Rural Purge of 1971" and late 1960s vs. early 1970s programming, see my articles "Reflecting the Changing Face of American Society: How 1970's Sitcoms and Spin-Offs Redefined American Identity", *TV/Series*, No. 4 (Dec. 2013), <https://journals.openedition.org/tvseries/735>, and "'Those Were the Days...': All in the Family and the 'Primetiming' of U.S. Diversity and Counterculture." *Expressions artistiques et politiques de la contre-culture: La Contestation en images, 1955-1975. E.O.L.L.E.*, Vol. II, No. 4 (Dec. 2012 - Jan. 2013). <https://gric.univ-lehavre.fr/spip.php?article137>.

2. Edgerton, p. 74.

3. *Ibid* ., p. 62-68.

4. Schwartz, Evan I. *The Last Lone Inventor: A Tale of Genius, Deceit and the Birth of Television* , New York, HarperCollins, 2002, p. 65-78.

5. David E. Fisher, and Marshall John Fisher, "The Color War", *American Heritage of Invention and Technology* , Vol. 12, No. 3 (winter 1997), p. 8-18.

6. Edgerton, p. 103.

7. *Ibid* ., p. 113.

8. *Ibid.* , p. 113; Gerard Jones, “ *Honey, I’m Home*” – *Sitcoms: Selling the American Dream* , New York, St. Martin’s Press, 1992, p. 32.
9. Jones, p. 39.
10. Jeremy Gerard, “William S. Paley, Who Built CBS into a Communications Empire, Dies at 89”, *The New York Times*, Oct. 8, 1990, Section 1, p.39-40.
11. *Ibid.* ; Edgerton, p. 119.
12. James Dugan, “The Man Who Stole Jack Benny”, *Maclean’s* (April 15, 1949), p. 8-9 [p.8-13]
13. Gerard; Jones, p. 40.
14. *Ibid.* , p. 39.
15. *Ibid.*, p. 27.
16. The ranking of the networks is not based on income or awards but, as it was at the time, simply on which network had the biggest TV audience, as indicated by the yearly Nielsen ratings, which can still be consulted online on sites such as http://ctva.biz/US/TV-Ratings/CTVA_NielsenRatings.htm . Throughout this study, all references to rankings of TV programs in the 1950s and 1960s are based on the figures found in these Nielson ratings archives.
17. Jones, p. 17, 30.
18. David Weinstein, *The Forgotten Network: DuMont and the Birth of American Television* , Philadelphia, Temple University Press, 2004., p. 3, 228.
19. Edgerton, p. 83.
20. Weinstein, p. 192.
21. *Ibid.* , p. 16
22. Michael Rosen, “Mary Kay and Johnny Stearns Interview”, *Archive of American Television* . Documentary in Four Parts, 1999, <https://www.youtube.com/watch?v=qSTeLtJs42w> , consulted June 2021.
23. Weinstein, p. 104, 189.
24. David Marc, *Comic Visions: Television Comedy and American Culture* , Oxford, Blackwell Publishers, 1989, p. 44.
25. Aviva Kempner, *Yoo-Hoo, Mrs. Goldberg!* (film documentary), New York, Ciesla Productions, 2009.
26. *Ibid.*
27. Jones, p. 51.
28. *Ibid.* , p. 52-58.
29. *Ibid.* , p. 59.
30. For more on Gertrude Berg’s significant influence on representation of women both behind the scenes and on screen, see Jennifer Keishin Armstrong’s *When Women Invented Television: The Untold Story of the Female Powerhouses Who Pioneered the Way We Watch Today* , New York, Harper Collins, 2021, p. 1-24.
31. Edgerton, p. 138-39.

32. Jones, p. 63; Lori Landay, “ *I Love Lucy* : Television and Gender in Postwar Domestic Ideology”, *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed* , ed. Mary Dalton and Laura Linder, Albany, State University of New York Press, 2005. p. 90 [p. 87-98].
33. Edgerton, p. 136-37; Landay, p. 97.
34. *Ibid.* , p. 91.
35. *Ibid.* , p. 97.
36. Donna McCrohan, *The Honeymooners' Companion - The Kramdens and the Nortons Revisited* , New York, Workman Publishing, 1978, p. 73.
37. Jones, p. 114.
38. *Ibid.* , p. 116.
39. *Ibid.* , p. 118. For a detailed analysis of *Sgt. Bilko* and military sitcoms that followed it until the mid-1970s, see my article “‘War... What Is It Good For?’ Laughter and Ratings”: *Sgt. Bilko* , *M*A*S*H* and the Heyday of U.S. Military Sitcoms (1955-75), *TV/Series* , No. 10, *Guerres en Séries II* (Oct. 2016), <https://journals.openedition.org/tvseries/1764> .
40. Jones, p. 118.
41. Marc, p. 17, 45; Jones, p. 45.
42. Marc, p. ix.
43. Darrell Y. Hamamoto, *Nervous Laughter: Television Situation Comedy and Liberal, Democratic Ideology* , New York, Praeger Press, 1989. p. 54.
44. Jones, p. 32; Edgerton, p. 103.
45. “American Television Households: 1950-1978”, Tvhistory.tv, http://www.tvhistory.tv/Annual_TV_Households_50-78.JPG , accessed Sept. 2021.
46. Jones, p. 164.
47. Jennifer Keishin Armstrong, *When Women Invented Television: The Untold Story of the Female Powerhouses Who Pioneered the Way We Watch Today* , New York, HarperCollins, 2021. p. 122-23, 131-40.
48. Marc, p. 78-79.
49. *Ibid.*, p. 81.
50. William Boddy, *Fifties Television: The Industry and Its Critics* , Chicago, University of Illinois Press, 1992, p. 162.
51. Jones, p. 116.
52. Boddy, p. 162.
53. Marc, p. 107.
54. Jones, p. 164, 168.
55. *Ibid.* , 168.
56. Jones, 169.
57. For more the importance of these two “monstercoms” and other reworkings of Gothic stories and characters on American television, see my article “Light Shadows: Loose Literary Adaptation of Gothic Works in American Television Series of the 1960s and Early 1970s”, *TV/Series* , No. 11 (Dec. 2017), <https://journals.openedition.org/tvseries/2200> .

ABSTRACTS

Though “purge” may seem a rather dramatic choice of terms to refer to a drastic shift in the overall nature of network television programming in the United States, it has long been used by media scholars, notably in reference to “The Great Rural Purge of 1971”, when CBS suddenly decided to cancel all of its most popular, rural-based sitcoms and variety shows in exchange for a new lineup of hard-hitting, urban-based sitcoms that leaned left and dealt unapologetically with the most burning social issues of the day. This study, however, hopes to show that this shift was in fact not the first big “purge” but the second, the first having occurred circa 1957 and having moved in the exact opposite direction. One of the great misconceptions about network television is indeed that it was very conservative at its onset and grew steadily more progressive and inclusive over the decades, for pre-1957 network television and especially its comedy programs – those of the first era of the Golden Age of Television, as it were – were remarkably avant-garde and politically incorrect for their time. Anti-establishment humor, budding feminist themes (with independent women both on screen and in the writing room), racial and ethnic diversity, in-your-face insolence and transgressional humor – all of these progressive topics were showcased in very urban settings before that first “purge” erased those gains and reset the U.S. TV landscape as white, patriarchal, rural, conservative and harmlessly escapist. This study will not only discuss those breakthrough sitcoms of the early 1950s themselves, but, just as importantly, it will trace the many factors that led to that first great shift – a vast confluence of decisions and incidents that would lead to what could be dubbed “The Great Urban Purge of 1957”.

Bien que le terme « purge » puisse sembler déplacé pour parler d’un changement radical de la teneur des programmes de télévision proposés par les chaînes américaines, les chercheurs l’utilisent depuis longtemps pour évoquer notamment « The Great Rural Purge » de 1971, lorsque le network CBS a brusquement mis fin à ses émissions comiques les plus populaires – toutes des émissions conservatrices ayant pour cadre l’Amérique rurale – pour les remplacer par de nouvelles sitcoms plus progressistes, controversées, anti-gouvernementales et particulièrement urbaines. Cette étude vise à démontrer, cependant, que cette célèbre « purge » n’était pas la première à réimaginer la télévision américaine mais en fait la deuxième, la première ayant eu lieu autour de 1957 avec un basculement préalable dans l’autre sens. On imagine souvent, à tort, que la télévision américaine a commencé par être très conservatrice et est devenue de plus en plus progressiste et plus ouverte à la diversité ethnique, mais la télévision des networks dans les premières années de leur existence (entre 1948 et 1957) était bien plus avant-gardiste et politiquement incorrecte que la programmation à l’œuvre entre 1957 et 1970. Un

humour anti-gouvernemental et anti-patriarcal, une tendance proto-féministe (avec des femmes indépendantes à l'écran mais aussi dans le rôle de showrunneuses), une vraie diversité ethnique et raciale à l'écran, un humour de transgression profondément urbain, voire new-yorkais : voilà les traits caractéristiques de la toute première vague de comédies proposée par les networks américains, avant que la première « purge » de 1957 rende le paysage télévisuel américain particulièrement blanc, rural, conservateur, familial et inoffensif. Si cette étude a pour but de souligner le côté avant-gardiste des premières sitcoms des networks, elle retrace également les nombreuses causes de leur disparition soudaine. C'est grâce à cette confluence de facteurs qu'il serait possible de parler de la « Grande Purge Urbaine » de 1957.

INDEX

Keywords: networks, demographics, urban, rural, purge, sitcom, Nielsen Ratings, Golden Age, Berg Gertrude, Ball Lucille, Silvers Phil, Arden Eve

Mots-clés: networks, démographie, urbain, rural, purge, sitcom, audience, Berg Gertrude, Ball Lucille, Silvers Phil, Arden Eve

AUTHOR

DENNIS TREDY

Dennis Tredy is an associate professor of American Literature at the Sorbonne-Nouvelle in Paris and has been teaching literature and film adaptation at Sciences Po Paris since 2012. He is co-founder of the European Society of Jamesian Studies and has published three volumes on Henry James: *Reading Henry James in the Twenty-First Century* (2019), *Henry James and the Poetics of Duplicity* (2014) and *Henry James's Europe: Heritage and Transfer* (2011). In addition to his publications on James and on other American novelists, Dennis has published numerous studies on film and television adaptations of the works of British and American authors, including James, Poe, Forster, Austen, Orwell, Burgess and Nabokov, among others. He has also published works on American TV series past and present, notably on the early sitcom and on the passage from radio to television, along with the media representation of American culture, gender, diversity and counterculture in the 1950s, 1960s and 1970s.

Dennis Tredy est maître de conférences en littérature américaine à l'Université Sorbonne-Nouvelle et enseignant d'adaptation filmique à Sciences Po Paris. Il est également co-fondateur de la Société Européenne des Etudes Jamesiennes (ESJS) et a publié trois volumes sur Henry James : *Reading Henry James in the Twenty-First Century* (2019), *Henry James and the Poetics of Duplicity* (2013) et *Henry James's Europe : Heritage and Transfer* (2011), ainsi que de nombreux articles sur James et d'autres auteurs américains, et sur l'adaptation filmique ou télévisuelle des auteurs américains et britanniques, tels que James, Poe, Forster, Austen, Orwell, Burgess ou Nabokov. Il publie également des études sur les séries télévisées américaines, notamment sur la

sitcom, sur l'adaptation des émissions radio au milieu du XXe siècle, et sur la représentation dans les médias des femmes, des minorités et de la contreculture dans les années 1950, 1960 et 1970.

Les minorités raciales, la justice et la peine de mort dans les séries télévisées américaines de networks, 1950-1977

Julie Richard

- 1 « The Case of the Skeleton's Closet », épisode de la série à succès *Perry Mason* (CBS, 1957-1966), diffusé en mai 1963 ¹, a pour particularité de présenter un procès, présidé par un juge afro-américain – fait unique dans ce programme. Quelques semaines plus tard, le magazine *Variety* fait part de lettres de protestations envoyées à la production, en réaction à la couleur de peau du juge ². Or, ce dernier apparaît dans moins de dix plans, et reste totalement silencieux.
- 2 Ainsi, au début des années 1960, la mise en scène d'un personnage appartenant à une minorité raciale dans un rôle non stéréotypé – qui plus est dans une position d'autorité – peut poser problème à certains spectateurs. Ce rejet du juge noir nous rappelle que les bouleversements politiques et sociaux qui ont alors lieu aux États-Unis entraînent des frustrations et des résistances. Émancipation féminine, contestations par la jeunesse, mais aussi mouvements d'intégration des minorités en sont les principaux exemples. En effet, le jugement dans l'affaire *Brown v. Board of Education* en 1954 est considéré comme la première victoire du mouvement pour les droits civiques, la ségrégation dans les écoles étant déclarée anticonstitutionnelle. La doctrine « séparés mais égaux », base légale de la ségrégation depuis 1896 (*Plessy v. Ferguson*), est invalidée ³. Parallèlement, les autorités fédérales cherchent à mettre fin aux réserves amérindiennes à partir du début des années 1950 ⁴.
- 3 Cependant, la télévision, média de masse depuis la fin de cette décennie, ne semble pas participer à cette intégration. L'historien J. Fred MacDonald emploie même l'expression « *lilywhite television* » (ou télévision « blanche comme le lys »). La présence même d'un Afro-Américain à l'écran est un sujet en soi, et s'accompagne de nombreuses précautions. Selon Martin Manulis (producteur de fiction qui débute en même temps que la télévision commerciale), l'un des principes mis en place est qu'une « personne noire ne

doit jamais toucher une personne blanche – particulièrement une femme blanche ⁵ ». Une forme de ségrégation est ainsi mise en pratique dans les programmes de fiction.

- 4 Le paysage audiovisuel des années 1950 à 1970 est dominé par les trois grands networks (ABC, CBS, NBC). Le quatrième réseau, la chaîne DuMont, n'arrive pas à s'imposer à l'échelle nationale et cesse d'émettre en 1956. Dans la deuxième moitié des années 1950, la télévision, nouveau média, devient nationale avec l'expansion des audiences au-delà des grands centres urbains du Nord Est et de Californie. Le public comprend désormais entre autres les habitants du Sud du pays, pour lesquels la question raciale est particulièrement sensible, des foyers refusant de voir des personnes noires à l'écran. En dépit de ce contexte, la petite lucarne, financée par les annonceurs et tournée vers un public familial, doit attirer le plus large public possible et éviter les sujets polémiques pour ne pas prendre le risque de déplaire. Un haut cadre exécutif de NBC, Paul L. Klein, avance même l'idée que le programme le moins offensant (« *least objectionable program* ») aurait la faveur des spectateurs. Par conséquent, les contenus télévisés paraissent coupés des réalités, ce qui entraîne la réprobation de Newton Minow, nouveau directeur de la F.C.C (*Federal Communications Commission*), nommé par Kennedy. En 1961, dans un discours resté célèbre, il qualifie la télévision de « vaste terrain vague » (« *vast wasteland* ⁶ »).
- 5 Ainsi, les minorités raciales apparaissent peu à l'écran, mais elles n'en sont pas absentes, comme le montre l'analyse d'un corpus de 139 épisodes, rassemblé pour étudier la représentation de l'exécution légale. Les épisodes ont été repérés par la lecture de synopsis disponibles sur des sites internet dédiés à la télévision ⁷. Tout d'abord, nous avons établi une liste de séries de *prime-time* et de syndication produites à cette période, et susceptibles de présenter le thème de la peine de mort, ce qui exclut les *sitcoms*. Puis nous avons lu les synopsis disponibles des épisodes de ces séries pour sélectionner les épisodes présentant le thème de la peine capitale, de manière probable ou certaine. Les épisodes ont été entrés dans une base de données, puis localisés pour être visionnés (sur DVD, Internet, ou en centre d'archives ⁸). Si un grand nombre d'épisodes a pu être détecté, la précision variable des synopsis ne permet pas d'effectuer un repérage exhaustif. De plus, les séries les plus anciennes ne sont parfois pas conservées. Le corpus étudié ici comprend des séries qui ont bénéficié d'une politique de valorisation par le biais de leur vente sur le marché de la syndication, et des programmes patrimoniaux (par leur succès au moment de leur diffusion et/ou devenus « cultes » ensuite). Malgré ces limitations, le corpus donne un aperçu de la variété de la production télévisuelle américaine (un large éventail est représenté, des séries à « formule », pour les enfants ou les familles, aux anthologies destinées à un public plus adulte et cultivé), ce qui permet de développer une analyse comparative pour mettre en valeur les

conventions, thématiques et esthétiques, à l'œuvre pendant la période considérée.

- 6 Diffusés entre 1950 et 1977, les épisodes étudiés proviennent de 75 séries ⁹. Ils ne sont cependant pas répartis de manière uniforme sur toute la période d'étude. 26 sont diffusés entre 1950 et 1957, représentant les débuts de la télévision, avec d'une part les séries d'anthologie prestigieuses, diffusées en direct depuis New York, incarnant « l'Âge d'or » du nouveau média ; et d'autre part les premières séries filmées sur pellicule, où le western pour enfants domine. La période 1957-1967 est la plus documentée avec 94 épisodes, ce qui correspond à l'apogée du western (pour adultes), genre très propice à la représentation de la peine de mort, mais aussi à l'essor des séries policières et judiciaires. Ces programmes sont produits et tournés à Hollywood, par des studios indépendants ou des grands studios, en collaboration avec les *networks*. Ils mettent fin à l'Âge d'or et illustrent l'âge classique de la télévision, décrit par la critique d'alors, les praticiens, le monde politique et une partie de la société civile comme des divertissements creux, répétitifs, violents et commerciaux ¹⁰. L'essentiel des épisodes considérés dans cet article est diffusé entre 1957 et 1966. Lors de la décennie suivante (1967-1977), on ne trouve que 19 épisodes dans le corpus, le thème de la peine de mort est bien moins présent sur les écrans, avec la quasi-disparition du western. De plus, de 1968 à 1976 aucune exécution n'est organisée aux États-Unis. En 1972, la pratique de la peine de mort est déclarée anticonstitutionnelle par la cour suprême (*Furman v. Georgia*) puis la décision est renversée en 1976 (*Gregg v. Georgia*), autorisant la reprise des exécutions au début de l'année 1977.
- 7 Par conséquent, les épisodes du corpus appartiennent non seulement à des séries au statut culturel varié, mais aussi à de nombreux genres (drame historique, série judiciaire ou fantastique, ...) même si le western, genre dominant à cette période ¹¹, est le plus représenté avec 71 épisodes, soit plus de la moitié du corpus. Ces épisodes ont été sélectionnés car ils présentent à l'écran un personnage condamné à mort légalement, et en état d'exécution imminente ¹².
- 8 Nous proposons de voir comment les épisodes représentent les minorités raciales et leur rapport au crime et à la justice à travers l'analyse de leur contenu et l'étude contextuelle d'archives. Ces dernières portent sur la production et la réception de certains épisodes, mais sont aussi constituées d'entretiens donnés par des producteurs et auteurs décrivant le développement des épisodes de télévision à cette époque ¹³. Les différents états des textes préparatoires conservés dans ces archives, et leur comparaison avec les épisodes effectivement diffusés, suggèrent des points de friction et de négociation entre les différents « responsables » des contenus télévisés, parmi lesquels on peut distinguer le pôle « créatif » (scénariste, producteur) et le pôle

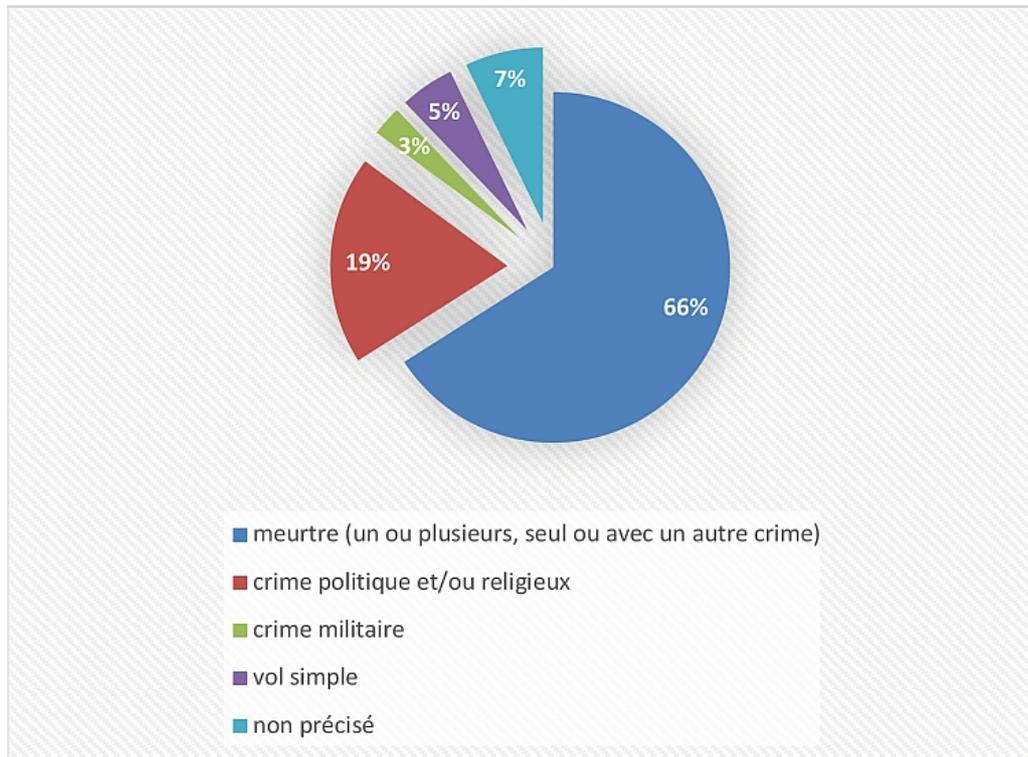
« industriel » (cadres exécutifs des chaînes mais aussi des agences de publicité, et éditeurs des départements « standards », en charge de maintenir le « bon goût » des programmes de fiction, par la censure si nécessaire). En nous éclairant, même partiellement, sur le processus de création, ces documents nous apportent des informations sur les contraintes et les limites auxquelles les fictions font face, et les stratégies qui sont déployées pour y répondre.

- 9 Malgré la diversité du corpus, un discours dominant le parcourt : les minorités seraient protégées par la justice, dans un pays où les tensions raciales sont inexistantes. Les autres discours sont minoritaires, ce qui nous donne des indications sur ce qui est considéré comme politiquement correct à cette période. Il s'agit aussi de s'interroger sur ce qui rend possible la diffusion de ces épisodes potentiellement polémiques. La question raciale est ainsi, pour l'essentiel, absente de la représentation des crimes capitaux et des condamnations à mort. Les choix de mise en scène, particulièrement au moment de l'exécution, confirment cette lecture : les minorités raciales bénéficient d'une discrimination positive. La présence de minorités n'est pas forcément signe d'un discours « progressiste » : elle est compatible avec des valeurs plus conservatrices. Cette ouverture symbolique est une concession qui ne remet pas en cause le *statu quo* ; à l'écran les institutions fondamentales de l'organisation politique et sociale sont exemptées de critiques.

Des crimes motivés par les tensions raciales ?

- 10 Alors que le meurtre est le principal type de crime qui entraîne une condamnation à mort dans le corpus, les crimes motivés uniquement par la haine raciale n'apparaissent pas à l'écran. En effet, 120 condamnés sur 182 ont tué, souvent au cours d'un autre crime comme un braquage, ou un cambriolage (voir figure 1) ; la recherche d'enrichissement est le mobile de la majorité de ces meurtres. De façon plus générale, les tensions raciales ne sont évoquées à l'écran que de façon très exceptionnelle dans les épisodes étudiés.

Fig. 1 : Les crimes ayant entraîné les condamnations à mort dans l'échantillon (1950-1977)



- 11 Ainsi, trois épisodes (sur 139) mettent en scène un contexte de relations interraciales très tendues, et un seul le fait dans le cadre des États-Unis contemporains du public. *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964) présente en mars 1964 un épisode intitulé « I Am the Night - Color Me Black ¹⁴ », dans lequel un homme est sur le point d'être exécuté. Son crime est directement lié à un contexte de fortes tensions raciales. À un journaliste, le condamné décrit ainsi sa victime :

JAGGER, LE CONDAMNÉ. L'homme que j'ai tué était le chevalier blanc (« *white knight* »). [...] Il était l'homme qui brûlait les croix, qui jetait des bombes ; il s'est chargé de fouetter un pauvre homme de couleur effrayé ¹⁵.

- 12 La victime est donc ici le raciste de la ville ; il a commis des violences typiques du Ku Klux Klan. L'utilisation du fouet est une violence à la forte connotation esclavagiste ¹⁶ ; de plus le terme « chevalier blanc » est sans doute une allusion à l'habit porté par les membres du Klan. Un chapitre, fondé dans le Mississippi au début des années 1960, et réputé pour sa violence, porte d'ailleurs le nom de *White Knights of the Ku Klux Klan* ¹⁷.
- 13 Le contexte du récit est celui d'un pays empli de haine, au point de détruire l'ordre naturel, puisqu'il fait nuit en plein jour tout au long de l'épisode. Les habitants de la ville se rassemblent pour assister à la pendaison. Un révérend afro-américain leur fait la leçon. Selon lui, l'obscurité surnaturelle résulte de la haine, qui les concerne tous et les empoisonne. Ce personnage évoque Martin

Luther King Jr (qui reçoit le prix Nobel de la paix quelques mois après la diffusion de l'épisode), et le choix du casting vient renforcer cette lecture. Le révérend est incarné par Ivan Dixon, acteur connu pour ses engagements et pour son militantisme en faveur des droits civiques (figure 2 ¹⁸).

Fig. 2 : La pendaison, occasion d'une leçon (« I Am the Night - Color Me Black », *The Twilight Zone*, 1964)



- 14 Cette dénonciation de la violence est complétée dans l'épilogue par un journaliste décrivant le même phénomène dans d'autres lieux symboliques :

JOURNALISTE RADIO. À deux heures cet après-midi, un nuage noir est apparu soudainement dans une rue de Dallas, Texas. Le maire de Berlin Ouest a confirmé le fait qu'une zone rectangulaire au-dessus du mur de Berlin est soudainement devenue sombre. À Budapest [...] ce matin, plusieurs quartiers, comprenant une prison politique, ont soudainement disparu dans la noirceur. À Birmingham, Alabama, dans un quartier de Shanghai, dans tout le Nord du Vietnam, dans une section de Chicago, Illinois, l'obscurité continue à régner.

- 15 La situation politique et sociale du leader du monde libre est ainsi comparée à celle de l'ennemi communiste, de l'autre côté du rideau de fer. Les États-Unis n'apparaissent pas dans une situation de supériorité morale. Finalement, la leçon est donnée par le narrateur lui-même, Rod Serling, qui conseille au public l'introspection : la haine se trouve « dans le miroir ».
- 16 Cet épisode semble donc faire un commentaire social en faisant allusion de manière à peine voilée aux violences et tensions raciales dans le pays. Le cadre historique est explicitement celui du spectateur et, si les lieux ne sont pas nommés, les personnages transpirent abondamment, ce qui peut évoquer le Sud. De plus, le Ku Klux Klan est évoqué par une description transparente ; il ne manque que le nom de l'organisation. Ainsi, Serling évoque lors d'un entretien accordé à *TV Guide* en 1962, comment en 1958, en tant que scénariste, il a voulu raconter le lynchage du jeune Emmett Till ¹⁹. La chaîne et les sponsors de la prestigieuse anthologie *Playhouse 90* demandent plusieurs changements au scénario initial : le cadre géographique doit être modifié (le récit ne se déroule plus dans le Sud mais dans une ville de l'Ouest), ainsi que le cadre historique

(l'histoire est déplacée à la fin du XIX^e siècle, le crime n'appartient pas au monde contemporain). De même, l'homme lynché n'est plus un Afro-Américain, mais un Mexicain. L'épisode, intitulé « A Town Has Turned to Dust ²⁰ » utilise la métaphore en déplaçant le lynchage racial dans le cadre du western. Selon Serling, CBS et des sponsors veulent éviter « la possibilité d'offenser certaines institutions du Sud. Ce gentil sophisme ne peut que désigner le Ku Klux Klan ²¹ ». Même si en 1964 le nom de l'organisation raciste reste imprononçable dans la fiction, « I Am the Night » est plus explicite que « A Town » : le cadre contemporain est maintenu et le groupe touché par la violence est bien la minorité afro-américaine ²². Ainsi, les séries télévisées sont généralement silencieuses sur la question raciale. Serling écrit dans un article consacré aux tabous à la télévision que le thème de la « ségrégation est totalement inadmissible » ; ce sujet est refusé systématiquement par les cadres des chaînes et des agences de publicité ²³.

- 17 Ces éléments font de « I Am the Night » un épisode apparemment exceptionnel, et le placent dans un courant idéologique progressiste, typique de son auteur, Rod Serling. Le créateur de *The Twilight Zone* est en effet considéré comme l'un des « jeunes hommes en colère » de la télévision ²⁴. Il se définit comme un modéré, mais il soutient le mouvement pour les droits civiques et dénonce régulièrement l'extrême droite, en particulier la John Birch Society, qui voit en lui un « coco » (« *commie* ²⁵ »). Dans ses scénarii, il dénonce régulièrement les préjugés et les discriminations ainsi que la violence, à laquelle il a été directement confronté en tant que vétéran de la guerre du Pacifique. En février 1964 par exemple, quelques semaines avant la diffusion de l'épisode, il soutient officiellement l'ACLU (*American Civil Liberties Union*) dans sa lutte contre « la haine raciale, l'ignorance et la violence de la foule (« *mob* ») ²⁶ ». Dans un discours d'octobre 1964, il s'oppose à la proposition législative 14 (qui veut empêcher la déségrégation dans le logement en Californie) et évoque les violences commises à l'encontre des Afro-Américains (depuis la discrimination ordinaire jusqu'aux lynchages ²⁷).
- 18 Plusieurs facteurs semblent avoir joué en conjonction pour permettre la diffusion de « I Am the Night ». La diffusion de *Twilight Zone* à partir de 22h est l'un d'entre eux, le public de la dernière partie du *prime-time* est considéré plus adulte ²⁸. De ce fait, le programme bénéficie d'une plus grande liberté éditoriale. De plus, la série est une anthologie fantastique, ce qui est un autre facteur important dans la détermination des limites imposées à un programme. Lors d'une table ronde, Serling relate qu'il a voulu mettre en scène le fonctionnement du Sénat, sans parvenir à un traitement convaincant, faute de pouvoir aborder un thème contemporain réel, interdit par la chaîne. Il conclut : « Avec le recul, j'aurais probablement obtenu un résultat plus adulte, si j'en avais fait de la science-fiction, placé l'action en 2057 et peuplé le Sénat de robots

²⁹. » La science-fiction et le fantastique sont ainsi des genres « refuges » où le discours est plus libre. Dans « I Am the Night », si le cadre proposé dans la fiction ressemble certes à celui du public, l'effet de vraisemblance est cependant atténué par la localisation floue de l'intrigue et le phénomène surnaturel de nuit en plein jour.

- 19 Le contexte du printemps 1964 a pu aussi jouer un rôle dans la diffusion de l'épisode. En 1963, Medgar Evers est assassiné ³⁰, les villes de Birmingham (Alabama), Cambridge (Maryland) et Lexington (Caroline du Nord) sont secouées par des émeutes raciales. La répression policière et ses violences contre les manifestants sont diffusées au journal télévisé et, selon Gary Edgerton, les chaînes prennent le parti des militants pour les droits civiques au début des années 1960 :

En 1963, le mouvement non violent pour les droits civiques atteint son apogée, et la télévision était devenue une alliée de la cause. Les journaux télévisés avaient réalisé qu'ils ne pouvaient éviter d'exposer l'injustice massive. Toutes les histoires n'ont pas deux parties avec un mérite équivalent. [...] Les méchants (« *villains* ») méritaient une condamnation morale, et les gentils (« *good guys* ») avaient justement gagné une couverture médiatique compatissante ³¹.

- 20 Cette actualité brûlante laisse sans doute une plus grande liberté au commentaire social et politique. De plus, le pouvoir fédéral, avec à sa tête le président Johnson, fait des droits civiques une cause légitime : au printemps 1964, le *Civil Rights Act*, héritage de l'administration Kennedy, qui doit amender les textes précédents de 1957 et 1960, est en discussion à Washington avant d'être officiellement voté en juillet. Un autre facteur est la présence aux commandes de Rod Serling lui-même, auteur « star » de la télévision, primé aux Emmy Awards en 1956, 1957, 1958, 1960, 1961 et 1964. Sa longue carrière, la reconnaissance dont il bénéficie et le succès de sa série lui ont sans doute facilité les négociations avec le département « standards » de CBS. Lors d'une recherche sur celui de NBC au début des années 1970, Robert Pekurny s'entretient avec les éditeurs sur leurs pratiques professionnelles, et parmi leurs critères d'appréciation des scénarii se trouvent les succès passés du producteur et la présence d'une star (qui rendrait le contenu plus acceptable pour le public ³²). Serling correspond aux deux catégories. Rappelons qu'il apparaît à l'écran dans la majorité des épisodes, dans le prologue et/ou dans l'épilogue, pour en donner la morale : il apparaît ainsi comme la véritable star du programme. De plus, dans son entretien pour l'Académie de la Télévision, William Tankersley, directeur du département « *standards* » de CBS pendant presque deux décennies, se rappelle favorablement du scénariste et producteur, comme un créateur de talent, avec lequel il n'est pas entré en

conflit ³³. Ces bonnes relations ont sans doute participé d'une plus grande marge de manœuvre laissée au producteur et scénariste.

- 21 Cependant, un dernier facteur a sans doute été déterminant : une analyse des différents discours mis en scène dans l'épisode indique qu'il se conforme à une obligation majeure des programmes de networks, soit l'obligation « d'équilibre ». En effet, les programmes d'actualités politiques à la télévision sont soumis à la « *fairness doctrine* » qui impose, entre autres, que tout point de vue sur une question polémique soit accompagné du point de vue opposé. Ce principe, énoncé en 1949 par la cour suprême et confié à la garde de la FCC ³⁴, se retrouve dans les documents internes d'autorégulation des chaînes ³⁵. Selon des producteurs comme William Link, connu pour son invention du format téléfilm au contenu social, ce principe s'applique aussi à la fiction ³⁶. Les responsables de « standards » portent également ces demandes, conservées dans les archives ³⁷. Dans « *I Am the Night - Color Me Black* », cet « équilibrage » est effectué en faisant du raciste la victime, et de l'allié « bien intentionné » du Noir américain un assassin – et, qui plus est, un assassin qui admet avoir aimé tuer sa victime. De plus, la haine dénoncée par le révérend semble être d'une nature unique ; la haine raciale n'est pas évoquée (le mot « raciste » ou « racisme » n'est pas prononcé à l'écran). Par conséquent, toutes les haines se valent, celles des oppresseurs et celles des opprimés. Ces procédés « d'équilibrage » semblent avoir fonctionné comme le suggère la réception de l'épisode telle qu'elle apparaît dans la presse, y compris dans le Sud des États-Unis, par exemple en Géorgie :

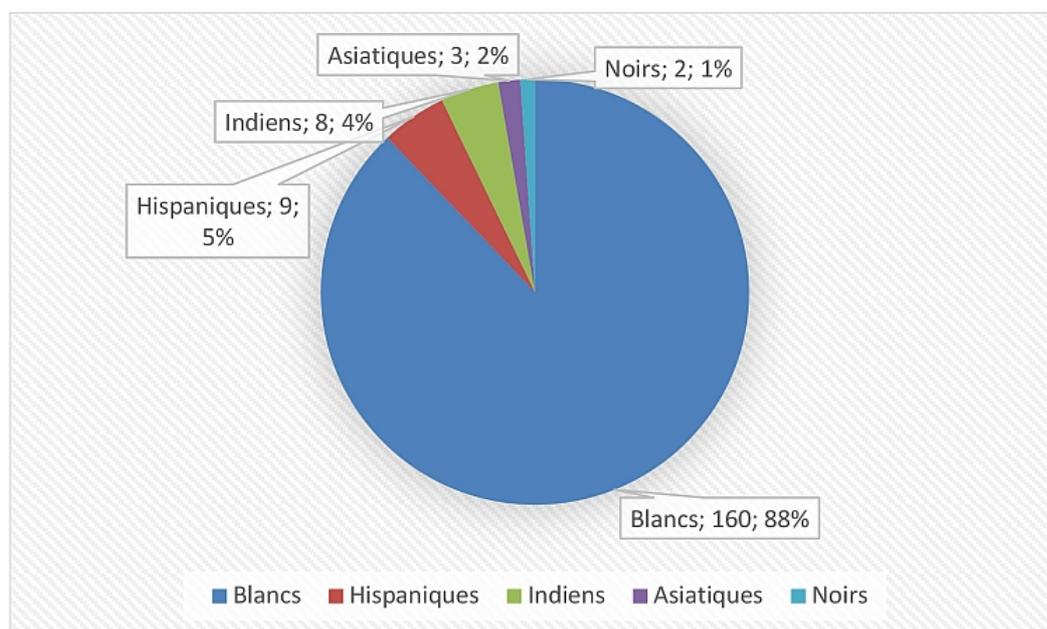
Le soleil ne se lève pas, entraînant les habitants à réagir selon leurs croyances. La noirceur est symbolique et représente la haine. Il y a un message ici, et matière à réflexion. *Atlanta Constitution*, 27 mars 1964 (supplément loisirs)

- 22 « *I Am the Night - Color Me Black* » approche donc la limite du politiquement correct, mais le message universel finalement proposé diminue le potentiel polémique du commentaire social, brouillant la lecture, et ce malgré tous les facteurs favorables à la diffusion d'un épisode dénonçant la haine raciale.
- 23 Un deuxième épisode met en scène un crime dans un contexte de tensions entre deux groupes : « *William A. Doniphan* », diffusé en 1965 dans la série *Profiles in Courage* (S01E10, 17/01/1965, NBC ³⁸). Dans ce cas, le mode choisi est celui de la métaphore historique. Le récit présente un groupe persécuté, ségrégué, et qui ne peut exercer son droit de vote : les Mormons installés dans le Missouri au XIXe siècle. Cependant, en 1965, les États-Unis sont en plein débat sur le deuxième *Civil Rights Act* (ou *Voting Rights Act*). Le texte est voté, quelques mois après la diffusion de l'épisode, pour compléter la première loi et appuyer la mise en application de ses principes ³⁹. L'évocation de Doniphan, un « juste » qui a aidé les Mormons, nous semble relever du discours social et politique,

indirect et implicite – aux spectateurs de décoder, ou pas, les allusions à la situation contemporaine.

- 24 Les tensions raciales apparaissent presque inavouables dans le corpus. De même, les crimes interraciaux sont rares. En effet, on ne dénombre que quatre cas où la victime et le condamné n'appartiennent pas à la même communauté – conséquence de la rareté des personnages appartenant à une minorité. Ainsi, les personnages condamnés à mort sont blancs dans leur très grande majorité. Sur 182 condamnés, seuls deux sont Noirs (voir figure 3). Une seule victime n'est pas blanche : il s'agit d'une jeune amérindienne, Mary Whitecloud (*The Quicksand, The Lone Ranger, S05E08, 01/11/1956* ⁴⁰). Nous apprenons d'ailleurs que, fille d'un chef de tribu, Mary a été éduquée chez les Blancs. Parfaitement assimilée, elle désirait diffuser la culture occidentale auprès des siens en construisant une école (elle est assassinée au cours du vol des fonds destinés à sa construction). Il s'agit donc d'une victime particulièrement méritante, ayant pris le parti des Blancs. Elle est symboliquement « honorée » par la condamnation à mort de son meurtrier.

Fig. 3 : Les condamnés à mort dans l'échantillon, par « race » ou communauté (nombre et proportion)



- 25 Il est intéressant de noter que, parmi les cinq crimes interraciaux, trois ont lieu en dehors du regard du téléspectateur : le crime a déjà eu lieu quand le récit débute ⁴¹. La violence interr raciale est donc invisible à l'écran car elle a déjà été commise, comme dans le cas de Mary Whitecloud. Le deuxième cas de figure se présente notamment dans un épisode de la série *Kung Fu* (ABC, 1972-1975). Dans « Alethea » (S01E10, 22/03/1972, ABC), un conducteur de diligence est tué sous nos yeux. Caine, le prêtre shaolin, héros de la série, est immédiatement

accusé alors que le public le sait innocent. La violence n'est donc pas réellement interraciale dans ce cas.

- 26 On le voit, dans le corpus, le silence sur les tensions raciales est presque total. Le sujet est oblitéré. Des auteurs de télévision « stars » comme Rod Serling et Reginald Rose font face à de nombreuses difficultés pour faire approuver des épisodes sur ce thème. Ces deux scénaristes et producteurs, célèbres depuis leur participation aux grandes séries d'anthologie prestigieuses de « l'Âge d'or », font face à des pressions quand ils veulent aborder ce thème malgré leur statut. Dans la première moitié des années 1950, ce sont les sponsors, par le biais de leur agence de publicité, qui surveillent le contenu des fictions pour qu'elles coïncident avec leurs intérêts commerciaux et leur image de marque. À partir de la fin des années 1950, avec le changement de modèle de production, les sponsors sont de moins en moins les propriétaires des programmes, et deviennent des annonceurs, c'est-à-dire qu'ils achètent des spots publicitaires ⁴². Les services « standards » au sein des chaînes se trouvent ainsi chargés de l'essentiel de la surveillance du contenu et de l'approbation des épisodes, à tous les stades de la production. Cependant, les « standards » utilisés par les uns et les autres semblent comparables avec en commun la peur d'offenser, de déclencher des boycotts de consommateurs, et de voir les stations locales (en particulier dans le Sud) refuser de diffuser les programmes. Dans le contexte de violences raciales, avec des assassinats de leaders et militants du mouvement pour les droits civiques, des résistances à la déségrégation dans les écoles et à l'exercice du droit de vote des minorités, des étés marqués par des périodes d'émeutes, particulièrement de 1964 à 1968 à Détroit, New York ou Los Angeles, représenter le problème racial à la télévision est un risque. Des stations dans le Sud du pays sont réticentes à diffuser certains programmes d'actualité couvrant les relations raciales, et une série bien-pensante aux valeurs familiales comme le western *Bonanza* est parfois mal accueillie par ces téléspectateurs qui menacent de boycotter Chevrolet, le sponsor ⁴³. Ne pas aborder le problème du tout est une solution. L'autre est de limiter le risque de controverse. Producteurs, sponsors et diffuseurs jouent ainsi sur le choix des horaires (tardifs) et utilisent la métaphore (historique et/ou fantastique), ce qui code le message et permet plusieurs lectures.

Des condamnations racistes ?

- 27 Dans les années 1950 et 1960, la protection des suspects, accusés, et condamnés face à la police, et au pouvoir judiciaire en général, fait débat. La décision de la cour suprême dans l'affaire *Miranda v. Arizona* en 1966 en est l'aboutissement symbolique, puisque les policiers doivent désormais obligatoirement rappeler ses droits à toute personne lors d'une arrestation. Un des thèmes de ce débat

est la question des discriminations raciales commises par la police et la justice, dénoncées par de grandes organisations comme l'ACLU ⁴⁴. À la télévision, dans les programmes de fiction, de même que les crimes racistes sont très rares, les condamnations résultant de la haine raciale sont tout aussi rares, et limitées à trois épisodes, et, dans les cas où les acteurs du système judiciaire ont discriminé l'accusé, l'injustice commise est corrigée. Ainsi, dans « Cherokee Round-Up », épisode de la série *The Range Rider* (S03E10, 1953, syndication), western pour enfants, la condamnation à mort d'un chef amérindien, Black Cloud, est mise en scène. La décision de l'autorité judiciaire (l'Agent Indien ⁴⁵) est motivée à la fois par le racisme et par des considérations politiques.

L'AGENT INDIEN : Quand j'en aurai fini avec leur chef, ces sauvages de Cherokee auront beaucoup plus de respect pour la loi de l'homme blanc. [...]

RANGE RIDER : La nation Cherokee est fière [...] vous aurez un soulèvement sur les bras !

L'AGENT INDIEN : Dans ce cas, j'appellerai la cavalerie. J'ai l'intention de faire de ce Black Cloud un exemple. [...] Black Cloud sera jugé dans la matinée, puis déclaré coupable et pendu en place publique.

- 28 Il s'agit pour l'agent de soumettre une nation amérindienne au pouvoir blanc. Black Cloud, le chef amérindien, est ainsi mis en cage, traité comme un animal ou un esclave. Il subit la violence du fouet (avec dignité), avant d'être secouru par le héros.
- 29 L'antagoniste de cette histoire est donc l'Agent Indien, ce qui nous renvoie au contexte du début des années 1950. Les tribus amérindiennes sont des « nations domestiques dépendantes » ; cependant le gouvernement fédéral veut mettre fin au système des réserves, et intégrer les Amérindiens dans la société comme des citoyens à part entière. Les inquiétudes dans les tribus amérindiennes sont nombreuses car protections et aides fédérales doivent également disparaître. Diffusé en 1953, année du *Termination from Federal Supervision and Control Act* ⁴⁶, cet épisode semble lié à cette politique car il présente un système de réserve corrompu et offre aux Cherokees un avenir prospère au sein de la société américaine. En effet, ces derniers deviennent finalement les fournisseurs de chevaux de l'armée : ils sont intégrés à l'économie nationale et peuvent profiter des fruits de la croissance de l'après-guerre. La protection et l'enrichissement de cette minorité est donc symboliquement assurée dans cet épisode.

Fig. 4 : L'arrestation, puis le procès de Black Cloud (« Cherokee Round-Up », *The Range Rider*, 1953)



- 30 Le même schéma d'une injustice corrigée apparaît dans un épisode de la série *Laramie* (NBC, 1959-1963), « The Barefoot Kid » (S03E15, 09/01/1962, NBC). Un pauvre adolescent mexicain, démuné au point de ne pas avoir de chaussures (comme l'indique le titre) est condamné à mort pour le vol d'un cheval. Son procès est mené dans une ville où les Mexicains sont impopulaires. L'épisode évoque des tensions raciales entre deux communautés dans un contexte de colonisation et d'impérialisme, que l'on retrouve au cinéma dans des westerns de l'après-guerre ⁴⁷. Mais alors que ce racisme « systémique » est évoqué rapidement, le récit consacre plus de temps à développer le racisme d'un juge, dont le fils a été tué par un Mexicain. Depuis lors, il considère que ce sont des animaux et des assassins. Le racisme du juge local est à la fois « traumatique » et biologique. Il parle ainsi de la « qualité » du sang mexicain, et déclare au condamné : « c'est ton espèce (*your kind*) qui a tué mon fils ». Cette haine disqualifie la procédure et pousse le shérif à se joindre aux efforts du héros pour obtenir un nouveau procès après un dépaysement de la procédure. Le racisme individuel tient donc une place majeure dans l'épisode, ce qui est une façon modérée de traiter le problème, puisqu'est mis en cause la psychologie défaillante de certains individus, et non un système social qui oppresse une minorité ⁴⁸.
- 31 Par conséquent, dans les six épisodes où des personnages appartenant à des minorités raciales sont condamnés par la justice civile américaine, on trouve les deux cas de discriminations corrigées que nous venons d'évoquer, des garanties sur le caractère non discriminant (ou *colorblind*) de la justice ou bien une absence totale de discours racial.
- 32 L'analyse des archives de développement de l'épisode « Dust » (*The Twilight Zone*, S02e12, 06/01/1961, CBS) suggère l'intervention du département « standards ». La comparaison entre le scénario conservé ⁴⁹ et l'épisode diffusé montre que tous les moments où la nationalité du condamné (un Mexicain) étaient énoncés ont été effacés. De même, les scènes représentant une foule

blanche, hostile, demandant la mort du Mexicain, ont été vidées de leur contenu racial et d'une grande partie de leur violence. À nouveau, le racisme d'un groupe ne semble pas représentable à l'écran explicitement – et ceci alors que les Mexicains sont considérés comme une minorité de « substitution » aux Noirs Américains par les auteurs de télévision et les chaînes. Lors de la table ronde évoquée plus haut, Serling raconte au journaliste sa réaction à la demande de la chaîne de modifier son scénario sur Emmett Till, en enlevant le conflit entre Noirs et Blancs.

KELLY. Vous ne pensiez pas que le cœur de votre histoire avait été supprimé par cette intervention ?

SERLING. Evidemment.

TUNICK ⁵⁰. Nous avons toujours les Mexicains, cependant.

SERLING. Il y a certaines minorités « acceptables ». [...] A l'occasion, ils [les chaînes et les sponsors] acceptent le traitement d'un problème mexicain.

Aussi, les Indiens étaient par le passé au-delà de toute polémique.

- 33 Même dans un contexte favorable à la mise en scène de tensions raciales (le cadre de « Dust » est un western, le condamné est Mexicain, et les autres facteurs évoqués pour « I Am the Night » s'appliquent également ici), le traitement est seulement suggestif sans doute aussi pour éviter de mettre en valeur la différence ténue entre « lynchage légal » et exécution légale à la télévision.
- 34 Plus souvent, les épisodes apportent les garanties d'une justice aveugle à la couleur de peau du condamné, fréquemment par le biais du héros et/ou du représentant des autorités. Ces garanties peuvent être apportées dans les dialogues, comme par exemple dans « The Mescalero Curse » (*The Rifleman*, S02E12, 06/01/1961, ABC). Le héros de la série, Lucas McCain, en tant que premier juré, confirme que l'Indien, qui est pendu au début de l'épisode, a bénéficié d'un procès équitable, au-dessus de tout soupçon. Dans « Alethea », évoqué plus haut, les préjugés de certains habitants à l'encontre des Chinois sont fermement dénoncés par le juge et le shérif.
- 35 Les garanties d'impartialité peuvent également être apportées par l'intrigue. En 1961, dans « The Hanging of Aaron Gibbs » (*Have Gun - Will Travel*, S05E08, 04/11/1961, CBS), trois condamnés sont punis de la même façon pour le même crime, deux sont Blancs et le troisième est Afro-Américain. Paladin, le héros, se charge même de faire respecter la dignité des condamnés une fois exécutés, car la foule veut laisser les corps sans sépulture. Ainsi, même la justice de la Frontière offre un traitement équitable et digne aux criminels, quel que soit leur statut racial. Dans « Alethea », le fait que la petite fille, seul témoin du crime, se rétracte en avouant qu'elle a fait un faux témoignage par racisme, suffit à arrêter immédiatement la procédure, alors que le héros est sur la potence, la corde autour du cou.

- 36 La représentation récurrente est donc bien celle d'une justice *colorblind*. Dans les rares cas où des discriminations sont avérées, celles-ci sont mises en scène pour mieux être dénoncées et rectifiées. Les droits des minorités apparaissent ainsi garantis et protégés par différents acteurs du système judiciaire, et par les héros, blancs et tolérants, défendant les minorités ⁵¹. La dénonciation du racisme individuel et des préjugés fait partie du discours politiquement correct de l'après-guerre.

Les minorités et la peine de mort : des mises en scène aux enjeux politiques

- 37 Les programmes de fiction représentent et promeuvent des valeurs et des normes sociales par le biais des récits mais aussi par les choix de mises en scène. Par exemple, Stephen Prince, dans son étude sur la violence et sa censure dans le cinéma hollywoodien classique, analyse le traitement de la mitrailleuse ⁵². Cette arme est officiellement interdite à l'écran par le Code de Production (plus connu en France sous le nom de Code Hays). Sa représentation est effectivement censurée quand elle est placée dans les mains des gangsters, car elle apparaît alors comme à l'origine de violences insupportables pour les censeurs. Cependant, quand elle est utilisée par les forces de l'ordre, cette arme peut être représentée en action car les violences des agents du FBI ou des policiers seraient tolérables et même nécessaires pour protéger la société. Ainsi, Stephen Prince nous rappelle que ce qui est laissé hors champ est un contenu réprouvé, considéré comme trop violent, obscène ou subversif : une lecture idéologique du couple champ/hors champ est possible. La mise en scène est un lieu où s'expriment les valeurs d'une société, ce qui est politiquement correct et ce qui ne l'est pas.

Fig. 5 : La seule exécution fatale d'un condamné indien à l'écran : un acte hors champ (« The Mescalero Curse », *The Rifleman*, 1961)



- 38 Ce type de lecture s'applique au corpus d'épisodes étudiés car on remarque que l'exécution des minorités a lieu hors champ. Alors que la moitié des scènes

d'exécution n'entraînent pas la mort du condamné dans l'échantillon (à cause d'une interruption de dernière minute, ou d'un sabotage le plus souvent), cette proportion s'élève à huit cas sur dix pour les membres de minorités. Par conséquent, sur les 139 épisodes, on ne trouve que deux exécutions de condamnés non blancs entraînant la mort. L'une de ces exécutions fatales est mise en scène dans « The Mescalero Curse » (*The Rifleman*), où, rappelons-le, un Indien est pendu. Cependant, cette courte séquence ne propose pas beaucoup d'images du condamné : la caméra se déplace sur les témoins lors des derniers instants de la pendaison. L'action se passe hors champ et le public n'a accès qu'aux réactions des différents personnages. Le son signale que la trappe de la potence vient de s'ouvrir sous les pieds du condamné, et c'est le seul élément indiquant que le passage de vie à trépas a eu lieu. Le public peut ensuite voir le corps emmené par des proches du condamné, qui est déjà dépendu (voir figure 5). Par ce procédé, la mort apparaît instantanée et indolore, le condamné n'apparaît pas avec la corde autour du cou, et son corps n'est pas exposé pendu.

- 39 « The Hanging of Aaron Gibbs » est le second épisode où l'exécution est fatale, le condamné y est afro-américain. La même mise en scène est utilisée, le condamné passe hors champ au milieu de sa dernière marche vers la potence. Quand il réapparaît à l'écran, son corps est déjà dépendu, sous un drap.
- 40 Les minorités semblent ici bénéficier d'un traitement particulier. Effectivement, si l'on compare toutes les exécutions fatales, diffusées au même horaire que *The Rifleman* et *Have Gun* (soit avant 22h), 13 cas concernent des condamnés blancs. Seules deux exécutions reprennent les conventions décrites pour les minorités. Pour les 11 cas restants, la mise en scène est plus explicite, et permet notamment de voir le condamné avec la corde autour du cou (comme dans « Eight Hours to Die » un autre épisode de *The Rifleman*). Il y a donc bien une précaution particulière prise autour des minorités raciales. Ceci est sans doute lié au fait que la pendaison a historiquement une valeur humiliante, notamment par l'exposition du corps qui était parfois laissé à la vue de tous jusqu'à sa décomposition ⁵³. Cette valeur est rappelée par le marshal lors de l'exécution de l'Indien, qui doit subir le déshonneur (« *disgrace* ») de la pendaison. Le hors champ pour l'exécution des minorités dans ces programmes de *prime-time* peut se comprendre par la volonté d'éviter une provocation une justice humiliante.
- 41 De fait, dans le cas du seul condamné afro-américain exécuté à l'écran, selon le producteur de la série, Frank Pierson, « il y avait un certain degré d'anxiété à propos de cet épisode durant la phase préparatoire ⁵⁴. » L'intrigue met en scène une foule composée de pionniers blancs réclamant la pendaison des condamnés et une pendaison collective organisée par des hommes de loi blancs. Le mot lynchage est prononcé par le marshal qui explique qu'il a réussi à l'éviter jusqu'ici, mais la foule, assemblée devant les portes de la prison, est toujours

haineuse et désireuse de vengeance. Cependant, la justice apparaît bien comme *colorblind*. De plus, alors que les Blancs se montrent hystériques (les habitants du village) ou lâches (les condamnés), les personnages noirs (Aaron Gibbs et sa femme, Sarah) font preuve de dignité. Un dernier facteur important a sans doute contribué à la production puis à la diffusion de l'épisode : le choix de casting. En effet, Sarah Gibbs est incarnée par Odetta. Chanteuse et icône du mouvement pour les droits civiques (elle chante lors de la marche sur Washington organisée par Martin Luther King en 1963⁵⁵), sa présence fait de ce programme une fiction pro-minorité, comme en témoigne les propos de Frank Pierson : « quand ils ont entendu que nous allions mobiliser Odetta, tout s'est calmé⁵⁶. »

- 42 Cette précaution de mise en scène tient au fait que les images de pendaison ont sans doute une valeur supplémentaire aux États-Unis. La nouvelle d'Ambrose Bierce, *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890) nous permet de l'appréhender. Les lecteurs suivent le « flux de conscience » (*stream of consciousness*) d'un homme lors de sa pendaison. La première adaptation télévisée de cette nouvelle est diffusée dans *Alfred Hitchcock Presents* en 1959 : le cou du condamné se brise bruyamment, en gros plan et son corps reste à l'écran quelques instants ensuite, se balançant au bout de la corde (figure 6). Il s'agit de la représentation la plus explicite du corpus, pourtant diffusée à 21h30 un dimanche. De telles images sont donc possibles dès la fin des années 1950 dans un programme prestigieux, qui adapte une œuvre du patrimoine littéraire.

Fig. 6 : Une pendaison en gros plan et en prime-time (« An Occurrence at Owl Creek Bridge », *Alfred Hitchcock Presents*, 1959)

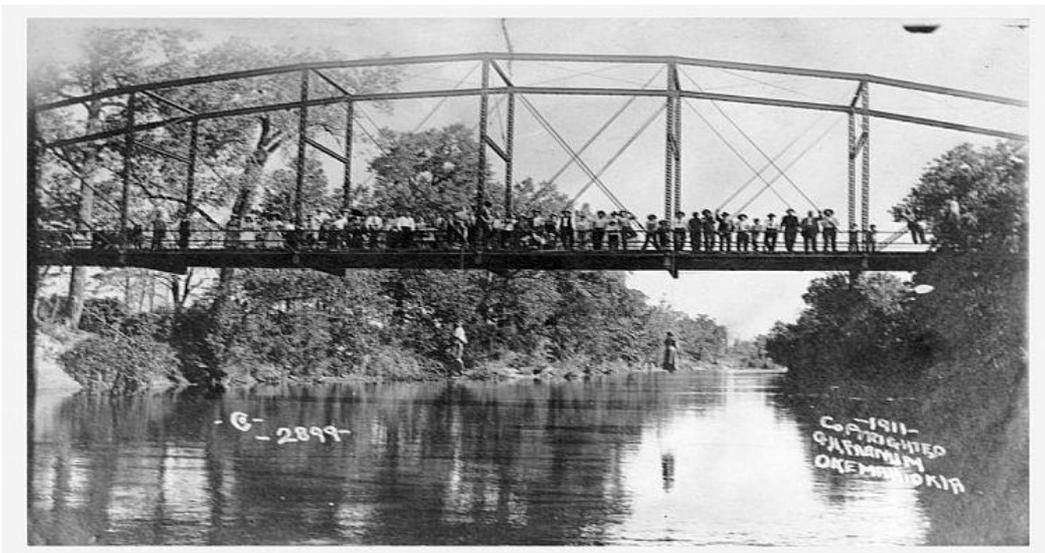


- 43 *The Twilight Zone* présente, en 1964, la seconde adaptation télévisée de cette nouvelle. Là encore, la mise en scène de la pendaison est remarquable car le dernier plan de l'épisode expose la totalité du corps. Il s'agit du seul corps de pendu légal visible intégralement dans l'échantillon. Or, cette toute dernière image en évoque d'autres – celles de lynchages (voir figures 7 et 8).

Fig. 7 : La pendaison du propriétaire terrien du Sud (« An Occurrence at Owl Creek Bridge », *The Twilight Zone*, 1964)



Fig. 8 : Lynchage de Laura Nelson et son fils en Oklahoma (1911) photographie prise par George Henry Farnum, publiée en 2000 dans *Without Sanctuary: Lynching Photography in America* 57 .



- 44 Il est intéressant de noter que le condamné de l'épisode, exposé par deux fois dans des images humiliantes, est un riche propriétaire terrien du Sud, engagé du côté des confédérés pendant la guerre de Sécession et possédant des esclaves. Son cadavre apparaît dans le champ, car il est sans doute possible d'humilier le vaincu, celui qui est « du mauvais côté » de l'histoire. Si l'on suit

la dichotomie champ/hors champ, on peut voir que le système judiciaire ne peut abaisser les membres des minorités, mais le peut dans le cas de condamnés blancs. La mise en scène des exécutions de minorités, avec déplacement du point de vue sur les témoins, est une convention dont l'une des fonctions nous semble découler de la volonté de dissocier absolument peine capitale et lynchage : celle-ci paraît indiquer qu'une pendaison légale n'est pas comparable à un lynchage dans son déroulement, ses objectifs et sa légitimité.

- 45 Cette mise en scène annule le discours de certains opposants à la peine de mort qui considèrent qu'une exécution n'est qu'un lynchage paré des attributs de la légalité ⁵⁸. D'après David Garland, l'une des volontés de la cour suprême dans son arrêt *Furman v. Georgia* (1972), qui déclare la peine de mort telle que pratiquée alors non conforme aux exigences de la constitution, est « d'effacer l'association de la peine capitale avec la pratique du lynchage et la violence raciale caractérisant l'histoire du pays ⁵⁹. » Toutes les mesures légales prises lors du retour de la peine de mort sont acceptées et acceptables pour la cour « tant qu'elles ne mettent pas en scène quoi que ce soit qui puisse ressembler à un lynchage ⁶⁰. » La peine de mort, restaurée en 1976, doit donc apparaître comme l'absolu contraire d'un lynchage.
- 46 Nous l'avons vu, les condamnés appartenant aux minorités sont rares à l'écran. De plus, quand ceux-ci sont exécutés, leur passage de vie à trépas demeure hors champ. Cependant, des minorités sont présentes dans le champ : le public peut voir parmi les acteurs du système judiciaire des figurants non blancs. Au cours des années 1960, on remarque de plus en plus ce type de figurants sur le banc des juges, mais aussi dans le box des jurés et sur la place publique en tant que témoins de l'exécution. Un épisode de la série *The Name of the Game* (NBC, 1968-1971) est représentatif de cette évolution : « The Ordeal » (S01E10, 22/11/1968, NBC). L'assistant du procureur, un juge de la cour d'appel, un détective, un gardien de la prison qui installe la condamnée à mort dans la chambre à gaz – tous sont autant de figurants afro-américains (figure 9). Il est ainsi possible de voir des Noirs qui participent au système judiciaire, voire condamnent à mort des Blancs.
- 47 Cette présence à l'écran est le résultat d'une politique volontariste, nommée « représentation sans identification » chez NBC (mais que l'on retrouve sur les autres *networks*) mise en place dès les années 1950. Ainsi, les archives de la chaîne montrent une réflexion précoce sur la manière de montrer des Afro-Américains à l'écran de façon à ne choquer ni le public blanc, ni la minorité concernée. Par exemple dans un communiqué de NBC de 1953 sur l'emploi d'artistes noirs, la chaîne se donne comme objectif d'éliminer les stéréotypes raciaux, et dans le domaine dramatique, s'engage à créer des « rôles marqués par l'absence de références raciales ⁶¹ ». Les acteurs sont donc des personnes de couleur à l'écran, mais sans identité ou culture propres à leur minorité. Cette

politique évolue dans les années 1960. Mort Werner, en charge de la programmation chez NBC, envoie en 1966 un memo à Gene Roddenberry, le créateur de *Star Trek* (1966-1969, CBS), pour lui demander de rassembler un équipage multiculturel. Le memo est ensuite largement diffusé et envoyé aux autres producteurs, pour encourager la diversité raciale ⁶². Dans le cadre des représentations de la peine de mort, cette stratégie conjugue l'ouverture aux minorités (elles sont intégrées, participent aux institutions démocratiques fondamentales, et à la préservation de l'ordre social) et une idéologie plus modérée, voire conservatrice, car le système judiciaire apparaît dénué de tout préjugé racial. Les critiques formulées à son encontre n'apparaissent donc pas pertinentes, et il serait par conséquent inutile de le réformer.

- 48 *A contrario*, les figurants appartenant aux minorités dans les couloirs de la mort américains sont très rares. Sur les 39 épisodes qui se déroulent dans un contexte contemporain, c'est-à-dire au plus près de la réalité du public, dans un monde fictionnel qui paraît vraisemblable, on trouve un seul personnage de condamné appartenant à une minorité ⁶³. Trois épisodes seulement présentent quatre figurants non Blancs. Par exemple, deux plans permettent d'apercevoir le premier figurant afro-américain du corpus dans « Cell 227 » dans *Alfred Hitchcock Presents* (S05E34, 05/06/1960, CBS) en 1960 (figure 9) et deux autres figurants sont mis en scène dans « Shadow Play » (*The Twilight Zone*, S02E26, 05/05/1961, CBS) en 1961. Une comparaison entre les scénarii de ces deux épisodes ⁶⁴ et les versions finalement diffusées permet de voir que la même logique a été appliquée à ces minorités : leur présence a été réduite, et leur identité atténuée.
- 49 Dans « Cell 227 », le figurant afro-américain, Deering, devait apparaître dans trois plans avec trois lignes de dialogues selon le scénario, mais sa présence est limitée à deux plans dans la version filmée. De plus, dans le scénario, sa cellule est vidée, ce qui sous-entend qu'il a été exécuté (hors champ). Dans la version diffusée, Deering disparaît bien de l'écran, mais la cellule vide montrée peut aussi être comprise comme étant celle de DeBaca, le Mexicain, exécuté dans la scène d'ouverture ⁶⁵. L'information de l'exécution du personnage noir est donc beaucoup moins nette dans la version diffusée que dans le texte initial.
- 50 Dans « Shadow Play », Coley, condamné à mort, défini comme un « homme noir géant » (« *giant Negro* ») dans le scénario, s'adresse au personnage principal, blanc, condamné à mort lui aussi, en utilisant la formule « Mr. Trask ». Cette déférence ne se retrouve pas à l'écran où Coley appelle Adam par son nom de famille. La déférence attendue, qui fait partie des représentations conventionnelles pour des personnages appartenant à des minorités, est effacée car elle fait écho à la stratification sociale dans la société. En ce sens, Coley ne se comporte plus comme le « boy » d'Adam.

Fig. 9 : Un gardien de prison afro-américain participe à l'exécution d'une condamnée blanche (« The Ordeal », *The Name of the Game*, 1968) ; à droite, le premier figurant afro-américain dans un couloir de la mort (« Cell 227 », *Alfred Hitchcock Presents*, 1960)



- 51 La rareté des figurants non blancs dans les couloirs de la mort de fiction indique que le sujet est sensible. Montrer que le système judiciaire américain, contemporain du public, condamne à mort des membres des minorités semble difficile ; les archives conservées suggèrent des réticences du côté des éditeurs. La représentation risquée est d'ailleurs reléguée à des épisodes au contenu le plus explicitement critique vis-à-vis de la peine de mort. Par conséquent, le discours dominant, construit par l'essentiel des épisodes étudiés, est que la peine de mort n'est pas administrée de manière discriminatoire, puisqu'elle concerne en majorité des Blancs. Les minorités participent à ce processus du « côté du glaive » de plus en plus souvent au cours des années 1960.

Conclusion

- 52 Dans les 139 épisodes étudiés, les minorités raciales sont peu concernées par la peine de mort. Les victimes « honorées ⁶⁶ » par une condamnation à mort à l'encontre de leur assassin n'appartiennent pas à ce groupe – sauf une. Le même phénomène peut être observé pour les condamnés non blancs : ils sont rares et plus rarement encore situés dans un contexte contemporain du public. Parmi ces condamnés, deux seulement meurent à la suite de leur exécution, et dans ce cas exceptionnel la mise en scène organise leur invisibilité. Enfin, les injustices, particulièrement les discriminations raciales, sont peu fréquentes et sont réparées par des Blancs, d'autant plus que les représentants des autorités judiciaires comptent dans leurs rangs des minorités. Ainsi, quand le racisme est évoqué, il est montré comme étant individuel et non pas systémique.
- 53 Ce discours, construit par des représentations récurrentes pendant trois décennies, ne correspond pas à la réalité de la pratique de la peine de mort. Durant la période 1950-1977, la moitié des condamnés dans les couloirs de la mort appartiennent à une minorité, et la proportion est comparable pour les

personnes effectivement exécutées ⁶⁷. Les chiffres réels ne sont pas disponibles pour l'identité des victimes ; cependant des études partielles (à la fois d'un point de vue chronologique et d'un point de vue géographique) vont toutes dans le sens d'une priorité accordée aux victimes blanches ⁶⁸.

- 54 Cependant, ces représentations correspondent au discours conservateur et au discours des autorités judiciaires de l'époque. Ainsi, la cour suprême, plus haute juridiction du pays, déclare la peine capitale inconstitutionnelle dans son arrêt *Furman v. Georgia*, rendu en 1972. Le document de 230 pages, comprenant les opinions des neuf juges et justifiant cette décision, aborde peu la question raciale. Seule l'opinion du justice Douglas évoque les discriminations dans l'application de cette punition ⁶⁹. Ce thème n'est pas central selon la cour suprême, qui n'a, à ce jour, jamais reconnu la validité de l'argument racial.
- 55 Or, ce discours est fortement critiqué par les abolitionnistes. Selon ces derniers, la cour nie la réalité du racisme institutionnel en général, et de sa place fondamentale dans la pratique de la peine de mort. Le lien proclamé par les opposants à la peine capitale explique pourquoi les principaux artisans de l'arrêt *Furman* sont les avocats du LDF (*Legal Defense and Educational Fund* ⁷⁰), une branche de la NAACP, fer de lance du mouvement pour les droits civiques. Abolir la peine capitale doit faire partie de la politique de déségrégation du pays tant elle est administrée pour opprimer les minorités selon la lecture de cette organisation. Par exemple, Hugo Adam Bedau, membre de l'ACLU et universitaire abolitionniste, considère l'abolition comme la dernière étape dans la conquête des droits civiques ⁷¹.
- 56 La vigueur du débat sur la réalité des discriminations est une des raisons du développement des enquêtes sociologiques et statistiques dans les années 1950, et surtout lors de la décennie suivante ⁷². La grande enquête, menée par Marvin Wolfgang, lancée en 1965 sur les condamnés à mort pour viol, est commandée par le LDF pour l'affaire *Maxwell v. Bishop* (plaidée en 1969 devant la cour suprême). Le sociologue a tenté de rassembler des informations à l'échelle nationale ; il affirme que plus de 90% des cas de condamnations à mort pour viol concernent des Afro-Américains, condamnés pour avoir agressé des femmes blanches. Mais la cour refuse de voir une preuve de discrimination dans ce schéma récurrent, ce qui est confirmé en 1987 par l'arrêt *McCleskey v. Kemp* selon lequel une discrimination intentionnelle à l'égard d'un individu en particulier doit être démontrée ⁷³.
- 57 Dans ce contexte, on peut s'interroger sur le rôle des fictions télévisées. La majorité du public n'a qu'un accès réduit au système judiciaire. Le « contact » avec le crime, la police et la justice est médiatisé par le biais des informations télévisées pour l'essentiel ⁷⁴, et par les différentes images de fiction ⁷⁵. La peine de mort, par la durée importante des procédures (du crime à la fin des

procédures d'appel), est encore plus insaisissable ; et cela est aussi vrai de la dernière phase du processus. Les exécutions ne sont plus publiques aux États-Unis depuis les années 1930, et tous les dispositifs d'enregistrement (appareil photo, caméra) sont strictement interdits dans la chambre d'exécution lors de la mise à mort ⁷⁶. Les images de fiction ne sont donc pas concurrencées par des images réelles, les comptes-rendus d'exécution sont souvent très succincts ⁷⁷, y compris quand les exécutions se déroulent mal ⁷⁸. Ainsi, les exécutions de télévision jouent certainement un rôle dans la construction de l'imaginaire, voire de l'opinion, des spectateurs-citoyens.

58 Or, les impressions (en l'absence d'expérience directe) ont une place importante dans la définition de l'opinion sur cette question. Selon le *justice Marshall*, la majorité des citoyens se font un avis sans avoir de connaissances réelles sur la peine de mort et sa pratique. Il fait l'hypothèse en 1972 que si le public était réellement informé sur la peine capitale, il s'en détournerait ⁷⁹. En effet, une littérature scientifique abondante révèle que la vision que le public a de la réalité est déformée et dramatisée – vision qui correspond à celle présentée dans les médias ⁸⁰. Il est difficile de ne pas s'interroger sur les conséquences que peut avoir la répétition, épisode après épisode, rediffusion après rediffusion, de *storylines* où la moralité de la peine de mort est rarement discutée ⁸¹.

59 Sans préjuger de la potentielle influence de ces programmes sur l'opinion, il faut rappeler que les facteurs empêchant la présence des minorités à la télévision américaine sont nombreux. Dans les années 1950, les producteurs et diffuseurs de contenu sont animés par la volonté de ne pas offenser le public raciste (du Sud, mais pas seulement), mais aussi celle de ne pas offenser les minorités. Ainsi, CBS doit retirer de l'antenne la sitcom *Amos'n'Andy* (1951-1953) après une longue campagne de la NAACP ⁸². De leur côté, les sponsors (et propriétaires) de la majorité des programmes, demandent des divertissements optimistes et positifs, et craignent que des polémiques ne mènent au boycott de leurs produits, ou à une dégradation de leur image de marque. Les *networks*, quant à eux, cherchent à éviter les critiques, craignant de voir le milieu politique légiférer sur leur activité. À chaque audition à Washington, les dirigeants des chaînes promettent d'améliorer la qualité de leurs programmes. Ainsi, la politique « représentation sans identification » permet de ne pas offenser les minorités par l'utilisation de stéréotypes, mais leur culture, et notamment leur culture politique, est exclue des ondes. Un dernier facteur important dans la non-représentation des Afro-Américains dans les années 1950 est le contexte politique de la « chasse aux sorcières ». Le milieu est touché par la pratique de la mise sur liste noire, qui exclut les communistes, socialistes et autres compagnons de route, mais aussi tous ceux qui critiquent la société américaine et demandent des réformes, parmi eux les artistes qui militent pour

les droits civiques ⁸³. Par conséquent, si les Afro-Américains n'apparaissent pas dans des fictions, comme l'explique la directrice de casting Ethel Winant, c'est parce qu'ils sont presque tous sur liste noire ⁸⁴.

- 60 Les années 1960 sont plus ouvertes aux minorités, même si les séries où des protagonistes appartiennent à des minorités raciales restent l'exception plutôt que la règle. La liste noire disparaît peu à peu, ce qui offre de nouvelles possibilités de casting. Les sponsors deviennent des annonceurs, ils ont donc moins de prise sur le contenu des fictions, et perdent de fait leur droit de veto. En cas de désaccord avec un sujet, l'annonceur peut décider de reporter son spot publicitaire, mais ne peut empêcher la diffusion de l'épisode. Les *networks* s'adaptent également à un nouveau contexte politique. Les administrations Johnson et Kennedy mènent des politiques de déségrégation, tandis que Newton Minow demande des divertissements plus en prise avec les débats contemporains, ce qui mène à la création de nouvelles séries comme *East Side/West Side* (1963-1964, CBS) ou *The Defenders* (1961-1965, CBS ⁸⁵). De plus, *networks* et annonceurs font le constat de l'existence des minorités comme marché de consommateurs, et consultent plus régulièrement des différents groupes de pression. Alfred Schneider, cadre du service « *standards* » d'ABC dans les années 1960 et 1970 explique qu'il a reçu plus de 350 associations dans sa carrière, parfois pendant la phase de préparation d'un programme, pour avoir leur opinion ⁸⁶. Le succès de certaines séries avec des acteurs afro-américains (*I Spy*, 1965-1968, NBC, avec Bill Cosby, exemple) mènent les chaînes à des politiques plus volontaristes pour s'ouvrir à la contre-culture et présenter des minorités parmi les personnages secondaires, mais aussi les protagonistes.
- 61 Dans ce contexte, le recours à des voies détournées pour aborder des thèmes de société et d'actualité apparaît comme une solution pour les créateurs. Le monde contemporain est souvent déguisé sous le couvert de la métaphore, y compris dans le western. Les archives de développement d'épisodes sur la justice et les relations raciales, bien que partielles, nous indiquent leur caractère sensible. Les scénarii proposés sont scrutés par les cadres des chaînes et des agences de publicité, qui ne veulent pas laisser passer du contenu offensant alors que le public est divisé. Les principales stratégies de contournement employées (mise à distance par le choix du cadre historique et/ou géographique, encodage des enjeux raciaux par le choix de minorités « de substitution » ou de marginaux impopulaires, ou encore limitation de la présence et de l'identification de la minorité représentée) semblent aussi bien demandées par le pôle « industriel » qu'intériorisées par les producteurs de contenus, même si ces derniers paraissent parfois vouloir s'en affranchir. La demande d'équilibre dans la représentation des deux parties en conflit vient aussi brouiller la lecture, les opprimés ou leurs alliés ne sont pas exempts de défauts à l'écran.

62 Tous ces éléments multiplient les interprétations possibles de ces épisodes, et c'est finalement aux spectateurs de mener le travail de décodage des allusions et métaphores – s'ils considèrent que les divertissements sont aussi des commentaires sur la société. Des négociations sont donc menées à toutes les étapes, du développement jusqu'à la réception des épisodes, ce qui nous rappelle les contraintes d'un média de masse, qui doit attirer – ou ne pas repousser – un public le plus large possible, et donc rester consensuel. Ces structures de l'âge classique ne sont fondamentalement bouleversées que dans les années 1980 avec l'apparition des séries sur les chaînes câblées, qui deviennent de véritables concurrents des programmes de *networks*.

BIBLIOGRAPHIE

ALLEN James, et al., *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*, Santa Fe, Twin Palms, 2000.

AMEUR Farid, *Le Ku Klux Klan*, Paris, Pluriel, 2016.

ANDERSON Christopher, *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties*, Austin, University of Texas Press, 1994.

ANDRAE Thomas Scott, *The End of Innocence: Prime-Time Television and the Politics of the Sixties*, Thèse de doctorat de sociologie, University of California, Berkeley, 2002.

BANNER Stuart, *The Death Penalty, An American History*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

BEDAU Hugo Adam, « Racism, Wrongful Convictions, and the Death Penalty », *Tennessee Law Review*, Vol. 76, 2009, p. 615-624.

BESSLER John D., *Death in the Dark: Midnight Executions in America*, Boston, Northeastern University Press, 1997.

BODDY William, *Fifties Television: The Industry and Its Critics*, Urbana, University of Illinois Press, 1990.

BODDY William, « Sixty Million Viewers Can't Be Wrong: The Rise and Fall of the Television Western », in *Back in the Saddle Again, New Essays on the Western*, éd. Edward Buscombe et Roberta A. Pearson, Londres, BFI, 1998, p. 119-140.

BOHM Robert M., *DeathQuest: An Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*, 4e édition, Amsterdam, Boston, Heildeberg, Anderson Publishing, 2012.

- BOWERS William J. et al, *Legal Homicide: Death as Punishment in America, 1864-1982* , Boston, Northeastern University Press, 1984.
- BUHLE Paul, et Dave WAGNER , *Hide in Plain Sight: The Hollywood Blacklistees in Film and Television, 1950-2002* , New York, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005.
- CHELIOTIS Leonidas K., « The ambivalent consequences of visibility: Crime and prisons in the mass media », *Crime, Media, Culture*, Vol. 6:2, SAGE Publications, Londres, 2010, p. 169 - 184.
- CLASSEN Steven D., *Watching Jim Crow: The Struggles over Mississippi TV, 1955-1969* , Durham, Duke University Press, 2004.
- CORKIN Stanley, « Cowboys and Free Markets: Post-World War II Westerns and US Hegemony », *Cinema Journal* 39, n^o 3, 2000, p. 66 - 91.
- COWAN Geoffrey, *See No Evil: The Backstage Battle over Sex and Violence on Television* , New York, Simon and Schuster, 1978.
- EDGERTON Gary, *The Columbia History of American Television* , New York, Columbia University Press, Coll. « Columbia histories of American life », 2007.
- GARLAND David, *Peculiar Institution: America's death penalty in an age of abolition* , Cambridge MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- HOLT Jennifer, « A History of Broadcast Regulations: Principles and Perspectives », in *A Companion to the History of American Broadcasting* , éd. par Aniko Bodroghkozy, Wiley Blackwell Companions in Cultural Studies, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018, p. 171-192.
- HOUGH Mike, ROBERTS Julian V., « Public opinion, crime and criminal justice », in *The Oxford Handbook of Criminology* , éd. Rod Morgan, Mike Maguire et Robert Reiner, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 279-300.
- KRASZEWSKI Jon, *Television Anthology Writers and Authorship: The Work and Identity of Rod Serling, Reginald Rose, and Paddy Chayefsky in 1950s and 1960s Media Industries*, Thèse de doctorat de philosophie, Bloomington, Université de l'Indiana, 2004.
- MACDONALD J. Fred, *Blacks and White TV: Afro-Americans in Television since 1948* , Chicago, Nelson-Hall, 1983.
- MELTSNER Michael, *Cruel and Unusual: The Supreme Court and Capital Punishment*, New York, Random House, 1973.
- MICHEL Joël, *Le Lynchage aux États-Unis*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2008.
- MILLER Karen S., HUNT Scott A., « Exit stage left: a dramaturgical analysis of media accounts of executions in America », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* , Vol. 15, n^o2, 2008, p. 189 - 217.
- MULLIGAN Kenneth, HABEL Philip, « An experimental test of the effects of fictional framing on attitudes », *Social Science Quarterly* , Vol. 92, n^o1, 2011, p. 79 - 99.

- NEALE Steve, « Vanishing Americans: Racial and Ethnic Issues in the Interpretation and Context of Post-war « Pro-Indian » Westerns », in *Back in the Saddle Again, New Essays on the Western*, éd. Edward Buscombe et Roberta A. Pearson, Londres, BFI, 1998, p. 8-28.
- NDIAYE Pap, *Les Noirs américains : De l'esclavage à Black Lives Matter*, Paris, Tallandier/ L'Histoire, 2021.
- PEKURNY Robert G., *Broadcast Self-Regulation: A Participant-Observation Study of the National Broadcasting Company's Broadcast Standards Department*, Thèse de doctorat en communication de masse, University of Minnesota, Minnesota, 1977.
- PRINCE Stephen, *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 2003.
- PRUCHA Francis Paul, *The Great Father: The United States Government and the American Indians*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 1995.
- SANDER Gordon F., et Simon RON, *Serling: The Rise and Twilight of Television's Last Angry Man*, Ithaca, Cornell University Press, Rutgers University Press, 2012.
- SARAT Austin, *Gruesome Spectacles: Botched Executions and America's Death Penalty*, Stanford, Stanford University Press, 2014.
- SIMON Jonathan, SPAULDING Christina, « Tokens of our Esteem : Aggravating Factors in the Era of Deregulated Death Penalties », éd. par Austin Sarat, *The Killing State: Capital Punishment in Law, Politics and Culture*, New York, Oxford University Press, 1999, p.81-113.
- SLATER Michael D., et al., « Television dramas and support for controversial public policies: Effects and mechanisms », *Journal of Communication*, Vol. 56, n°2, Oxford University Press, 2006, p. 235 - 252.
- SOULLIERE Danielle M., « Prime-time murder: Presentations of murder on popular television justice programs », *Journal of criminal justice and popular culture*, Vol. 10, n°1, 2003, p. 12 - 38.
- SPENCER Kathleen, *Art and politics in Have Gun - Will Travel : The 1950s Television Western as Ethical Drama*, Jefferson, McFarland, 2014.
- WATSON Mary Ann, *The Expanding Vista: American Television in the Kennedy Years*, Durham, Duke University Press, 1994.
- YANICH Danilo, « Making the movies real: The death penalty & local TV news », *Crime, Law and Social Change*, Vol. 26, n°4, 1996, p. 303 - 328.

NOTES

1. S06E26, 02/05/1963.

2. J. Fred MacDonald, *Blacks and White TV: Afro-Americans in Television since 1948*, Chicago, Nelson-Hall, 1983, p 78.
3. Pap Ndiaye, *Les Noirs américains : De l'esclavage à Black Lives Matter*, Paris, Tallandier/L'Histoire, 2021, p. 69-77.
4. Francis Paul Prucha, *The Great Father: The United States Government and the American Indians*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 1995.
5. Steven H. Scheuer Television History Interviews, 1996-1999, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries, boîte 19 : Martin Manulis, interview menée par Steven Scheuer le 26 avril 1996, 4 disques d'une heure.
6. Gary R. Edgerton, *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 244-247.
7. Par exemple : « IMDb : notes, critiques et où regarder les meilleurs films et séries TV », IMDb, consulté le 9 mars 2022, <https://www.imdb.com/>. ; « CTVA - The Classic TV Archive Homepage », consulté le 9 mars 2022, <https://ctva.biz/>.
8. Les trois sites majeurs aux États-Unis sont la Bibliothèque du Congrès (Washington, DC), la Société historique du Wisconsin/ Université du Wisconsin (Madison, Wisconsin) et l'Université de Californie-Los Angeles (Los Angeles, Californie).
- 9.21 *Beacon Street*, 1959, NBC; *A Man Called Shenandoah*, 1965-1966, ABC; *Adventures of Superman*, 1952-1958, syndication ; *Alcoa Premiere*, 1961-1963 ; ABC, *Alcoa Presents: One Step Beyond*, 1959-1961, ABC ; *Alfred Hitchcock Presents*, 1955-1962, CBS ; *Alias Smith and Jones*, 1971-1973, ABC ; *Bat Masterson*, 1958-1961 ; NBC, *Bonanza*, 1959-1973, NBC ; *Branded*, 1965-1966, NBC; *Casey Jones*, 1957-1958, syndication ; *Checkmate*, 1960-1962, CBS ; *Cheyenne*, 1955-1963, ABC; *Cimarron Strip*, 1967-1968, CBS ; *Climax! ou Climax Mystery Theatre*, 1954-1958, CBS ; *Cowboy G-Men*, 1952-1953, syndication; *Crossroads*, 1955-1957, ABC; *Daniel Boone*, 1964-1970, NBC ; *Dusty's Trail*, 1973-1974, syndication ; *F Troop*, 1965-1967, ABC ; *Felony Squad*, 1966-1969, ABC; *Fireside Theatre*, 1949-1958, NBC; *Four Star Playhouse*, 1952-1956, CBS; *Ghost Story ou Circle of Fear*, 1972-1973, NBC ; *Gunsmoke*, 1955-1975, CBS ; *Hallmark Hall of Fame*, 1951- , NBC ; *Have Gun – Will Travel*, 1957-1963, CBS; *Hogan's Heroes*, 1965-1971, CBS; *Judd, For the Defense*, 1967-1969, ABC ; *Kraft Television Theatre*, 1947-1958, NBC ; *Kung Fu*, 1972-1975, ABC ; *Land of the Giants*, 1968-1970, ABC; *Laramie*, 1959-1963, NBC; *Laredo*, 1965-1967, NBC; *M Squad*, 1957-1960, NBC; *Mackenzie's Raiders*, 1958-1959, syndication ; *Man With A Camera*, 1958-1960, ABC ; *Mannix*, 1967-1975, CBS ; *Maverick*, 1957-1962, ABC ; *Mickey Spillane's Mike Hammer*, 1958-1959, syndication ; *Naked City*, 1958-1963, ABC ; *Peter Gunn*, 1958-1961, NBC; *Playhouse 90*, 1956-1960, CBS ; *Producers' Showcase*, 1954-1957, NBC ; *Profiles in Courage*, 1964-1965, NBC ; *Quinn Martin's Tales of the Unexpected*, 1977, NBC; *Rawhide*, 1959-1965, CBS ; *Rocky King, Inside Detective*, 1950-1954, DuMont ; *Shotgun Slade*, 1959-1961, syndication ; *Studio One*, 1948-1958, CBS ; *Sunday Showcase ou NBC Sunday Showcase*, 1959-1961, CBS ; *The Alfred Hitchcock Hour*, 1962-1965, CBS ; *The Americans*, 1961, NBC ; *The Court of Last Resort*, 1957-1958, NBC ; *The Defenders*, 1961-1965, CBS ; *The Deputy*, 1959-1961, NBC; *The Eleventh Hour*, 1962-1964, NBC; *The Guns of Will Sonnett*, 1967-1969, ABC ; *The Lawman*, 1958-1962, ABC ; *The Lone Ranger*, 1949-1957, ABC ; *The Name of the Game*, 1968-1971, NBC ; *The Public Defender*, 1954-1955, CBS ; *The Range Rider*, 1951-1953, syndication ; *The Rebel*, 1959-1961, ABC ; *The Rifleman*,

1958-1963, ABC ; *The Twilight Zone*, 1959-1964, CBS ; *The United States Steel Hour*, 1953-1963, ABC ; *The Virginian* puis *The Men from Shiloh*, 1962-1971, NBC ; *The Young Rebels*, 1970-1971, ABC ; *Thriller (Boris Karloff's)*, 1960-1962, NBC ; *Wagon Train*, 1957-1962, NBC ; *Wanted: Dead or Alive*, 1958-1961, CBS ; *Yancy Derringer*, 1958-1959, CBS ; *You Are There*, 1953-1957, CBS ; *Zorro*, 1957-1961, ABC.

10. Christopher Anderson, *Hollywood TV : The Studio System in the Fifties*, Texas Film Studies Series, Austin, University of Texas Press, 1994.

11. William Boddy, « 'Sixty Million Viewers Can't Be Wrong' : The Rise and Fall of the Television Western », in *Back in the Saddle Again : New Essays on the Western*, éd. par Edward Buscombe et Roberta E. Pearson, Londres, British Film Institute, 1998, p. 119-40.

12. Nous parlons d'exécution imminente quand l'exécution du condamné doit se dérouler dans les prochaines 24 heures selon les informations données dans le récit.

13. Les principaux centres d'archives que nous avons visités pour éclairer le corpus sont la Société historique du Wisconsin/ Université du Wisconsin (Madison, Wisconsin) et l'Université de Californie-Los Angeles (Los Angeles, Californie). Les entretiens, menés dans les années 1990 et 2000 dans le cadre de projets d'histoire orale à la télévision, que nous avons consultés sont ceux de l'université de Syracuse (Steven H. Scheuer Television History Interviews, 1996-1999) et de l'Académie de la télévision (disponibles en ligne : « Television Academy Interviews », consulté le 16 mars 2022, <https://interviews.televisionacademy.com/>).

14. S05E26, 27/03/1964.

15. Les dialogues sont transcrits et traduits par l'auteur.

16. Joël Michel, *Le Lynchage aux États-Unis*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2008.

17. Farid Ameer, *Le Ku Klux Klan*, Paris, Pluriel, 2016.

18. Anthony Hayward, « Ivan Dixon : Kinchloe in Hogan's Heroes », *The Independent*, 16 mai 2008, <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/ivan-dixon-kinchloe-in-hogans-heroes-829237.html>, consulté le 22 juin 2018.

19. Emmett Till était un adolescent afro-américain de 14 ans. Il avait osé siffler une femme blanche dans la rue dans l'État du Mississippi. Ndiaye, p. 244.

20. « A Town Has turned to Dust », *Playhouse 90* (19/06/1958, S02E38, CBS).

21. Serling Papers, 1943-1971, Wisconsin Historical Society, Division of Library, Archives, and Museum Collections/Wisconsin Center for Film & Theater Research, U.S. Mss 43AN, boîte 30.

22. Un autre scénariste et producteur star, Reginald Rose (il est connu notamment pour avoir écrit *12 Angry Men* pour la série *Studio One* ; l'épisode a tant de succès qu'il est adapté sur le grand écran en 1957, dans un film réalisé par Sidney Lumet) fait face à des difficultés comparables en 1954 avec son épisode « Thunder on Sycamore Street » (*Studio One*, 15/03/1954, S06E26, CBS). Le projet de Rose est de mettre en scène les événements réels de Cicero, une petite ville de la banlieue de Chicago où une famille afro-américaine est chassée violemment en juillet 1951 d'un quartier blanc dans lequel elle vient de s'installer par une foule d'environ 4000 personnes. L'émeute dure deux jours. Le scénario est modifié à la demande du sponsor de la série ; la famille afro-américaine est remplacée par un homme qui a fait de la prison. Jon Kraszewski, « Television Anthology

Writers and Authorship: The Work and Identity of Rod Serling, Reginald Rose, and Paddy Chayefsky in 1950s and 1960s Media Industries », Thèse de doctorat de philosophie, Bloomington, Université de l'Indiana, 2004, p. 53 ; MacDonald, p. 41-42.

23. Serling Papers, 1943-1971, Wisconsin Historical Society, Division of Library, Archives, and Museum Collections/Wisconsin Center for Film & Theater Research, U.S. Mss 43AN, boîte 40, « Television's Sacred Cows » source et date de l'article non disponibles.

24. Gordon F. Sander et Simon Ron, *Serling: The Rise and Twilight of Television's Last Angry Man*, Ithaca, Cornell University Press, 2012.

25. Wisconsin Historical Society. Division of Library, Archives, and Museum Collections/Wisconsin Center for Film and Theater Research. Serling Papers, 1943-1971. U.S. Mss 43AN. Boîte 1 et boîte 30 sur les activités politiques de Serling ; boîte 4, lettres de spectateurs à Rod Serling, et réponse du producteur.

26. Serling Papers, 1943-1971, Wisconsin Historical Society, Division of Library, Archives, and Museum Collections/Wisconsin Center for Film & Theater Research, U.S. Mss 43AN, boîte 1, dossier 2.

27. Serling Papers, 1943-1971, Wisconsin Historical Society, Division of Library, Archives, and Museum Collections/Wisconsin Center for Film & Theater Research, U.S. Mss 43AN, boîte 30, dossier « politics », discours du 13 octobre 1964.

28. Au temps de l'âge classique de la télévision, la période du prime-time est découpée en deux parties : avant et après 21h. Après 21h, les enfants ne sont plus supposés regarder la télévision selon les responsables des chaînes, et les « standards » appliqués pour juger et éventuellement censurer les programmes sont différents de ceux utilisés pour un public jugé familial. C'est l'horaire repris par la « *family viewing hour* » (fixée de 8h à 9h) au début des années 1970. Voir Geoffrey Cowan, *See No evil: The Backstage Battle over Sex and Violence on Television*, New York, Simon and Schuster, 1978.

29. Serling Papers, 1943-1971, Wisconsin Historical Society, Division of Library, Archives, and Museum Collections/Wisconsin Center for Film & Theater Research, U.S. Mss 43AN, boîte 40, « The relation of the writer to television », Center for the study of democratic institutions, non daté.

30. Leader noir de la NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*), dans le Mississippi, assassiné devant son domicile par un membre du KKK. Ndiaye, p. 200.

31. Edgerton, p. 229.

32. Robert G. Pekurny, *Broadcast Self-Regulation: A Participant-Observation Study of the National Broadcasting Company's Broadcast Standards Department*, Mass Communications PhD dissertation, University of Minnesota, Minnesota, 1977, p. 183.

33. William Tankersley (1918-2016) débute à la radio à Los Angeles comme administrateur. De 1955 à 1972, il est en charge du département « *standards and practices* » de CBS avant de rejoindre une organisation privée pour l'amélioration des pratiques économiques. Interview menée par Don Carleton, le 17 mai 2001, à Wharton, Virginie, 3 heures environ. « William Tankersley », Television Academy Interviews, 22 octobre 2017, <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-tankersley>.

34. Jennifer Holt, « A History of Broadcast Regulations : Principles and Perspectives », in *A Companion to the History of American Broadcasting*, éd. par Aniko Bodroghkozy, Wiley Blackwell Companions in Cultural Studies, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018, p. 176.
35. Par exemple, les standards d'ABC prévoient pour les sujets polémiques une « représentation juste des parties opposées ». Tom Donovan Papers, 1943-1974, Wisconsin Historical Society, Division of Library, Archives, and Museum Collections/Wisconsin Center for Film & Theater Research, U.S. Mss 153AN, box 14, dossiers 4 et 5, « ABC Standards. »
36. « C'est très important ... dans un programme social, il faut montrer les deux côtés (« both sides »). » Steven H. Scheuer Television History Interviews, 1996-1999, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries, boîte 18 : William Link, entretien mené par Bernie Cook le 4 février 1997, 2 disques d'une heure.
37. C'est le cas par exemple pour un épisode montrant une exécution réaliste (« Prime of Life », *Naked City*, 1963). Les responsables de la chaîne considèrent que l'épisode est trop critique vis-à-vis de la peine de mort et soulignent « l'échec du scénario à montrer les deux opinions (« both sides ») sur un sujet polémique, c'est-à-dire la peine capitale » et demandent « une déclaration significative pour énoncer l'opinion opposée. ». Herbert Leonard papers (Collection PASC 29). UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, boîte 122, dossier Prime of Life/Execution, rapport du 5 novembre 1962 écrit par Russel Karp pour Screen Gems
38. Le dernier épisode mettant en scène ses tensions raciales, « The Legend of Judd Star », de la série western *Cimarron Strip* (S01E02, 14/09/1967, CBS), est centré sur l'évasion d'un condamné à mort qui trouve refuge dans une réserve amérindienne. Le prisonnier s'assure l'appui du président de la réserve en promettant qu'une partie de son butin servira au développement et à la communauté amérindienne. Les autorités américaines, de leur côté, n'osent pas envoyer l'armée pour chercher le prisonnier dans les villages indiens, de peur de déclencher une révolte sanglante.
39. Ndiaye, p. 216-223.
40. *The Lone Ranger* (ABC, 1949-1957) est une célèbre série western pour enfants, mettant en scène le Ranger masqué, et son comparse amérindien, Tonto.
41. Ces derniers se trouvent dans « Quicksand » (*The Lone Ranger*, 1956), « The Hanging of Aaron Gibbs » (*Have Gun – Will Travel*, 1961), et « Dust » (*The Twilight Zone*, 1961).
42. William Boddy, *Fifties Television: The Industry and Its Critics*, Urbana, University of Illinois Press, 1990.
43. Steven D. Classen, *Watching Jim Crow: The Struggles over Mississippi TV, 1955-1969*, Durham, Duke University Press, 2004.
44. Stuart Banner, *The Death Penalty: An American History*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.
45. L'Agent Indien est un fonctionnaire fédéral du Bureau des Affaires Indiennes, en charge d'une tribu.
46. Steve Neale, « Vanishing Americans: Racial and Ethnic Issues in the Interpretation and Context of Post-war « Pro-Indian » Westerns », in Buscombe et Pearson, p. 8-28.

47. Stanley Corkin, « Cowboys and Free Markets: Post-World War II Westerns and US Hegemony », *Cinema Journal* 39, n° 3, 2000, p. 66-91.
48. La notion de racisme « systémique » ou « institutionnel » a été élaborée en 1967 par Stokely Carmichael et Charles V. Hamilton, figures de proue du mouvement des Black Panthers, dans *Black Power: the Politics of Liberation*.
49. Serling Papers, 1943-1971, Wisconsin Historical Society, Division of Library, Archives, and Museum Collections/Wisconsin Center for Film & Theater Research, U.S. Mss 43AN, boîte 67, dossier 7, « Dust », #3653, scénario du 2 août 1960.
50. Auteur de théâtre et de télévision.
51. Cette représentation est également observée par Thomas Scott Andrae dans la série culte *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975) : « [La série] suggère que l'État, incarné par Dillon [le personnage principal, marshal de la ville de Dodge], est un bastion de tolérance et de protection contre les préjugés, effaçant les politiques racistes et génocidaires pratiquées par l'État fédéral envers les Amérindiens. » Thomas Scott Andrae, « The End of Innocence: Prime-Time Television and the Politics of the Sixties », Thèse de doctorat de sociologie, Berkeley, University of California, 2002, p. 42.
52. Stephen Prince, *Classical Film Violence :Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 2003, p. 125-126.
53. Banner, p. 72 et suivantes.
54. Kathleen Spencer, *Art and politics in Have Gun - Will Travel : The 1950s Television Western as Ethical Drama*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.
55. Daniel Kreps, « Folk Singer And Civil Rights Activist Odetta Dead At 77 », *Rolling Stone*, 3 décembre 2008, <http://www.rollingstone.com/music/news/folk-singer-and-civil-rights-activist-odetta-dead-at-77-20081203>, consulté le 23 juin 2016.
56. Spencer, *op. cit.*
57. James Allen et al., *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*, Santa Fe, Twin Palms, 2000; « Without Sanctuary: Lynching Photography in America », consulté le 17 octobre 2022, <https://withoutsanctuary.org/>.
58. Par exemple, William Bowers décompte les lynchages dans ses statistiques sur les exécutions et justifie cet ajout par les nombreux points communs entre les exécutions légales et les lynchages. William J. Bowers et al, *Legal Homicide: Death as Punishment in America, 1864-1982*, Boston, Northeastern University Press, 1984, p. 54-55.
59. David Garland, *Peculiar Institution: America's death penalty in an age of abolition*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010, p. 157.
60. Garland, p. 160.
61. National Broadcasting Company Records, 1921-1976, Wisconsin Historical Society, Division of Library, Archives, and Museum Collections, U.S. Mss 17AF, boîte 164, dossier 25.
62. Herbert Solow travaille pour la branche syndication de NBC dans les années 1950. En 1960, il devient directeur des programmes de journée pour CBS, puis NBC. Les studios indépendants Desilu l'embauchent et il développe des séries telles que *Star Trek* (1966-

1969, NBC) et *Mission: Impossible* (1966-1973). Il fonde ensuite sa propre maison de production à la fin des années 1970. Interview menée par Stephen J. Abramson, le 26 mai 2008, à Westlake Village, Californie, 4 heures environ. « Herbert F. Solow », Television Academy Interviews, 22 octobre 2017, <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/herbert-f-solow>.

63. Il s'agit d'un jeune homme nommé DeBaca identifié comme un ... Mexicain.

64. Paul Henreid papers, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, f.135, Alfred Hitchcock presents, Cell 227, scénario, # 13635, 21 janvier 1960 ; Serling papers, 1943-1971, Wisconsin Historical Society, Division of Library, Archives, and Museum Collections/Wisconsin Center for Film & Theater Research, U.S. Mss 43AN, boîte 65, dossier 16, « Shadow Play », #3657, scénario de Charles Beaumont.

65. La même logique de réduction de l'identification des minorités apparaît pour DeBaca lui-même, le scénario lui prête des paroles en espagnol lors de sa « dernière marche », paroles qui ne sont pas reprises dans la version télévisée.

66. Certains groupes et certaines professions cherchent à faire partie de la liste des victimes dont le meurtre est puni par la peine de mort, comme un signe de reconnaissance sociale. Jonathan Simon, Christina Spaulding, « Tokens of our Esteem : Aggravating Factors in the Era of Deregulated Death Penalties ». Austin Sarat, éd., *The Killing State: Capital Punishment in Law, Politics and Culture*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 81-113.

67. Voir le site du Death Penalty Information Center qui présente une base de données sur les exécutions aux États-Unis pour la période 1608-2002, comprenant notamment des informations sur le sexe et sur la race des condamnés : M. Watt Espy et John Ortiz Smykla, « Executions in the United States, 1608-2002 : The ESPY File : Version 5 » (ICPSR - Interuniversity Consortium for Political and Social Research, 1988), <https://doi.org/10.3886/ICPSR08451.V5>.

68. Bowers, *op. cité*.

69. Banner, p. 259-264.

70. Pour le passionnant récit d'un membre du LDF, voir Michael Meltsner, *Cruel and Unusual : The Supreme Court and Capital Punishment*, New York, Random House, 1973.

71. Hugo Adam Bedau, « Racism, Wrongful Convictions, and the Death Penalty », *Tennessee Law Review*, Vol. 76, 2009, p. 615-624.

72. Bower et al., p. 211-217, recense les études. Pour la seule question des différences raciales dans la probabilité d'être exécuté après une condamnation à mort, il évoque six études menées de 1957 à 1964 dans six États différents.

73. Robert M. Bohm, *DeathQuest: An Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*, 4^e édition, Amsterdam, Boston, Heildeberg, Anderson Publishing, 2012, p 47-49 et p. 72.

74. Leonidas K. Cheliotis, « The ambivalent consequences of visibility: Crime and prisons in the mass media », *Crime, Media, Culture*, Vol. 6:2, SAGE Publications, Londres, 2010, p. 178 [p. 169-184].

75. Voir par exemple Danielle M. Soulliere, « Prime-time murder: Presentations of murder on popular television justice programs », *Journal of criminal justice and popular culture*, Vol. 10, n°1, 2003, p. 12-38.
76. John D. Bessler, *Death in the Dark: Midnight Executions in America*, Boston, Northeastern University Press, 1997.
77. Danilo Yanich, « Making the movies real: The death penalty & local TV news », *Crime, Law and Social Change*, Vol. 26, n°4, 1996, p. 303-328; Karen S. Miller et Scott A. Hunt, « Exit stage left: a dramaturgical analysis of media accounts of executions in America », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, Vol. 15, n°2, 2008, p. 189-217.
78. Austin Sarat, *Gruesome Spectacles: Botched Executions and America's Death Penalty*, Stanford, Stanford University Press, 2014.
79. Bohm, p. 328.
80. Mike Hough et Julian V. Roberts, « Public opinion, crime and criminal justice », in *The Oxford Handbook of Criminology*, éd. Rod Morgan, Mike Maguire et Robert Reiner, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 279-300.
81. Question étudiée par exemple dans Michael D. Slater, Donna Rouner et Marilee Long, « Television dramas and support for controversial public policies: Effects and mechanisms », *Journal of Communication*, Vol. 56, n°2, Oxford University Press, 2006, p. 235-252 ou Kenneth Mulligan et Philip Habel, « An experimental test of the effects of fictional framing on attitudes », *Social Science Quarterly*, Vol. 92, n°1, Wiley Online Library, 2011, p. 79-99.
82. Edgerton, p. 240-241.
83. Paul Buhle et Dave Wagner, *Hide in Plain Sight: The Hollywood Blacklistees in Film and Television, 1950-2002*, New York, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005.
84. Ethel Winant (1922-2003) travaille pour un agent littéraire à New York après la guerre, puis entre dans le milieu de la télévision. Elle est engagée par David Susskind comme directrice de casting, puis par CBS pour l'anthologie de prestige Playhouse 90. Elle reste ensuite à CBS comme directrice de casting, puis devient la première femme vice-présidente d'un network en 1973. Entretien mené par Sunny Parich, le 7 août 1996, à Beverly Hills, Californie, 3h 30 environ. « Ethel Winant », Television Academy Interviews, 23 octobre 2017, <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ethel-winant>.
85. Mary Ann Watson, *The Expanding Vista: American Television in the Kennedy Years*, Durham, Duke University Press, 1994.
86. Avocat, Alfred Schneider entre dans le département juridique d'ABC au milieu des années 1950. Au début des années 1960, il tient un rôle de conseiller auprès de plusieurs dirigeants. Il s'implique ensuite dans le service "standards and practices" dont il est responsable à partir du début des années 1970. Interview menée par Karen Herman, le 22 juillet 2004, à New York, New York, 2h 30 environ. « Alfred Schneider », Television Academy Interviews, 23 octobre 2017, <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/alfred-schneider>.

RÉSUMÉS

Un corpus de 139 épisodes de séries télévisées américaines (diffusés pour la première fois entre 1950 et 1977), présentant le sujet de la peine de mort, et de l'exécution légale plus particulièrement, a été analysé pour décrire les conventions narratives et de mises en scène concernant les minorités raciales et leurs relations au crime et au système judiciaire. Cet échantillon est éclairé par sa confrontation avec le contexte historique, mais aussi un ensemble d'archives sur le développement de certains épisodes (scénarii et interviews de scénaristes et de producteurs actifs à la période étudiée). Dans un contexte de bouleversements majeurs aux États-Unis, ce sujet prête à polémique et peut repousser les spectateurs et les annonceurs. En effet, les tensions raciales sont rarement mises en scène à l'écran, de même que les violences interraciales. Dans la fiction, les minorités raciales apparaissent protégées de la discrimination par un système judiciaire insensible à la couleur de peau, ou condamnant le racisme le cas échéant. Cette forme de discrimination positive apparaît aussi dans la mise en scène des rares exécutions de condamnés non blancs (utilisation du hors champ, absence d'humiliation du condamné). Par ailleurs, les figurants de couleur apparaissent de plus en plus, en tant qu'acteurs du système judiciaire. Les archives nous renseignent sur les réticences des chaînes et des annonceurs à traiter ce thème, et sur les stratégies de « contournement » employées, qui permettent plusieurs interprétations des épisodes : choix du cadre historique et/ou géographique et de la minorité opprimée, représentation « équilibrée » des points de vue. Les épisodes diffusés peuvent par conséquent satisfaire un public aux opinions variées et contradictoires.

In order to describe narrative and visual conventions regarding minorities and their relation to crime and the justice system, 139 episodes of various American TV series broadcast for the first time between 1950 and 1977, all of which dealing generally with capital punishment or, quite often, specifically with legal execution, have been analyzed for this study. This corpus was studied within its historical context, with the help of archives documenting the story development of different episodes (notably scripts and interviews given by scriptwriters and producers working during the period). In a context of major social and political changes in the United States, this topic was controversial and might have repelled viewers or sponsors. Indeed, the racial tensions in American society, as well as interracial violence, were rarely staged on the small screen. In most fiction at the time, racial minorities seemed protected from discrimination by a commendably colorblind justice system. If it were not the case, then racism was condemned on the program. This form of "affirmative" action was also at play in the rare *mise-en-scène* of the legal executions of non-white death-row prisoners

(often with the actual executions staged off-screen). Furthermore, minority extras appeared more and more often as actors within the justice system, rather than just victims of it. The archival documents show the reluctance of networks and sponsors toward addressing the topic, and the strategies used to accommodate it, which can allow for several interpretations of the same episode, involving the choice of historical and/or geographical setting and of the oppressed minority for the scene, and the often “balanced” representation of different sides of the issue. As a result, the episodes could potentially satisfy audiences with diverse and opposite views.

INDEX

Keywords : execution, death penalty, justice, racism, discrimination, segregation, history, Twilight Zone (The), Serling Rod, Profiles in Courage, Lone Ranger (The), Laramie, Range Rider (The), Rifleman (The), Have Gun – Will Travel, Alfred Hitchcock Presents

Mots-clés : exécution, peine de mort, justice, racisme, discrimination, ségrégation, histoire, Quatrième dimension (La), Serling Rod, Profiles in Courage, Lone Ranger (The), Laramie, Range Rider (The), Rifleman (The), Have Gun – Will Travel, Alfred Hitchcock Présente

AUTEUR

JULIE RICHARD

Julie Richard est professeur agrégé d'histoire au Lycée Galilée (Cergy, Val d'Oise) et professeur en section européenne (histoire-géographie et anglais). Elle a réalisé un mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine sur la représentation des anciens combattants de la Grande Guerre au cinéma (2002) et un mémoire de master 2 (2016) sur la représentation de l'exécution légale dans les séries télévisées américaines (1950-1977). Elle prépare un doctorat sur la représentation de la peine de mort dans les séries de prime-time de 1947 à 2009 depuis 2017.

Julie Richard is a history teacher at Galilée High School (Cergy, Val d'Oise) and a teacher in the European section (History and Geography in English). She wrote a master's dissertation in contemporary history on the representation of World War I veterans in French cinema (2002) and a master's 2 dissertation in 2016 on the representation of legal executions in American television series from 1950 to 1977. She is currently working on a doctoral dissertation on the representation of the death penalty in prime-time television shows from 1947 to 2009.

Cheerfully Misunderstanding Deixis on the Screen: Coach is his (Nick)name and Misunderstanding Deixis is his Game (*Cheers*, NBC, 1982-1993)

Virginie Iché

1. A Brief Introduction to *Cheers*

- 1 “Sometimes you wanna go where everybody knows your name. And they’re always glad you came. You wanna be where you can see our troubles are all the same. You wanna be where everybody knows your name.” Little did Gary Portnoy and Judy Hart know that people would be singing the lyrics and humming the theme tune of *Cheers* for the next 40 years (and counting) when they came up with them in 1982. And yet, here we are, still watching *Cheers* ¹ – thanks to DVDs and/or VOD services (*Cheers* was indeed on Netflix US from July 1st, 2017, to July of 2020 ² and is now available on CBS All Access, Hulu, Amazon Prime Video and Peacock).
- 2 *Cheers* was not instantly popular though. Journalist Peter Kerr ³ and scholar Michelle Hilmes ⁴ mention “dismally” low initial ratings for the first season of the show, Hilmes even contending that the only reason why NBC did not cancel the sitcom was that it “simply could not afford to cancel new programs within a few weeks of their premieres; it could not afford replacements ⁵”. Arguably though, this stability marked a sharp contrast with the other two network schedules, which “were shuffled at a desperate, frantic pace,” thus giving *Cheers* time to build its audience ⁶. Yet, Hilmes’s account of *Cheers*’s ratings in 1983 ⁷ and 1984 ignores two facts: 1) *Cheers* fared much better in the summer reruns ⁸ and 2) the sitcom was a critical success as early as 1983 as evidenced by its winning the Outstanding Comedy Series Emmy that year ⁹, as well as other Emmy awards for writing, direction and outstanding actress ¹⁰ – two signs that the sitcom was probably headed for a bright future (and

Cheers eventually moved its way up to become one of the top-ten programs of the 1980s and early 1990s).

- 3 And indeed, in 1984 and later, more and more people turned on their television on Thursday nights for what NBC promoted as “The Best Night of Television on Television” to watch *The Cosby Show*, *Family Ties* and *Cheers* – *Cheers* eventually making its way to the top ten most-watched programs according to Nielsen audience ratings and staying there for eight years in a row ¹¹. For eleven seasons, the sitcom, set in the eponymous Boston bar, revolved around an ensemble cast, composed of womanizing former baseball player Sam Malone, who also happens to be the owner and head tender of the bar; Carla Tortelli, its sarcastic waitress; “Coach” Ernie Pantusso, the second bartender (replaced by Woody Boyd from season 4 onwards); Norm Peterson, Cliff Clavin and Frasier Crane, three regular bar patrons (Norm and Cliff from season 1, Frasier from season 3); Diane Chambers, the bar’s (rather snobbish) waitress and one of Sam’s love interests for the first four seasons; Rebecca Howe, bar manager and waitress in the last seven seasons. Early on, the relationship between Sam and Diane became central to the show, and some argue that the sitcom notably “helped introduce TV audiences to the viability of will-they, won’t-they relationships ¹²”. Yet, other characters participated in making the show what it was, namely “Coach” Ernie Pantusso.
- 4 Ernie Pantusso (played by Nicholas Colasanto) was the second bartender of *Cheers* for the first three seasons (1982-1985) – his character is written out at the beginning of the fourth season, after Colasanto’s passing in February 1985, as also having died. He is best remembered as “Coach”, which is the nickname that everybody uses at the bar because Ernie Pantusso used to be a baseball coach (notably with the Boston Red Sox). And the bartender is clearly not used to being called Ernie – to the point that he needs to be reminded that his name is Ernie Pantusso in S01E01:

COACH (*Holding the phone receiver*). Cheers. Yeah, just a second. (*Addressing the customers in the bar.*) Is there an Ernie Pantusso here?
SAM (*With a friendly tone.*) That’s you, Coach.
COACH (*To the person on the phone*) . Speaking.
- 5 Obviously, this interaction also introduces the audience to Coach’s defining characteristics: “lovable yet senile ¹³”, “sweet” and “simple-minded ¹⁴”, in other words, endearingly and humorously cognitively impaired. As I have argued in “Cognitive Distortions and Hilarious Implementations of the Principles of Relevance Theory: The Case of Coach in *Cheers* (NBC, 1982-1985) ¹⁵”, Coach displays many cognitive misfires over the course of the three seasons he is one of the main characters of – probably because of his getting repeatedly hit by pitches when he played baseball (as mentioned in S01E03, S01E22, S3E08) or his tendency to bang his head, either to attract young ladies’

attention (S01E09) or to vent his anger (S01E08). Yet, his cognitive impairment and its consequences on the conversational exchanges between Coach and the people at the bar do not lead to awkward or even sad interactions. Coach's frequently misunderstanding what the people at the bar say, imply or refer to proves to be one of the sitcom's comic features.

- 6 In this article, I will focus on one type of misunderstandings, those resulting from Coach's difficulty to identify the intended referents of deictic markers used by the other characters at the bar to determine how these interactional misfires contribute to the humor of the first three seasons of *Cheers* .

2. Conversational Misfires on the Screen

- 7 That conversational misfires should happen at all in naturally occurring conversations should come as no surprise. As cognitive linguists Dan Sperber and Deirdre Wilson have put it ¹⁶ , though human cognition tends to be geared to maximize relevance, "there may be many shortcomings, many cognitive sub-mechanisms that fail to deliver enough effect for the effort they require, many occasions when the system's resources are poorly allocated." In other words, speakers generally strive to be optimally relevant and make their communication worth processing for their listeners but may on occasion overlook their hearers' dispositions and/or unintentionally ask for too much cognitive effort for too few contextual effects. Hearers likewise will balance contextual effects against processing effort and usually "find thinking worth the effort", "except when they are in a state of utter exhaustion ¹⁷ ". The "degree of intellectual alertness ¹⁸ " of the hearer will unsurprisingly have some bearing on their processing the speaker's output. But even cognitively efficient hearers may reach false conclusions, the relevance-theoretic comprehension procedure being probabilistic and not deterministic.
- 8 Consequently, misunderstandings may occur, when "a form of understanding [...] is *partially or totally deviant* from what the speaker intended to communicate" and when "the interlocutor who misunderstands is not aware of it ¹⁹ ". Misunderstandings may arise from socio-cultural difference ²⁰ or from interactionally endogenous sources and, notably, in Schegloff's words, "problematic reference" and "problematic sequential implicativeness ²¹ ." In other words, hearers may misidentify the intended referent of some word or expression used by their interlocutors or misconstrue what illocutionary goal their interlocutors intended to carry out, i.e., "what action is being done by/through some turn or turn component, and accordingly what type of talk/action is relevant or appropriate next ²² ". As Bazzanella and Damiano have shown ²³ , triggers to misunderstandings can be structural (when

construing the code proves challenging, namely, because of “disturbances along the communicative channel” or “similarities between elements of the linguistic code”), related to the speaker (when the speaker’s mispronouncing, misconceptions or structuring of information on the pragmatic and syntactic level generates misunderstandings), related to the interlocutor (whose cognitive system may be faulty) or related to the interaction between the participants (who may not share the same knowledge or who may not focus on the same aspect of the interaction).

- 9 Interactions in series and movies are scripted and as such, of course, non-natural. Yet, they do not, by any means, represent a communicative ideal: they evoke “an illusion of real-life conversations ²⁴ ” and, as such, feature pragmatic failures alongside communicative successes. As Dynel contends, skillful scriptwriters exploit the principles and conventions of ordinary communication when imagining potential interactions between the characters of the fiction they work on. Accordingly, there is no intrinsic difference between an interaction that has been “carefully constructed by a scriptwriter and then rendered by actors under the director’s supervision” and an interaction “intuitively employed by regular language users.” In both cases, she argues, interactions “operate [...] on the same linguistic resources, in accordance with deeply ingrained, and frequently only intuitively felt, communication rules ²⁵ ”. Brône’s analysis of hyper-understanding and misunderstanding in interactional humor, based on the study of the fictional corpus *Blackadder* (BBC1, 1983-89), confirms that staged misunderstandings result from sources which are similar to those identified by Schegloff, as mentioned above: “a spectrum of 10 phenomena, ranging from lexico-semantic (polysemy, (near-)homonymy), constructional (idiom) and syntactic (scope) ambiguity to more pragmatic issues (reference, illocution, deixis, inference) can all yield potential ambiguities ²⁶ ”.
- 10 For this article, I will focus on one of the sources of misunderstandings, which has been pinpointed as leading to humor in interaction – i.e., deixis. The term “deixis” is derived from the Ancient Greek term for “pointing” or “indicating ²⁷ ” and has been famously defined by Fillmore as “the name given to those formal properties of utterances which are determined by, and which are interpreted by knowing, certain aspects of the communication act in which the utterances in question can play a role ²⁸ ” – in particular the identity of the participants in the conversation, their location and the time at which the utterances are produced. Different kinds of deixis have been identified by Fillmore to better account for the phenomenon, that is “person deixis” (making it possible to distinguish the speaker, the hearer and everyone else), “place deixis” (pointing to the place or places referred to by the speaker), “time

paradoxically, fits in. This tension between standing out and fitting in will prove to be a key-element of the humor of the sitcom, which is meant to welcome everyone – as they are in the Boston bar called Cheers.

3. Coach's Misunderstanding Exophoric Reference

- 14 As already intimated, deixis is sometimes described as verbal pointing, in the sense that speakers use verbal resources to point at extralinguistic referents (in the case of exophoric reference), or at discourse referents (in the case of endophoric reference ³⁵), towards which speakers want their addressees to direct their attention focus. Understanding what the intended referent of deictic expressions (such as *I*, *you*, *this glass* and *that person*) implies drawing correct implications from the identity of the speaker, what or whom s/he seems to be verbally pointing at and in which context. Misidentifying who the speaker is, in what capacity s/he speaks, etc. will most surely lead to interactional misfires.
- 15 “Coach” Ernie Pantusso very often stands behind the bar, serving drinks and wiping the counter. He thus occupies a privileged position to identify who speaks and what they are (verbally or literally) pointing at, since his standing there enables him to see the regulars, Cliff and Norm, Sam, and the two waitresses, Carla and Diane, and hear or overhear their discussions. And Coach is fully aware of this; in S01E6, he even declares: “I actually get paid to stand here and listen to great conversation.” In spite of this, Coach recurrently proves unable to elucidate the referents of the deictic expressions used by the other characters, or even, for that matter, to make sense of literal pointing.

3.1 Misunderstanding literal pointing

- 16 At the end of S02E15, Coach asks Sam and Diane who made the decision to tell Coach to leave them alone for them to finally spend an evening together. Neither Sam nor Diane wants to take the responsibility for breaking their friend's heart. While saying they made a joint decision (SAM . What difference does it make whose fault it was? It's done. We both have to share the blame. DIANE . Yes, the important thing is that we showed you our feelings. Honesty was our only recourse. SAM . Absolutely. It was a mutual decision.), they each point at the other to suggest who is to blame. A second later, however, when Coach makes it clear that he actually wanted to thank them because their telling him to leave led him to get to know Katherine, who they initially tried to set him up with, they start pointing at themselves for Coach to understand who is to thank. This pointing is obviously very entertaining for the audience – but

it turns out to be confusing for Coach, as the concluding scene of the episode shows (figure 2):

Fig. 2: COACH . Say, Normie, aren't they a wonderful couple?



- 17 All the gestures Sam and Diane made are subsumed in Coach's making a circling motion of his index finger at the side of his head to imply they are insane, which makes it plain for the audience that the character has been unable to process the gap between the contents of their utterances and their literal pointing at each other and, later, themselves.

3.2 Misunderstanding person deixis

- 18 If Coach has a hard time processing such gestures, it is no wonder that more abstract forms of pointing like person deixis can be utterly perplexing for him. Over the course of the first three seasons of *Cheers*, there are not many occurrences of Coach's misunderstanding person deixis and consequently needing clarifications, but the mere fact that they exist is revealing. No other character of the sitcom is portrayed as having difficulties processing person deixis, this probably having to do with the fact that typically, as is stressed by Langacker, the referents of *I* and singular *you* are "uniquely determined in the context of a given speech event" and the referents of the plurals *we* and *you* are, similarly, "normally quite apparent" ³⁶. And yet, season 2 features several misunderstandings of plural *we* and *you*. In S02E02, when Sam tells him "Coach, we were gonna kiss", Coach is so focused on what he is doing that he

does not assess the communication situation properly and overlooks the fact that Diane has been flirting with Sam in the guise of ordering drinks. Coach thus incorrectly processes “we” as meaning “Sam and Coach” instead of “Sam and Diane”, as his question makes it clear: “We were?”

- 19 Similarly, in S02E03, Coach thinks “we” refers to “Coach and Norm” in the following conversational exchange:

COACH . By the way, Normie, how did you and Vera meet?

NORM . Didn't I tell you? We were in school together.

COACH . We were?

NORM. Not you and I. Vera and I.

- 20 While in S02E02, the misunderstanding exclusively results from Coach's faulty construing the reference of “we”, in S02E03, Coach's error also comes from his failing to interpret Norm's statement as an answer to his question – and mistakenly treating it as a comment on the fact that Norm's not telling the story of his meeting Vera to former schoolmate Coach is astonishing. Norm's strategy to repair the faulty adjacency pair does not consist in clarifying his illocutionary act though, or reminding Coach that Norm and Coach never were schoolmates, but in elucidating the reference of “we”.

- 21 Since Coach does not have any hearing problem and never gets confused as to who speaks, he never misunderstands what the referent of *I* is, including in the cases of misunderstandings of *we* just analyzed (*we* being a conflation of *you* and *I*). Coach's problem in construing *we* actually comes indeed from his determining who *you* refers to, which regularly proves to be hard to process for him. In S02E05, when Carla greets Diane's former fiancé with the following words: “You slime! You are a total scuzzball. You're not fit to live with sewer rats.”, Coach is relieved to hear Sumner's reaction (“I can't defend myself.”), which makes it clear that she was not addressing him (“My god, I thought she was talking to me.”). In S03E25, when a customer asks him “Say, aren't you Ernie Pantusso?”, Coach replies: “Are you talking to me, Sir?” in spite of the customer's using his name. And in S01E1, when Diane (who, at that point, had not been hired as a waitress yet) asks: “Excuse me, where is your bathroom?”, Coach replies “Next to my bedroom.” thus failing to see that he is asked such a question in his capacity as a bartender working at Cheers, who is accordingly familiar with the premises, and not as a person living in an apartment in Boston, which a customer would like to know more about.

- 22 This final example of person deixis shows that Coach's misunderstanding deixis does not only arise from incorrect interpretations of who the people involved in the communication situation are; Coach incorrectly assesses the deictic (and anadeictic) references to the contextual situation as a whole.

3.3 Misconstruing *this*, *that* and *the*

- 23 *This* and *that* are both demonstratives used to point to an element of the (preceding or succeeding) discourse or an element of the contextual situation. As is explained by Huddleston ³⁷, while *this* is very often used in a “proximal” sense – i.e., to convey a sense of relative spatial, temporal or even affective proximity to the speaker – *that* is very often used in a “distal” sense – i.e., to convey a sense of relative spatial, temporal or affective distance with the speaker. The definite article *the* is not inherently deictic – and is traditionally seen as used anaphorically, even when they refer to the contextual situation, as in Lapaire and Rotgé’s *Linguistique et Grammaire de l’anglais* ³⁸, for instance – but may be used anadeictically as stressed by Cornish ³⁹.
- 24 Coach is portrayed as having difficulties processing these three markers, which his interlocutors use to refer to extralinguistic elements or actions that they want him to draw his attention focus to. In S02E17, delivery men bring in a huge crate and ask Sam where to put it. After Sam denies ever buying anything like it, he sees the invoice with Ernie Pantusso’s name on it, and then asks: “Coach, did you buy this?” Although Coach understands what Sam verbally pointed to with “this” – that is to say, the item brought in by the delivery men (and not, for instance, the clipboard he is holding) – he does not fully understand Sam’s statement, as Sam was not referring to the crate per se, but to the contents of the crate, which is an antique scale, as Sam makes it clear a second later:
- COACH . Why would I buy a crate?
SAM . It’s an antique scale.
COACH . I bought the scale. Now that I look at it, I’m disappointed.
- 25 S01E19 features another of Coach’s misinterpretations of the exophoric proform *this*. After Sam realizes that Coach has been conned for the last year by a so-called friend named George, he makes the decision to bail out another con man, Harry, whom they know since he has frequented the bar on multiple occasions, to ask him to retrieve the money taken by cheating George. Sam then calls Information to get the phone number of the Boston jail, as this is where Harry is. When waiting for the number, he wants to make sure Coach is still on board before he goes ahead.
- SAM . Sure you don’t mind me doing this?
COACH . No, no, go ahead Sam. I use Information to get numbers all the time.
- 26 While Sam’s “this” referred to his calling a thief, Harry, to catch another thief, George, Coach assigned a different referent to that proform: for him, “this” refers to Sam’s current action, calling Information. Coach’s answer is not illogical as Sam’s calling Information is taking place right when Sam uses the

proximal proform “this” – Coach’s misinterpretation is entirely valid, though unmistakably false, in this communication situation.

- 27 Likewise, Coach interprets the distal demonstrative “that” against the grain in S02E12:

MR. KRAMER. Goodnight, everybody. And thank you. I’ve had a wonderful time just when I needed it. Someday I hope you’ll appreciate how much I really did enjoy it.

COACH . Goodbye, Mr. Kramer.

NORM . Now, that’s a nice guy.

COACH . Thanks, Norm. My pop always told me to say goodbye.

- 28 Episode S02E12 centers on Mr. Kramer, a one-time customer who went to Cheers to have a drink after he found out he only had six months left to live. Sam offers him to tend drinks for the night after Mr. Kramer confesses that he worked as a bartender when he was a student and that those were “the best years of [his] life.” Mr. Kramer turns out to be an excellent and charming bartender – which explains Norm’s comment after Mr. Kramer has left to catch his plane. Norm’s use of the distal demonstrative “that” makes perfect sense in this situation, as Mr. Kramer has just crossed the threshold of the bar. As in the case of the proximal “this” mentioned above, Coach’s construal of Norm’s comment cannot be said to be completely illogical though: Coach is not standing next to Norm (Sam, for instance, is closer to him; see figure 3), he is looking down and cannot see Norm’s nod in the direction of the door and he has just spoken (and uttered a polite formula).

Fig. 3: NORM . That’s a nice guy.



- 29 As is obvious though, Coach’s understanding of Norm’s “that” as a comment on “Goodbye, Mr. Kramer” is not the most logical hypothesis – what Norm draws everybody’s attention focus to is his appreciation of Mr. Kramer who illuminated the bar that night, and not Coach’s polite (but in no way extraordinarily polite) goodbye.
- 30 Finally, Coach misconstrues an anadeictically-used “the” in S03E06:
- COACH . Look, Irene, what I’m trying to say is, I love you and I want you to marry me, but I can’t find the words to say it.
- IRENE . Ernie, you’ve said all the words you need to. I’d love to be your wife.
- COACH . She said yes!
- SAM . I guess it seems to be the time for the bartender to pour some champagne.
- COACH . Oh, I’m sorry, Sam. What am I thinking?
- SAM . No, no, Coach. I got it.
- 31 “The” in the noun phrase “the bartender” is partly anaphoric, in the sense that the noun phrase is a direct reference to Sam’s job, which is not new information at that point in the series and certainly not new information to Coach. Sam’s being a bartender is part of the “ground” and not the “figure”. Yet, “the” is partly deictic here because Sam is drawing the attention focus of his interlocutors away from the couple and on to the need to celebrate – and his role in getting the celebration started. In this last example (as in the example taken from S02E03 examined in section 3.2, “We were in school together”), Coach actually misunderstands two elements: the intended referent of the noun phrase determined by “the” as well as the illocutionary goal of Sam’s statement. Coach takes it as an indirect reproach (hence his answer, which includes an apology as in the adjacency pair reproach / apology) while it is actually meant as an invitation to rejoice. Coach’s difficulties to process deixis therefore do not only result from his frequently incorrect processing of the situational context, but also from his misconstruing the interactional pragmatic workings of language.

4. Coach’s Misunderstanding Endophoric Deixis

- 32 Elucidating exophoric reference proves challenging for Coach, who frequently incorrectly processes the situational context of utterances as well as the pragmatics of interaction. Unsurprisingly, endophoric reference, that is reference to discourse entities, is also hard to process for him.

4.1 Backward-pointing *that*

- 33 Halliday and Hasan contend that demonstrative *that* is “always anaphoric ⁴⁰,” in other words backward-pointing, endophorically referring to already-said

elements. Part of Coach's misfires concerning endophoric deixis comes indeed from his misidentifying what part of the cotext on the left-hand side the deictic proform refers to (in other words, what has been said before *that*). In S01E01, Coach explains to Diane who Sam was before he owned this bar: "He was one of the best Little Leaguers ever to play the game." Sam not immodestly tries to curb Coach's enthusiasm, but Coach will not hear it:

COACH . No, I mean it, he was the very best, as sure as the Earth is round.

SAM . You don't believe that, Coach.

COACH . You know, I never used to believe it till I saw those pictures from the spaceship.

34 Coach's answer reveals that the demonstrative proform "that", which Diane, Sam and presumably the audience know referred to "he was the very best", is actually interpreted by Coach as referring to the second part of his utterance, "as sure as the Earth is round", which was however not the focus of attention.

35 Similarly, in S02E05, Diane's former lover, Sumner, comes back to the bar a year after leaving Diane for his ex-wife. He asks Coach: "Over dinner last night, a mutual friend of ours informed me that Diane works here. Is that correct?" Instead of interpreting that question as any speaker would be expected to, that is to say instead of understanding that "that" refers to "Diane works here", Coach thinks that it refers to the whole proposition "a mutual friend of ours informed me that Diane works here" and accordingly replies: "Gee, I don't know. I wasn't at the dinner." The conclusion Coach reaches is both syntactically possible, as "that" can refer to one or the other proposition, and logically impossible, since Sumner reminded Coach that he is a professor – from which Coach should have deduced that Sumner's memory retrieval abilities are presumably effective.

36 All the occurrences included in the corpus and analyzed so far are instances of Coach's faulty but not completely illogical misinterpreting his interlocutor's intended meaning and the situation communication, in other words, instances of logical misfires on Coach's part. Yet, on one occasion over the course of the first three seasons of *Cheers*, Coach interprets his interlocutor's utterance against any syntactic logic. This case of syntactic misconstrual in relation to deixis occurs in S01E17:

COACH . You know something, Sam, I always thought you'd make a great date for Diane.

SAM . Oh, Coach, that's crazy. Or is it?

COACH . Let me think about that.

SAM . Of course. That's what she's doing. Oh, that's cute. That is cute.

COACH . Gee, thanks, Sam, I have lost a few pounds.

SAM . No, no, no, don't you see what she's doing? She's setting me up with herself.

- 37 At first glance, this is just another misunderstanding of the referent of “that”: while Sam is talking about what he inferred from Coach’s comment about Sam and Diane making a good couple, Coach thinks that Sam is referring to him. However, Coach should not have reached that interpretation as deictic demonstratives used as pronouns normally refer to non-humans – except in very specific contexts when the speaker intentionally wants to disparage another person or reify her or him ⁴¹ (as in the offensive “Throw that out” in which “that” refers to an unwelcome guest who is treated as a thing). Sam likes and respects Coach in spite of all his cognitive flaws, and would not refer to him with the demonstrative pronoun *that*. And yet, that is the meaning that Coach infers from Sam’s statement, as his comment shows: “Thanks, Sam, I have lost a few pounds.”
- 38 Once again, this shows that not only does Coach misunderstand what backward-pointing deictic pronouns refer to, but he also misunderstands what illocutionary goals his interlocutors try to achieve (minimizing Coach’s praise in S01E01, or ironically praising Diane’s strategy in S01E17).

4.2 Forward-pointing *this*

- 39 Though some have argued that *this* can be either cataphoric and anaphoric ⁴², Lapaire and Rotgé contend that *this* cannot be anaphoric only. While the submarker TH does code anaphora, the submarker IS conveys what they call “le mode de la non-clôture ⁴³” – i.e., the idea that *this* is used when further exploration of the referent of the demonstrative is required. To use Cornish’s words, *this*, when used anadeictically, directs the attention focus of the hearer towards a new aspect of its referent, which is then not part of the ground but part of the figure. Cataphoric *this* is shown to be a “significant instance of cataphoric cohesion in English ⁴⁴” – in the sense that forward-pointing *this* points to noun phrases or propositions that appear in the cotext on the right-hand side (in other words, right after *this*), and as such, should be easy to interpret: the hearer just needs to wait for the speaker to finish his/her utterance. Yet, S01E17 reveals that interpreting forward-pointing *this* can turn out to be tricky anyway for Coach:
- CARLA . Listen, Coach, you’re not gonna believe this. I was just talking to the guys in the back—
 COACH . I’d like to believe it, Carla.
 CARLA . No, Coach, not that. You know who that guy, that Sam just set Diane up with is?
 COACH . Who?
 CARLA . He just got out of the pen, after doing ten years for manslaughter!
- 40 Coach believes that Carla’s “this” announces “I was just talking to the guys in the back”, while it actually refers to what she has just learnt from them. As is

made clear by the dash in the transcript of the interaction (and Rhea Perlman's rising intonation when saying "I was just talking to the guys in the back"), Coach's interpretation comes from his interrupting Carla mid-sentence and his not waiting for her to finish her sentence. This is rather unusual for Coach, who is portrayed as being a great listener and never cuts people off when they speak. This self-selection of Coach's in the interactional exchange under analysis is unexpected and constitutes a conversational misfire.

- 41 As conversation analysts Sacks, Schegloff and Jefferson have shown ⁴⁵ , conversations are organized around turn-constructive units (TCU) – units of conversation that complete a communicative act. Speakers determine what constitutes a TCU by paying attention to the syntactic, pragmatic or intonational completeness of an utterance, in other words by determining if the TCU ends with a sentence that is grammatically complete, if it has reached its pragmatic purpose, and/or if the intonation is falling (for a statement) or rising (for a yes-no question), for instance. Subsequently, as Sacks, Schegloff and Jefferson explain, if the current speaker has selected the next speaker (by directly addressing her, or by pointing at her), she "has the right and is obliged to take next turn to speak ⁴⁶ "; if the current speaker has not selected the next speaker, any speaker may self-select at the next transition relevance place (TRP). Transfers of speakership from one speaker to another one may involve overlaps, obviously. These inherent features of conversational exchanges overwhelmingly occur at TRPs, typically when the next speaker has not been selected and two speakers self-select at the same time. Overlaps are otherwise unexpected and unusual.
- 42 Scriptwriters are not conversation analysts, but their intuitive knowledge of the organization of turn-taking in conversation leads them to create characters who respect these implicit rules of conversation ⁴⁷ – except when they deliberately disrupt the usual way of transferring speakership from one speaker to another one. In S01E17, Coach mistakenly interprets Carla's utterance as being a full TCU (in spite of her use of a rising intonation), considers the end of her grammatically complete utterance to be a transition relevance place and self-selects for the next turn of conversation. Coach, much like all the other characters in *Cheers* , usually gets TCUs and TRPs right; yet, he is the only speaker who gets TCUs and TRPs wrong twice over the course of the first three seasons of the show ⁴⁸ .
- 43 What this final example reveals is that: 1) Coach's misunderstanding deixis is only part of "his game", as Coach misconstrues the intuitive rules of language in several ways (whether in terms of the organization of turn-taking in conversation, or in the identification of illocutionary goals); and 2) Coach definitely stands out – he does not seem to function like the other recurring

characters do, at least in terms of the interpretation of interactional pragmatics.

5. Standing out and the question of cohesion

5.1 Coach vs. the gang

44 In a way, all the recurring characters of *Cheers* are extra-ordinary in the original sense of the word: Sam is depicted as a perennial womanizer; Diane as an oversophisticated perpetual college student; Norm as a failed accountant, who spends his life at the bar drinking beer; Cliff as the bar's know-it-all and Carla as a wisecracking, cynical waitress. This is not surprising as *Cheers* is a sitcom, and, as Savorelli puts it, "sitcom thrives on highly stereotyped characters" ⁴⁹ .

45 All the characters of the first three seasons but Coach process deixis properly, though. When another character seems to misinterpret an indexical expression, a close analysis of the passage involved reveals how this apparent misconstrual actually relies on what Brône calls "hyper-understanding" – i.e., "a speaker's ability to exploit potential weak spots (ambiguity) in a previous speaker's utterance by echoing the latter's words with a fundamentally different reading" ⁵⁰ (2028). For example, in S03E8, Norm deliberately alters the meaning of the deictic adverb "here" as used by Sam:

NORM . Listen, Coach, do me a favor and don't make a big fuss over me today, OK, you know?

COACH . You got it.

NORM . You know, no cakes, candles, party hats, singing. None of that, huh?

COACH . OK.

NORM . You know, 'cause really it would be so embarrassing. You know what I mean. And no gifts, all right? Yeah. Whatever you do, don't ask how old I am today.

COACH . Normie, is today your birthday?

NORM . Coach, you remembered, huh?

SAM . Hey, Norm! When did you get here?

NORM . 36 years ago today.

46 At the beginning of this passage, the interaction between Norm and Coach relies on a gap between Norm's locutionary and illocutionary acts, to use Austin's concepts ⁵¹ . While Norm's utterances are peppered with negative statements ("don't make a big fuss", "don't ask"), the determiner "no" ("no cakes...", "no gifts") and the pronoun "none" ("none of that"), it becomes clear (even to Coach) that Norm wishes his interlocutors to remember that it is his birthday. His intentional misconstrual of Sam's "here" – as meaning "on planet Earth" and not "at the bar" – is the final clue that he actually would like

everybody at the bar to celebrate his birthday with him – though he does not say so in so many words.

- 47 Coach never “hyper-understands” deixis in this way over the course of the first three seasons of the show. Though he is no way portrayed as *completely* unable to process deixis, he distinctly stands out as being the only character who rather frequently incorrectly construes indexicals, his inferential capacities (which are of the utmost importance to, namely, assign reference to deictic expressions) being constructed as faulty compared to all his interlocutors’ ⁵² .

5.2 Lack of cohesion?

- 48 This may give the impression of a fundamental lack of cohesion at the core of *Cheers* , which may seem in contradiction with the lyrics of the theme song ⁵³ :

Sometimes you want to go
Where everybody knows your name
And they’re always glad you came
You want to be where you can see
Our troubles are all the same
You want to be where everybody knows your name
You want to go where people know
People are all the same
You want to go where everybody knows your name

- 49 The song is an invitation to connect a generic “you” with “they” and to build a community of people – as the use of “our” in “our troubles are all the same” makes it plain. The group of people which is thus constituted is defined as homogeneous (“People are all the same”) – not necessarily in the sense that they are all alike ⁵⁴ but that they all share the same worries. Coach’s misinterpretations of deictic expressions may therefore be seen as generating breaks in the overall cohesion of the text ⁵⁵ that constitutes *Cheers* .
- 50 The linguistic system has resources to build text construction, the main component of which is cohesion, as has been analyzed by linguists Halliday and Hasan. They define cohesive relations as “relations between two or more elements in a text that are independent of the structure ⁵⁶ ”, for instance a personal pronoun and its antecedent. Cohesion occurs when two related items are “tied ⁵⁷ ”, that is to say cohesively related. Since Halliday and Hasan are only interested in text construction, they do not consider that exophora is cohesive, “since it does not bind the two elements together into a text ⁵⁸ ”. But endophoric ties create the “texture ⁵⁹ ” of a text, and among the cohesive resources identified by them is reference. Coach’s recurrent difficulties to process his interlocutor’s endophoric deictic expressions may then be seen as detrimental to the texture of the text of *Cheers* . However, as Halliday and Hasan

claim, we should not have “an all-or-nothing view of texture ⁶⁰” and there can be partial shifts in the context of a situation, which “is likely to be reflected in some way in the texture of the discourse, without destroying completely the continuity with what has gone before ⁶¹.” This is quite clearly the case with Coach’s faulty interpretations of endophoric deictic expressions. In spite of Coach’s misfires, conversations go on, with the occasional rephrasing of the utterance that Coach has misunderstood, and in any case, with the building of ties, albeit more or less unexpected ⁶², which contribute to the humor of the sitcom.

5.3 From textual to interpersonal cohesion

- 51 The cohesive ties created by Coach are at the same time unexpected and not completely surprising; they are unexpected at the level of character-to-character interactions, as has been argued in sections 3 and 4, and yet they are not completely surprising in the context of a sitcom, a genre defined by its “comic impetus ⁶³”. Indeed, unexpected cohesive ties may constitute slight disruptions of the texture of the text at the character’s level, but they can be said to form an intrinsic part of the texture of the text as an aesthetic work, both from the perspective of creation and reception. In this sense, Coach both stands out of the gang and fits in the formula of the sitcom, since he makes the audience laugh, as the laugh track reveals, just like all the characters of a sitcom are supposed to.
- 52 Additionally, Coach’s misunderstanding deixis generates a sense of community in keeping with the values promoted by the show. Hilmes indeed argues that, in each episode of *Cheers*, while a character’s aspirations may threaten to separate him or her from the group, “in the end the group triumphs ⁶⁴” and Brown further demonstrates that *Cheers* “invites viewers into the discussions as virtual patrons of the bar ⁶⁵”, therefore building a large community composed of characters and viewers alike. Though Halliday and Hasan are only interested in how endophoric ties create textual cohesion, it could be argued that endophoric deixis and exophoric deixis build *interpersonal* cohesion since they require hearers to determine what their interlocutors mean and what linguistic or extralinguistic element they refer to. If Coach often proves unable to do just that, non-cognitively impaired viewers do understand (or “hyper-understand” to use Brône’s concept ⁶⁶) what the intended reference of the deictic expression used is *and* Coach’s disruptions.
- 53 And occasionally, Coach’s misinterpretations generate key-conversations that would not have taken place otherwise, in which recurrent characters, anonymous customers and probably viewers feel they cannot *not* participate

in – a perfect example of that being featured in S01E17, centered on the “will-they, won’t-they” relationship between Sam and Diane:

SAM . Would you just admit that you’re just hung up on me, damn it?

DIANE : I am not.

SAM . You are, too!

DIANE . I am not!

NORM . Please, do you think I’d behave like this in *your* home?

SAM . Sorry.

DIANE . Well, we are being awfully childish about this.

SAM . Well, maybe.

DIANE . Let’s leave it at this. I’m rubber, and you’re glue. Everything you say bounces off me and sticks to you. You love me! You love me!

SAM . I do not! [...]

CLIFF . *That* is the most embarrassing display I have ever seen.

COACH . You’re absolutely right, Cliff. Anybody can look at them and see she’s crazy about him.

NORM . Are you crazy? He’s nuts about her!

Customers gathering around Cliff and Norm and each giving their opinion.

- 54 While Cliff probably comments on both Diane and Sam’s childish behavior, Coach thinks Cliff is harshly indicting Diane’s self-deception only. Coach’s (mis)interpretation is then the literal starting point for an on-screen (and probably off-screen) group debate about Sam and Diane’s relationship.

6. Concluding words

- 55 Glen Charles, one of the producers of *Cheers* , said: “We tried to make Coach not so much stupid as indecisive and pursuing his own line of reasoning ⁶⁷ ” – and indeed, Coach’s processing of language in general and deixis in particular is not absurd at all: Coach’s misinterpretations of (ana)deixis are, by and large, syntactically possible; they are “just” logically not the most likely. This character’s recurrent misunderstandings of deixis paradoxically help the audience realize that elucidating deixis is not as effortless as may seem at first glance.
- 56 Coach’s recurrent misinterpretations of deixis have several functions in *Cheers* : first, they help characterize Coach as a goofy, “simple-minded” person, recurrently unable to process language like non-cognitively-impaired people do, which sets him apart from the other characters of the show. Second, they construct Coach as a comical character, and as such, a character who is very much like the other amusing characters of the sitcom (though for different reasons). Finally, this shift from standing out to fitting in ultimately shows how *Cheers* is a community-building sitcom, whether on the diegetic level or on the

audience's level, a sitcom which aims at turning "outcasts" such as Coach into "insiders" ⁶⁸ .

BIBLIOGRAPHY

- AUSTIN John L. , *How to Do Things with Words* , Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1962.
- BAZZANELLA Carla and Rossana DAMIANO, "The Interactional Handling of Misunderstanding in Everyday Conversations," *Journal of Pragmatics* , Vol. 31, 1999, p. 817-836.
- BRÔNE Geert, "Hyper- and Misunderstanding in Interactional Humor", *Journal of Pragmatics* , Vol. 40, 2008, p. 2027-2061.
- BROWN Robert S., " Cheers : Searching for the Ideal Public Sphere in the Ideal Public House", in *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed* , ed. Mary M. Dalton and Laura R. Linder, Albany, State University of New York Press, 2005.
- BÜHLER Karl, *Theory of Language: The Representational Function of Language* , translated by Donald Fraser Goodwin, Amsterdam, John Benjamins, 1990 [1934].
- CORNISH Francis, "SN démonstratifs et Anadeixis: Sens 'spatial', ou valeurs tributaires d'une stratégie pragmatique potentielle?" *Journal of French Language Studies*, Vol. 27, No. 2, 2017, p. 215-239.
- CORNISH Francis, "'Strict' Anadeixis, Discourse Deixis and Text Structuring", *Language Sciences* , Vol. 33, No. 5, 2011, p. 753-767.
- DAROWSKI Joseph J. and Kate DAROWSKI, *Cheers: A Cultural History* , Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2019.
- DYNEL Marta, "Stranger than Fiction. A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse", *Brno Studies in English* , Vol. 37, No. 1, 2011, p. 41-61.
- FILLMORE Charles J., *Santa Cruz Lectures on Deixis 1971* , Bloomington US, Indiana University Linguistics Club, 1975.
- GREEN Georgia, *Pragmatics and Natural Language Understanding* , Second Edition, New York, Routledge, 1996.
- HALLIDAY M. A. K and Ruqaiya HASAN, *Cohesion in English* , London, Longman, 1976.
- HILMES Michelle , "Where Everybody Knows Your Name. Cheers and the Mediation of Cultures", *Wide Angle* , Vol. 12, No. 2, April 1990, p. 64-73.

HUDDLESTON Rodney, *Introduction to the Grammar of English*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

ICHÉ Virginie, “Cognitive Distortions and Hilarious Implementations of the Principles of Relevance Theory: The Case of Coach in *Cheers* (NBC, 1982-1985)”, in *Distortions cognitives : formes, récits, imaginaires (domaine anglophone)*, ed. Blandine Pennec and Nathalie Vincent-Arnaud, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2021, p. 71-86.

LANGACKER Ronald, “Constructing the Meanings of Personal Pronouns”, in *Aspects of Meaning Construction*, ed. Günter Radden *et al.*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 2007, p. 171-187.

LAPAIRE Jean-Rémi and Wilfrid ROTGE, *Linguistique et grammaire de l’anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

MILLS Brett, *The Sitcom*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

SACKS Harvey, Emanuel A. SCHEGLOFF and Gail JEFFERSON, “A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation”, *Language*, Vol. 50, No. 4 (Part 1), Dec. 1974, p. 696-735.

SAVORELLI Antonio, *Beyond Sitcom: New Directions in American Television Comedy*, Jefferson (NC), McFarland, 2010.

SCHEGLOFF Emanuel A., “Some Sources of Understanding in Talk-in-Interaction,” *Linguistics* Vol. 25, 1987, p. 201-218.

SEGAL Erwin M., “Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory”, in *Deixis in Narrative: a Cognitive Science Perspective*, ed. Judith F. Duchan, Gail A. Bruder and Lynne E. Hewitt, New York and London, Routledge, 1995, p. 3-17.

SENFT Gunter, *Understanding Pragmatics*, London and New York, Routledge, 2014.

SPERBER Dan and Deirdre WILSON, *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 1995.

STAIGER Janet, *Blockbuster TV. Must-See Sitcoms in the Network Era*, New York and London, New York University Press, 2000.

THOMSON Graham, *American Culture in the 1980s*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

WEIGAND Edda, “Misunderstanding: The Standard Case”, *Journal of Pragmatics*, Vol. 31, 1999, p. 763-785.

NOTES

1. Janet Staiger notes that “very popular programs such as *M*A*S*H*, *The Mary Tyler Moore Show*, *Cheers*, *The Simpsons*, and *Seinfeld*—just as much as many soap operas and sports events—contribute to U.S. cultural history through their traces in the daily lives

of their viewers.” in *Blockbuster TV. Must-See Sitcoms in the Network Era* , New York and London, New York University Press, 2000, p. 50. It is not a stretch to think that American viewers are still watching *Cheers* and the numerous reactions of disappointed fans to Netflix US’s announcement that *Cheers* would be removed from its catalog is probably an indication of that. See the comments after the article by Kasey Moore, “‘Cheers’ Seasons 1-11 Leaving Netflix in July 2020”, *What’s on Netflix* , May 20th , 2020. <https://www.whats-on-netflix.com/leaving-soon/cheers-seasons-1-11-leaving-netflix-in-july-2020/> , consulted Sept. 13th 2021.

2. <https://www.whats-on-netflix.com/?s=cheers> , consulted Sept. 13th , 2021.

3. Peter Kerr, “NBC Comedy ‘Cheers’ Turns into a Success”, *The New York Times* , 29 November 1983. Retrieved from Factiva database on 29 September 2021.

4. Michelle Hilmes , “Where Everybody Knows Your Name. *Cheers* and the Mediation of Cultures”, *Wide Angle* , Vol. 12, No. 2, April 1990, p. 67 [p. 64-73].

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. Joseph J. Darowski and Kate Darowski similarly mention “abysmal ratings” in *Cheers: A Cultural History* , Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2019, p. 8.

8. Co-creator James Burrows emphasizes that, during the summer reruns of the first season, *Cheers* reached the ninth place in terms of audience ratings. See Brian Raftery, “The Best TV Show That’s Ever Been”, *GQ* , Sept. 27th , 2012. <https://www.gq.com/story/cheers-oral-history-extended> , consulted September 13th , 2021.

9. *Cheers* actually won the Outstanding Comedy Series Emmy in 1983, 1984, 1989, 1991 and 1992. See Graham Thomson, *American Culture in the 1980s* . Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

10. <https://www.emmys.com/shows/cheers> , consulted Sept. 13th , 2021.

11. See Janet Staiger’s chart entitled “Top Ten Programs, 1960-” in *Blockbuster TV. Must-See Sitcoms in the Network Era* , New York and London, New York University Press, 2000, p. 24-25.

12. Vikram Murthi, “When *Cheers* Became *Cheers*: An Appreciation of ‘Endless Slumper’”, *Vulture* , December 6th , 2017. <https://www.vulture.com/2017/12/cheers-an-appreciation-of-the-endless-slumper-episode.html> , consulted Sept. 13th , 2021.

13. *Ibid.*

14. Dave Nemetz, “How ‘Cheers’ Replaced Coach: James Burrows Looks Back, 30 Years Later”, *YahooEntertainment* , February 12th , 2015. <https://www.yahoo.com/entertainment/blogs/tv-news/cheers-james-burrows-coach-woody-010936771.html> , consulted Sept. 13th , 2021.

15. Virginie Iché, “Cognitive Distortions and Hilarious Implementations of the Principles of Relevance Theory: The Case of Coach in *Cheers* (NBC, 1982-1985)”, in *Distortions cognitives : formes, récits, imaginaires (domaine anglophone)*, ed. Blandine Pennec and Nathalie Vincent-Arnaud, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2021, p. 71-86.

16. Dan Sperber and Deirdre Wilson , *Relevance: Communication and Cognition* , Oxford, Blackwell, 1995, p. 262.
17. Sperber and Wilson, p. 126.
18. *Ibid.* , p. 161.
19. Edda Weigand, “Misunderstanding: The Standard Case”, *Journal of Pragmatics* , Vol. 31, 1999, p. 769-770 [p. 763-785]. Original emphasis.
20. Emanuel A. Schegloff , “Some Sources of Understanding in Talk-in-Interaction,” *Linguistics* Vol. 25, 1987, p. 201-203 [p. 201-218] and Weigand, p. 764.
21. Schegloff, p. 204.
22. Schegloff, p. 206. Weigand similarly mentions misunderstandings potentially arising from the hearer’s wrongfully drawing inferences when processing indirect speech acts, p. 776.
23. Carla Bazzanella and Rossana Damiano, “The Interactional Handling of Misunderstanding in Everyday Conversations,” *Journal of Pragmatics* , Vol. 31, 1999, p. 821 [p. 817-836].
24. Marta Dynel, “Stranger than Fiction. A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse”, *Brno Studies in English* , Vol. 37, No. 1, 2011, p. 43 [p. 41-61].
25. *Ibid.* , p. 44.
26. Geert Brône, “Hyper- and Misunderstanding in Interactional Humor”, *Journal of Pragmatics* , Vol. 40, 2008, p. 2058 [p. 2027-2061].
27. Gunter Senft, *Understanding Pragmatics* , London and New York, Routledge, 2014, p. 42.
28. Charles J. Fillmore, *Santa Cruz Lectures on Deixis 1971* , Bloomington US, Indiana University Linguistics Club, 1975, p. 154.
29. *Ibid.* , p. 155.
30. See for instance Karl Bühler, *Theory of Language: The Representational Function of Language* , translated by Donald Fraser Goodwin, Amsterdam, John Benjamins, 1990 [1934], p. 97 and Georgia Green, *Pragmatics and Natural Language Understanding* , Second Edition, New York, Routledge, 1996, p. 23-24.
31. Francis Cornish, “‘Strict’ Anadeixis, Discourse Deixis and Text Structuring”, *Language Sciences* , Vol. 33, No. 5, 2011, p. 754 [p. 753-767].
32. See the Gestalt theory for the well-known contrast between the “figure” and the (back)“ground”.
33. See Segal, who similarly asserts that “definite descriptors (e.g., *the book*) and even proper names are frequently subject to the speech situation for interpretation.” Erwin M. Segal, “Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory”, in *Deixis in Narrative: a Cognitive Science Perspective* , ed. Judith F. Duchan, Gail A. Bruder and Lynne E. Hewitt, New York and London, Routledge, 1995, p. 10 [p. 3-17].
34. See Dynel, p. 45: “film genres may exhibit communicative tendencies which are not commonplace in non-fictional discourse. For instance, comedies abound in repartee and contests of wit (cf. Kozloff 2000), which do occur in everyday conversations, albeit with

lower frequency. Consequently, it would be ill-advised to conduct sociolinguistic quantitative humour research on the basis of fictional discourse.”

35. Halliday and Hasan discuss endophoric vs. exophoric reference in terms of “situational reference” for exophora (an exophoric item “signal[ing] that reference must be made to the context of situation”) and “textual reference” for endophora (an endophoric item signaling that reference must be made to the preceding or following text – in which cases they distinguish “cataphora” (when referring to the following text) and “anaphora” (when referring to the preceding text). See M. A. K Halliday and Ruqaiya Hasan, *Cohesion in English*, London, Longman, 1976, p. 33. As clarified by Cornish, typically cataphoric and anaphoric terms can be used anadeictically. See Cornish 2011, and Francis Cornish, “SN démonstratifs et Anadeixis: Sens ‘spatial’, ou valeurs tributaires d’une stratégie pragmatique potentielle?” *Journal of French Language Studies*, Vol. 27, No. 2, 2017, p. 215–239.

36. Ronald Langacker, “Constructing the Meanings of Personal Pronouns”, in *Aspects of Meaning Construction*, ed. Günter Radden *et al.*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 2007, p. 176 [p. 171-187].

37. See, namely, Rodney Huddleston, *Introduction to the Grammar of English*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 296.

38. Jean-Rémi Lapaire and Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l’anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 122.

39. *Ibid.*

40. Halliday and Hasan, p. 68.

41. See Huddleston, *ibid.*

42. See namely Halliday and Hasan, p. 68.

43. Lapaire and Rotgé, p. 62-65.

44. Halliday and Hasan, p. 68.

45. Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff and Gail Jefferson, “A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation”, *Language*, Vol. 50, No. 4 (Part 1), Dec. 1974, p. 696-735.

46. *Ibid.*, p. 704.

47. Dynel, p. 44.

48. The other occurrence being in S01E16:

NORM . Didn’t use to be. It used to be a great bar. I hung out there myself.

COACH . What a story, Norm.

NORM . I’m not finished.

COACH. There’s more?

49. Antonio Savorelli, *Beyond Sitcom: New Directions in American Television Comedy*, Jefferson (NC), McFarland, 2010, p. 26.

50. Brône, p. 2028.

51. John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1962, p. 99-109.

52. See Iché p. 79-80.

53. The full theme song can be listened to on Gary Portnoy's website: <https://www.garyportnoy.com/cheers-story-cheers-theme-song/> . Consulted Oct. 20th , 2021.

54. Even if there are not many characters belonging to minority groups in *Cheers* – as was the case of many American TV shows of the 1980s.

55. As Halliday and Hasan put it, “The word TEXT is used in linguistics to refer to any passage, spoken or written, of whatever length, that does form a unified whole.” Halliday and Hasan, p. 1.

56. *Ibid.* , p. vii.

57. *Ibid.* , p. 3.

58. *Ibid.* , p. 18.

59. *Ibid.* , p. 11.

60. *Ibid.* , p. 25.

61. *Ibid.*

62. In addition to all the examples mentioned above, S01E15 features a particularly good example of humor induced by the misconstrual of the reference of backward-pointing *that* : COACH . Sam. Look at me. Do I look OK to you?

SAM . Yeah, why?

COACH . I just went down, to renew my driver's license, right? They asked me to donate my kidneys.

SAM . Oh, no, no, don't take that personal, Coach. They ask everybody.

COACH . Those highway robbers. It used to be a lousy two bucks.

63. Brett Mills, *The Sitcom* , Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 100.

64. Hilmes, p. 71.

65. Robert S. Brown, “ *Cheers* : Searching for the Ideal Public Sphere in the Ideal Public House”, in *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed* , ed. Mary M. Dalton and Laura R. Linder, Albany, State University of New York Press, 2005, p. 259.

66. See Brône, p. 2042: “it could be argued that recognizing the humorous potential of a misunderstanding presupposes hyper-understanding on the part of the outsider (hearer/viewer).”

67. Quoted by Tom Shales, “Coach Really ‘Got ‘em,’ And He Will Be Missed”, *Chicago Tribune* , February 19th , 1985, http://articles.chicagotribune.com/1985-02-19/features/8501100295_1_character-nicholas-colasanto-glen-charles , consulted July 16th , 2018.

68. To use singer-songwriter Gary Portnoy's own words to describe the concept of *Cheers* : “A place where someone who is invisible in the “real world” can suddenly be someone. A place where outcasts become insiders.” See Gary Portnoy, “The *Cheers* Story”, *garyportnoy.com* , <https://www.garyportnoy.com/cheers-story/> , consulted 27 September 27th , 2018.

ABSTRACTS

This paper is a qualitative analysis of the misunderstandings resulting from Coach's difficulties when processing his interlocutors' use of exophoric and endophoric deixis (and anadeixis), in order to show how this character both stands out and, paradoxically, fits in. This tension between standing out and fitting in shows (1) that elucidating deixis is not as effortless as could be thought and (2) that these misunderstandings prove to be a key feature of the humor generated by the sitcom, which is meant to welcome everyone—just as they are all welcome in the Boston bar called Cheers.

Cet article est une analyse qualitative des malentendus provenant des difficultés de Coach à interpréter les expressions déictiques (et anadéictiques) employées par ses interlocuteurs, afin de montrer comment ce personnage se démarque tout en étant paradoxalement à sa place dans le groupe. Cette tension entre différence et similarité montre que 1° élucider ce à quoi la deixis fait référence n'est pas aussi aisé que l'on pourrait le croire et 2° que ces malentendus s'avèrent être un élément clé de l'humour de cette sitcom, destinée à accueillir chacun et chacune tel qu'il est dans le bar bostonien Cheers.

INDEX

Mots-clés: anadeixis, deixis, malentendu, Cheers, humour interactionnel, construction de communauté

Keywords: anadeixis, deixis, misunderstanding, Cheers, interactional humor, community-building

AUTHOR

VIRGINIE ICHÉ

Virginie Iché is Associate Professor of Linguistics at University Paul-Valéry Montpellier 3. She is the author of *L'Esthétique du jeu dans les Alice de Lewis Carroll* (L'Harmattan, 2015, shortlisted for the 2016 AFEA/SAES prize), has edited the 92nd issue of *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, "Talking to Children in Victorian and Edwardian Children's Literature" (Fall 2020) and co-edited *The Rhetoric of Literary Communication: From Classical English Novels to Contemporary Digital Fiction* (with Sandrine Sorlin, Routledge, 2022). Her research interests include the stylistics and pragmatics of humor, the pragmatics in and of fiction and reception theories.

Virginie Iché est Maîtresse de Conférences en Linguistique à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Elle est l'autrice de *L'Esthétique du jeu dans les Alice de Lewis Carroll* (L'Harmattan, 2015, shortlisté pour le prix AFEA/SAES 2016), a dirigé le 92^{ème} numéro des *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, « Talking to Children in Victorian and Edwardian Children's Literature » (automne 2020) et co-dirigé *The Rhetoric of Literary Communication: From Classical English Novels to Contemporary Digital Fiction* (avec Sandrine Sorlin, Routledge, 2022). Elle s'intéresse à la stylistique et la pragmatique de l'humour, la pragmatique dans et de la fiction et aux théories de la réception.

Les *networks* et la tentation persistante de la « jiggle television » dans les années 1980

Benjamin Campion

- 1 « S'il est bien une chose que nous avons tenu à leur assurer, c'est que notre série n'était pas du genre à aguicher le spectateur à coups d'images racoleuses ¹ ». Ces mots sont de Gregory Hoblit, membre de l'équipe dirigeante de *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) qui s'épanche là sur ses relations souvent tendues avec les responsables du département de supervision censure de son diffuseur. De fait, 1981 correspond, selon le témoignage qu'en donne Todd Gitlin dans son ouvrage *Inside Prime Time*, au point de départ d'une nouvelle ère télévisuelle américaine, délestée des traditionnelles comédies frivoles (« jiggle », dont la traduction littérale désigne l'action de se trémousser, de se gausser) et des *dramas* à l'érotisme sans véritable fondement narratif (« tits and ass »). C'est aussi l'année choisie plus ou moins arbitrairement par Robert J. Thompson comme point de départ d'un « deuxième âge d'or » de la télévision américaine, ainsi qu'en atteste le sous-titre de son ouvrage souvent pris pour référence : *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER* ². De là à y voir une corrélation, il n'y a qu'un pas.
- 2 Dans cet article, je mettrai à l'épreuve le postulat de Gitlin en étudiant le rapport à la nudité et au sexe de quatre séries emblématiques des années 1980, tant par leur durée que par le succès qu'elles ont obtenu : *Magnum, P.I.* (CBS, 1980-1988), *The Fall Guy* (ABC, 1981-1986), *Miami Vice* (NBC, 1984-1990) et *Hunter* (NBC, 1984-1991). Toutes ces fictions sont restées dans les mémoires, bien qu'elles ne figurent pas dans le classement de la « quality TV » dressé par Thompson à partir de *Hill Street Blues* et de *St. Elsewhere* (NBC, 1982-1988). Elles ont en outre pour points communs de miser sur une légèreté de ton (malgré des accès de gravité) et d'évoquer, dès la lecture de leur nom, la dimension prédatrice de leur héros masculin, « tombeur » ou « chasseur » qui se frotte au « vice » équipé de son « magnum » (ou de tout autre attribut symbolique d'un état de domination sur des êtres féminins supposés plus fragiles). Selon

Gitlin, le passage aux années 1980 marquerait en effet un début d'effacement du corps féminin au profit (plus ou moins revendiqué) d'une masculinité « triomphante », à la semi-nudité jugée moins répréhensible car ne se vouant pas *de facto* à exciter le public – sous-entendu, le public masculin hétérosexuel. Faut-il y voir une prise de conscience collective se matérialisant par un refus de continuer à érotiser (voire à réifier) le corps féminin à la télévision américaine ?

- 3 Pour mener à bien cet exercice d'analyse filmique, j'ai choisi de me concentrer sur les génériques d'ouverture des quatre séries retenues (dans leur première version uniquement, hormis pour *The Fall Guy*, dont le générique s'est adapté au remplacement d'une actrice principale entre les saisons 1 et 2, et pour *Hunter*, dont nous verrons que les remodelages successifs témoignent d'un retour progressif à l'ordre établi). Pourquoi une telle approche ? Par commodité, d'abord : à elles seules, ces quatre séries totalisent la somme de 25 saisons et 540 épisodes. Mais aussi, parce que les génériques des productions télévisuelles de l'époque se contentaient souvent de recycler des images déjà tournées afin de nous donner un avant-goût « authentique » de la suite de l'épisode. Nous étions alors bien loin des brefs cartons d'introduction qui émergeront au début des années 2000 sous l'influence de la publicité (raccourcir le générique, c'est augmenter le temps de la narration originale), tout comme des courts-métrages conceptuels et quasi autonomes qui permettront aux chaînes du câble *premium* américain de se démarquer à la même époque ³. Non seulement les génériques plus classiques sur lesquels je m'épancherai nous renseignent sur une hiérarchisation très marquée des rôles principaux et secondaires, mais leur montage visuel et sonore s'apparente en outre à un manifeste extrêmement signifiant d'une fiction à venir dont ils prélèvent sciemment les ingrédients les plus à même d'éveiller le désir du public d'en découvrir davantage. À la fois aguicheurs et frustrants, exhibitionnistes et lapidaires, ces montages d'une à deux minutes ont par nature quelque chose d'érotique. Reste à déterminer si cet érotisme constitue un sujet en soi, ou un simple objet de frivolité.

I. *Magnum, P.I.*, symbole de virilité sans partage

- 4 Un hélicoptère bariolé de jaune, de rouge et de noir qui plonge vertigineusement sur le grand bleu hawaïen ; une Ferrari rouge aérodynamique (modèle 308 GTS) qui franchit à toute allure un col aride aux couleurs ternes ; une Mercedes sagement garée qui explose subitement et disparaît sous les flammes. Les plans introductifs du générique de *Magnum, P.I.* ⁴ promettent de la mécanique rutilante et de l'action flamboyante sous l'égide de son héros éponyme, dont le nom est fort logiquement crédité en premier. Ce protagoniste nous apparaît d'abord torse nu en train de recharger son fidèle Colt M1911 d'un coup sec de la paume de la main, puis dans le cadre de ses fonctions de détective

privé pour un célèbre auteur de romans policiers, que ce soit lors d'une traque en forêt vêtu d'un treillis et du fameux Colt, ou lors de tractations nocturnes avec un mystérieux interlocuteur dont on imagine volontiers le ton menaçant.

- 5 La suite du générique introduit une touche de décalage comique tout en recyclant des motifs établis dès les premiers plans (l'hélicoptère, la Ferrari, les courses-poursuites et multiples détonations), à la faveur des rôles joués par les différents acolytes du héros de la série. Qu'il s'agisse de Higgins, majordome britannique (donc psychorigide, selon une vision hollywoodienne qui confine volontiers au cliché) s'exerçant au tai chi et au jardinage entre deux tirs au canon sur Magnum, de Terry Calvin, pilote d'hélicoptère aux bras aussi larges que le sourire qui ne quitte jamais ses lèvres, ou de Rick Wright, propriétaire de bar clownesque qui n'hésite jamais à donner un coup de main, tous trois apparaissent comme des faire-valoir comiques ayant pour but scénaristique de seconder Magnum dans ses coups d'éclat. Et si chacun d'entre eux possède une solide formation militaire (Magnum, Terry et Rick sont trois vétérans du Viêt Nam, tandis que Higgins est un ancien soldat de l'armée des Indes), c'est bien à Magnum qu'il revient de mener la danse.
- 6 Créée, produite, mise en musique, quasi intégralement écrite et réalisée par des hommes, *Magnum, P.I.* est une série ostensiblement masculine dont la non-parité trouve son prolongement dans le manque de « crédit » qu'accorde son générique aux femmes. La seule à y apparaître n'a pas de visage mais des fesses, rondes et affriolantes, que ne peut s'empêcher de reluquer Magnum avec gourmandise tout en affichant l'air de ne pas y toucher (figure 1). La jeune femme qu'il vient tout juste de secourir est en effet immergée dans l'eau, les seules parties charnelles émergentes de son corps étant son fessier mis en valeur par un bikini léger, et sa paire de jambes graciles qui opèrent un mouvement de battement tout sauf fonctionnel (puisque Magnum la tient dans les bras). L'éclairage et le positionnement de ses fesses (juste sous le visage de Magnum) achèvent d'en faire un puissant point focal auquel ne pourront échapper les spectateurs appelés à mieux connaître les circonstances de ce sauvetage. Dès ses premiers instants, *Magnum, P.I.* mise donc sans ambages sur le « ass » prétendument délaissé par les séries américaines des années 1980, selon les dires de Todd Gitlin.

Fig. 1 : Thomas Magnum tient dans les bras une nageuse à tuba qui bat des jambes dans le vide



II. *The Fall Guy* et sa drôle de dame

- 7 Le générique de la deuxième saison de *The Fall Guy* ⁵ n'est pas tout à fait la première version utilisée par la série, puisqu'il reprend un certain nombre de plans du générique de la saison 1 tout en signalant le remplacement de l'actrice Jo Ann Pflug par Markie Post (dans un nouveau rôle, à savoir celui de Terri Shannon). Cet ajustement ne modifie cependant en rien la dynamique globale de ce montage échevelé, qui recourt fort classiquement à des images déjà tournées pour donner le ton de la série tout en introduisant les membres principaux de la distribution (deux hommes, deux femmes).
- 8 Comme dans le générique de *Magnum, P.I.*, l'accent est d'emblée mis sur la mécanique tape-à-l'œil (à commencer par celle du pick-up GMC à toute épreuve dont ne se sépare jamais le héros qui « tombe à pic » dans la version française du titre), les explosions spectaculaires et les cascades à couper le souffle dont sera parsemée l'action de la série entre deux scènes de dialogue. Et là encore, chaque fois que ces morceaux de bravoure ont un visage, c'est celui d'un homme : Colt Seavers (Lee Majors), cascadeur d'Hollywood qui arrondit ses fins de mois en jouant les chasseurs de primes aux quatre coins de Los Angeles, et son jeune cousin Howard Munson (Douglas Barr), cascadeur en herbe dont il assure la post-formation en conditions réelles. L'ironie de l'histoire est que la troisième

larronne de la bande, Jody Banks (Heather Thomas), exerce elle-même l'activité de cascadeuse ; mais, contrairement aux trois vétérans du Viêt Nam qui, dans *Magnum, P.I.*, prenaient tous part à l'action dès le générique de la série, Jody se voit quant à elle réduite au rôle de belle plante appelée à laisser entrevoir à sa proie l'éventualité d'autres types de cascades...

- 9 Jody et Terri n'ont chacune droit qu'à un seul et unique plan, tout le reste du montage étant dévolu aux cavalcades de Colt, seul ou accompagné de son « Kid » Howard. Les rôles qui sont assignés aux deux femmes sont toutefois clairement répartis et identifiables en un clin d'œil : à l'élégance vestimentaire de Terri (la « maman » qui alimente régulièrement Colt en nouveaux contrats, figure 2) s'oppose la nudité quasi intégrale de Jody (la « putain » qui ne devra pas hésiter à jouer de sa longue crinière blonde, de sa taille de guêpe et de ses jambes élancées pour parvenir à ses fins, figure 3).

Fig. 2 : Markie Post créditée au générique de *The Fall Guy* dans le rôle de Terri Shannon



Fig. 3 : Heather Thomas créditée au générique de *The Fall Guy* dans le rôle de Jody Banks



- 10 Bien que le corps de Jody n'apparaisse pas nu *stricto sensu* à l'écran, son dévoilement ostentatoire ne manque pas d'évoquer le magnétisme sensoriel d'un strip-tease minutieusement préparé : en repoussant les portes battantes en acajou qui la dissimulent de pied en bouche, la cascadeuse donne en effet à voir une peau pâle et harmonieuse aux courbes flatteuses mises en valeur par un bikini seyant dont la teinte bleu clair attire instantanément le regard. Encadré par les portes battantes qui tracent deux lignes parallèles à sa silhouette longiligne, le corps de la jeune femme apparaît alors comme un (tout sauf obscur) objet du désir, en plein centre du cadre, avec cette touche finale qui consiste à mettre le spectateur à l'aise : elle se déhanche prestement et affiche un sourire radieux synonyme de consentement. Si l'on ajoute à cette « sexposition ⁶ » flagrante le bref intermède comique au cours duquel Colt suit du regard – jusqu'à manquer d'en avaler son cigare – l'arrière-train d'une adversaire de poker qui s'éloigne de la table (figure 4), voilà que *The Fall Guy* se met à racoler comme *Charlie's Angels* (ABC, 1976-1981) à ses plus belles heures. À croire que les temps ne changent pas autant que les livres d'histoire télévisuelle voudraient nous le faire croire.

Fig. 4 : Lee Majors se retourne sur une adversaire de poker dans le générique de *The Fall Guy*



III. *Miami Vice* joint le geste filmique à la nudité

- 11 Contrairement aux deux génériques précédents, celui de *Miami Vice*⁷ ne recycle pas d'images déjà tournées pour la série elle-même. Il s'agit en lieu et place de plans originaux (que l'on peut qualifier de documentaires) filmés dans les zones les plus chatoyantes et les plus opulentes de Miami, comme une manière de planter le décor avant d'y inscrire les protagonistes et la narration de l'épisode à venir. En rupture avec les us télévisuels des années 1980, la plastique atypique et innovante (pour le petit écran américain) de ce générique accentue l'impression de réel qui s'en dégage, comme s'il ne s'agissait pas tant de fabriquer que de *prélever* la sensualité qui transpire des points chauds de la ville.
- 12 On aurait pu s'attendre à ce que les procédés de réification des femmes précédemment mis en exergue soient supplantés par cette approche esthétique plus naturaliste du décor floridien, dont l'objectif aurait consisté à capter des corps (partiellement) nus comme autant d'éléments de réel ne visant pas à faire se « trémousser » ou se « gausser » les spectateurs. C'est en cela que le geste filmique (et l'intentionnalité qu'il porte en lui) s'avère en toutes circonstances prépondérant : la nudité féminine ne se révèle en effet pas réifiante *per se*, mais parce qu'elle est exposée dans cette optique. Faire l'économie de son analyse

s'apparente par conséquent à la voie toute tracée vers les erreurs d'interprétation.

- 13 Le premier plan signalant une présence humaine dans ce générique montre une véliplancheur d'une vingtaine d'années fendant les flots de sa planche effilée, portée par une voile gonflée par le vent et arborant fièrement un dégradé de bandes allant du rouge foncé au jaune pâle. Filmée à distance, la jeune femme nous laisse subrepticement apercevoir son buste couvert d'un maillot en V lorsqu'elle se cambre et plonge sa chevelure brune dans l'eau (figure 5).

Fig. 5 : Une véliplancheur se cambre acrobatiquement dans le générique de *Miami Vice*



- 14 Plus explicite dans son intention d'exposer le corps féminin à des fins polissonnes, le plan suivant nous montre une danseuse de carnaval souriante fendant la foule (en sens inverse de la véliplancheur), suivie de près par un officier en lunettes noires. Panotant de gauche à droite sans jamais nous montrer en entier le visage de la demoiselle, la caméra se concentre exclusivement sur ses seins volumineux, qui rebondissent à chacun de ses pas, dans un haut de costume qui s'apparente à un soutien-gorge renforcé au décolleté plongeant (figure 6).

Fig. 6 : Une danseuse de carnaval fend la foule dans le générique de *Miami Vice*



- 15 Entre deux courses de chevaux, de lévriers et de bateaux, vient s'immiscer un troisième plan s'inscrivant dans la continuité de ceux que je viens de décrire : on y voit deux jeunes femmes souriantes aux cheveux longs et aux formes avantageuses, seulement vêtues d'un bikini mettant leurs courbes en valeur, sortir d'un hôtel pour marcher d'un pas léger dans la rue ensoleillée. Là encore, le visage des deux hédonistes ne semble pas constituer la priorité de la caméra, qui s'en désintéresse rapidement pour se focaliser sur leur chute de reins et leur fessier qu'elle accompagne d'un suggestif panoramique de haut en bas (figure 7).

Fig. 7 : Deux jeunes femmes en bikini sortent d'un hôtel dans le générique de *Miami Vice*



- 16 Par essence, ces deux mouvements de caméra contredisent le souci de « neutralité » auquel prétend le générique de *Miami Vice* en saisissant des instantanés documentaires du quotidien floridien – quand bien même ceux-ci se concentrent ouvertement sur des clichés de carte postale en accord avec les teintes pastel du logo de la série. Car, à la sélection et à l'organisation des images se superpose une gymnastique filmique optant sans détour pour une approche « consommatrice » et canonique des femmes, sans contrepoids de mensurations, d'âges ou de genres. La fiction se trouve dès lors à distance du lieu de dissensus auquel l'assimile Jacques Rancière dans un élan idéaliste :

La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification ⁸.

- 17 Ici, la forme d'énonciation confond en pleine conscience le visible et sa signification, afin d'entretenir un consensus rassurant à même d'attirer et de conserver un public télévisuel dont la masse constitue inéluctablement, auprès du diffuseur (le *network* NBC), un critère de survie.

IV. *Hunter*, ou le réflexe de la frivolité

1) Un postulat initial non connoté

- 18 Le générique de la saison inaugurale de *Hunter* ⁹ introduit une certaine rupture vis-à-vis des exemples étudiés précédemment. Bien que Rick Hunter soit clairement présenté comme le héros de la série (non seulement elle porte son nom, mais son interprète est le premier acteur à apparaître à l'écran et à être crédité), sa partenaire à la Criminelle de Los Angeles, Dee Dee McCall, a droit à un temps de présence équivalent au montage, ainsi qu'à des interventions musclées n'ayant rien à envier à celles du rôle-titre. Signe de cette parité revendiquée, plusieurs plans montrent Rick et Dee Dee effectuer conjointement le même geste : montrer sa carte d'inspecteur de police, tourner un regard surpris vers un suspect qui s'enfuit, viser ce dernier en tenant son pistolet à deux mains (figure 8).

Fig. 8 : Rick Hunter et Dee Dee McCall pointent simultanément leur arme sur un suspect dans le générique de la saison 1 de *Hunter*



- 19 Même les images potentiellement équivoques sont contrebalancées par une quête manifeste d'équilibre : quand Rick surprend Dee Dee dans sa baignoire (en croyant avoir affaire à un suspect), cette dernière n'affiche nullement la nudité de son corps, dissimulé par la mousse et par la pénombre dans laquelle est plongée la salle de bains. Elle oppose en outre à son partenaire à la gâchette facile le même geste, qui consiste à mettre l'autre en joue. Et quand Dee Dee use de ses charmes et d'une tenue aguicheuse de prostituée pour amadouer sa proie, c'est pour envoyer valser son arme d'un coup de pied dans l'avant-bras en fin de générique. Bref, aucun signe apparent de réification féminine destinée à ferrer un public dominant mâle et hétérosexuel ne ressort du générique initial de *Hunter*.

2) Retour à un hédonisme genré

- 20 La donne change toutefois considérablement à partir de la troisième et, surtout, de la quatrième saison. En butte à des audiences insuffisantes, la série s'éloigne des bas-fonds de Los Angeles pour explorer des quartiers plus reluisants de la ville (quoique tout aussi infestés par le trafic de drogue et la criminalité). Peu à peu, l'atmosphère dans laquelle nous immerge *Hunter* s'éclaircit, préfigurant l'ère « blue sky ¹⁰ » qui fera les beaux jours de la chaîne câblée USA Network entre 2005 et 2016. L'humour, la frivolité et la romance gagnent peu à peu du

terrain, avec leur lot de répercussions sur le traitement des rapports genrés de séduction et de domination au cœur de la série.

- 21 Dans le générique de la troisième saison de *Hunter*¹¹, les deals de poudre blanche s'effectuent désormais à quelques mètres d'enfants en culottes courtes qui jouent innocemment au ballon à l'air libre. La prostituée en tenue moulante n'est plus une inspectrice en sous-main capable de se défendre à coups de pied, mais un cadavre qui gît lugubrement au sol face contre terre. Cependant, les palmiers peinent à barrer le passage aux rayons de soleil californiens ; les bolides de la police continuent de survoler le macadam brûlant des voies périphériques ; quant à notre duo d'inspecteurs intrépides, il n'a de cesse de se mettre en danger pour faire régner la loi, épisode après épisode.
- 22 Dee Dee se retrouve toutefois plus souvent dans la position de celle qui doit être secourue que son partenaire, comme en attestent ces brefs plans nocturnes où Rick la réceptionne dans ses bras après un lâcher prise de plusieurs mètres de haut. Dans le même ordre d'idées, Dee Dee apparaît à plusieurs reprises extrêmement apprêtée, sans que l'on ne sache plus vraiment s'il s'agit d'une couverture ou d'une volonté intégrée de plaire. La série glisse ainsi à pas feutrés d'un rapport paritaire entre ses deux protagonistes à la réaffirmation d'un charme féminin « de rigueur ».
- 23 Cependant, quand Rick offre son torse nu au regard (voire plus) de sa partenaire, celle-ci lui serre les joues de la main droite comme pour lui intimer de cesser de « faire l'enfant » (figure 9). À l'inverse des corps féminins (souvent anonymes) exposés par les génériques précédents, celui de Rick ne s'apparente nullement à une terre de conquête sexuelle pour la gent féminine que représente ici Dee Dee. Le geste infantilisant de cette dernière tend plutôt à déviriliser Hunter et à le placer sous l'autorité d'une « mère » tenant son fils adolescent à l'œil. Fred Dryer (l'interprète de Hunter) a beau avoir dix ans de plus que Stefanie Kramer (Dee Dee), c'est à lui que revient d'incarner la fougue et le désir désordonné de la jeunesse, par opposition à la sagesse et à la maturité attribuées à sa partenaire professionnelle. Suivant la dichotomie ancestrale entre la « maman » et la « putain », Dee Dee se met à tenir un rôle de vigie qui va s'affirmer dans la saison suivante, où la route de Hunter sera régulièrement amenée à croiser celle de jeunes femmes désirables.

Fig. 9 : Dee Dee McCall serre la « bouille » de son partenaire dans le générique de la saison 3 de *Hunter*



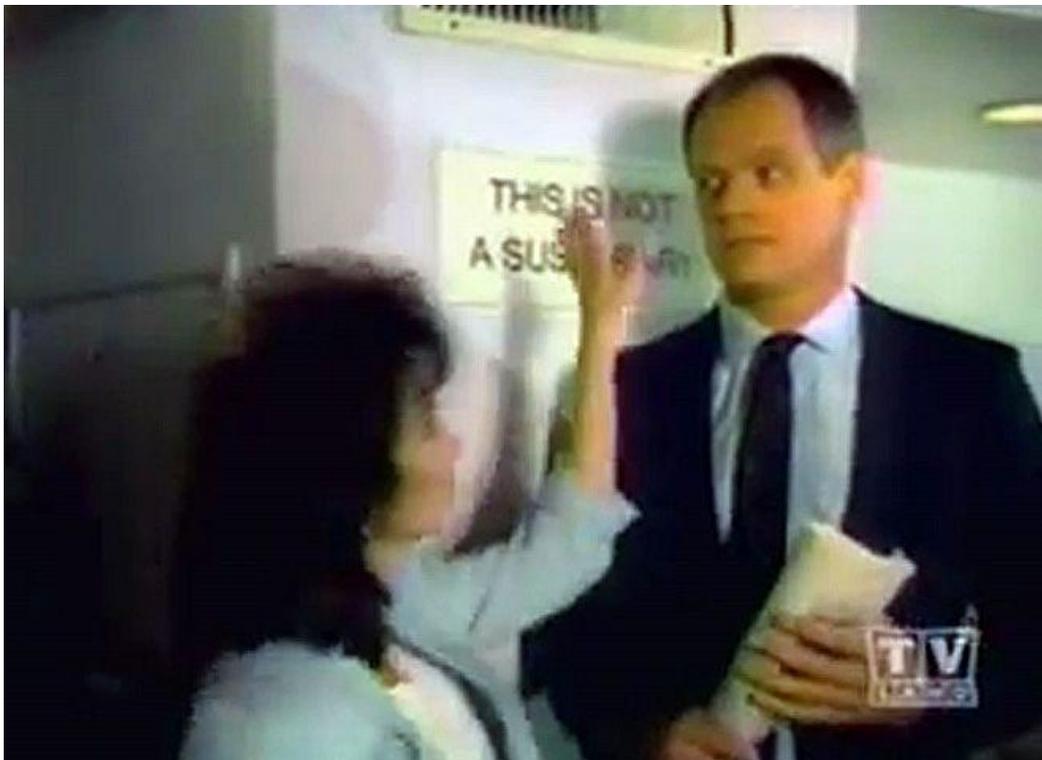
3) Nouvelle répartition des rôles

- 24 Le générique de la quatrième saison de *Hunter*¹² accentue le basculement de la série vers une formule policière plus conventionnelle, dans laquelle l'inspecteur (au masculin) mène l'enquête assisté de sa lieutenant, clairement reléguée au second plan de la hiérarchie narrative. Au-delà du nombre et de la durée des plans dans lesquels apparaissent l'un et l'autre à l'écran (dix pour lui dont huit de plus de 2 secondes, six pour elle dont un seul de plus de 2 secondes), le plan conclusif de ce générique s'avère significatif de la nouvelle répartition des rôles entre Rick et Dee Dee : en l'absence de sa partenaire, le premier domine seul la Cité des Anges qu'il contemple les bras croisés, visiblement sûr de sa force et du rôle qu'il a à y jouer dans le maintien de l'ordre et le respect de la loi.
- 25 Surtout, viennent s'immiscer dans cette nouvelle mouture du générique des ingrédients qui en avaient été écartés jusque-là. D'une part, le charme ravageur d'une starlette portant lunettes noires et cheveux blonds peroxydés agit sur Rick quand elle le bouscule inopinément, avant de lui adresser un sourire enjôleur qui le laisse pantois (Dee Dee n'a alors plus qu'à jouer les utilités en moquant la facilité avec laquelle son partenaire se laisse littéralement *charmer*, figures 10 et 11).

Fig. 10 : Rick Hunter tombe sous le charme d'une starlette blonde portant des lunettes noires dans le générique de la saison 4 de *Hunter*



Fig. 11 : Dee Dee McCall tente de sortir son partenaire de sa soudaine hébétude



- 26 D'autre part, le sex-appeal d'une jeune femme en bikini et patins à roulettes noirs éclate quand elle entre dans le champ en donnant l'impression de

chevaucher la caméra, avant de livrer à celle-ci l'onctuosité de ses mouvements et la tonicité de son fessier (figure 12). Filmée en légère contre-plongée le long d'un sentier ensoleillé bordé de palmiers, cette apparition évoque les audaces scénographiques de Busby Berkeley qui n'hésitait pas à insérer des *leg shots* aguicheurs dans des comédies musicales des années 1930 et 1940 (figure 13).

Fig. 12 : Une jeune femme en bikini et patins à roulettes est filmée de dos en contre-plongée dans le générique de la saison 4 de *Hunter*



Fig. 13 : Un *leg shot* chorégraphié par Busby Berkeley dans la comédie musicale *42nd Street* (Lloyd Bacon, 1933)



- 27 Dans le premier cas énoncé, l'absence de réaction de Rick face à la main qu'agite moqueusement Dee Dee devant son visage illustre l'idée évoquée par Richard Dyer d'une séparation entre le pénis (et par extension, la sexualité masculine) et l'homme : « Le pénis mène sa propre vie, il dirige l'homme presque malgré lui. [...] C'est un objet qu'il ne contrôle pas complètement ¹³ . » Dans le second cas, l'apparition au (tout) premier plan d'une nudité certes partielle mais focalisante perpétue l'imposition du « male gaze ¹⁴ » théorisé par Laura Mulvey au sujet du cinéma classique hollywoodien – même si une femme peut également tout à fait éprouver du plaisir sexuel à contempler de telles images, ce qui limite quelque peu la portée d'une telle approche. Après des débuts axés sur la noirceur des enquêtes policières et sur l'impartialité du traitement narratif des deux inspecteurs, le réflexe qui consiste à tirer de nouveau les ficelles du « jiggle » et du « tits and ass » semble donc s'imposer également à *Hunter*, alors même que la décennie touche à sa fin et que la télévision américaine s'apprête à entrer dans une nouvelle ère : celle d'un « troisième âge d'or ¹⁵ » dont Marjolaine Boutet note à juste titre qu'il n'est pas né dans les années 2000, mais en réalité dès le début de la décennie précédente.

Conclusion

- 28 Hors études spécialisées, porter toute son attention sur des génériques de séries télévisées a forcément ses limites : il n'est en effet pas rare que le contenu de la série infirme le « programme » annoncé par son générique. Dans le cas de *Magnum, P.I.*, par exemple, le héros se révèle finalement beaucoup moins intéressé par les femmes que par ses relations avec les hommes (son look est d'ailleurs celui d'un homme *gay bear*). Il manque en outre à cet article l'analyse d'un corpus plus étendu et plus varié, que ce soit en genres télévisuels, en durées d'épisodes ou en cotes de popularité. J'aurais pu prendre en considération bien d'autres types de productions sérielles s'inscrivant potentiellement en faux contre l'idée d'une propagation dans la décennie 1980 de la légèreté et de l'inconséquence de la télévision américaine des années 1970. Cela m'aurait peut-être permis d'attester la ligne de séparation tracée par Todd Gitlin entre ces deux périodes, avec *Charlie's Angels* comme pivot et symbole des derniers feux du « jiggle » et du « tits and ass » emblématiques des *seventies* (la série d'ABC a pris fin en 1981).
- 29 On peut cependant juger tout aussi réductrice une telle dichotomie, en ce qu'elle témoigne d'une volonté exacerbée de révéler une autre face de la télévision américaine de *network* : celle d'un « deuxième âge d'or », qu'entérinera Robert J. Thompson en 1996 à partir de quelques morceaux choisis tels que *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere*, *Moonlighting* (ABC, 1985-1989) et *China Beach* (ABC, 1988-1991). Il convient en effet de ne pas oblitérer la production la plus populaire (toutes les séries abordées ici comptent au moins cinq saisons et cent épisodes) et la plus symptomatique de certains réflexes pavloviens. Si une nudité peu motivée, des rapports de séduction unilatéraux et des allusions graveleuses (à l'image du haussement de sourcils que nous adresse Thomas Magnum à la fin du générique de sa série) avaient déjà amplement fait recette dans les années 1970, ce sera toujours le cas dans les décennies suivantes. Toutefois, les séries modernes possèdent un recul historique, un contexte politique, des moyens techniques et une conscience métafilmique qui leur offrent la possibilité de dépasser certain recours purement fonctionnel à la nudité et au sexe pour en faire des sujets d'étude à part entière. C'est un signe supplémentaire de leur constante évolution, qui appelle de nouveaux travaux de recherche adoptant une perspective diachronique.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUTET Marjolaine, « Histoire des séries télévisées », in *Décoder les séries télévisées*, éd. Sarah Sepulchre, 2^e édition, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Info Com », 2017 [2011], p. 11-47.
- DYER Richard, *The Matter of Images. Essays on Representations*, Londres, Routledge, 1993.
- GITLIN Todd, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1994 [1983].
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, octobre 1975, p. 6-18.
- RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.
- SAN FILIPPO Maria, « 'Art Porn Provocateurs': Feminist Performances of Embodiment in the Work of Catherine Breillat and Lena Dunham », in *Reading Lena Dunham's Girls. Feminism, Postfeminism, Authenticity and Gendered Performance in Contemporary Television*, éd. Meredith Nash et Imelda Whelehan, Londres/New York, I.B.Tauris, 2004.
- THOMPSON Robert J., *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press, coll. « The Television Series », 1997.
- VERAT Éric, *Génériques ! Les séries américaines décryptées*, Montélimar, Les Moutons électriques, 2012.

NOTES

1. « The one thing that we've been able to make abundantly clear to them is that we're not a tits and ass show » (Gregory Hoblit cité par Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1994 [1983], p. 299).
2. Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press, coll. « The Television Series », 1997.
3. Éric Vérat, *Génériques ! Les séries américaines décryptées*, Montélimar, Les Moutons électriques, 2012, p. 56-58.
4. En ligne : <https://youtu.be/xIaXl7SqkBw>.
5. En ligne : <https://youtu.be/dj9ev40C30M>.
6. Maria San Filippo, « 'Art Porn Provocateurs': Feminist Performances of Embodiment in the Work of Catherine Breillat and Lena Dunham », in *Reading Lena Dunham's Girls. Feminism, Postfeminism, Authenticity and Gendered Performance in Contemporary Television*, éd. Meredith Nash et Imelda Whelehan, Londres/New York, I.B. Tauris, 2004, p. 170.
7. En ligne : <https://youtu.be/dEjXPY9jOx8>.

8. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p. 72.
 9. En ligne : <https://youtu.be/Cc-Ccs9WNBM>.
 10. Cynthia Littleton, « USA Network Revamps Brand Image, Tagline for ‘Mr. Robot’ Era (EXCLUSIVE) », *Variety*, 14 avril 2016, consulté le 27 juillet 2021 : <https://variety.com/2016/tv/news/mr-robot-usa-network-brand-tagline-refresh-1201752745>.
 11. En ligne : <https://youtu.be/hg-iPyaqeOM>.
 12. En ligne : <https://youtu.be/SFDELJimWFk>.
 13. « The penis is seen to have a life of its own, leading the man on almost despite himself. [...] It is an object over which he does not have full control » (Richard Dyer, *The Matter of Images. Essays on Representations*, Londres, Routledge, 1993, p. 113).
 14. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, octobre 1975, p. 6-18.
 15. Marjolaine Boutet, « Histoire des séries télévisées », in *Décoder les séries télévisées*, éd. Sarah Sepulchre, 2^e édition, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Info Com », 2017 [2011], p. 17.
-

RÉSUMÉS

Selon Todd Gitlin, 1981 serait le point de départ d'une nouvelle ère télévisuelle américaine, délestée des traditionnelles comédies frivoles et des *dramas* à l'érotisme sans véritable fondement narratif. Le présent article vise à mettre à l'épreuve ce postulat en étudiant le rapport à la nudité et au sexe de quatre séries emblématiques des années 1980 : *Magnum, P.I.* (CBS, 1980-1988), *The Fall Guy* (ABC, 1981-1986), *Miami Vice* (NBC, 1984-1990) et *Hunter* (NBC, 1984-1991). Il s'agira également de discuter une hypothèse de Gitlin selon laquelle le passage aux années 1980 marquerait un début d'effacement du corps féminin au profit (plus ou moins revendiqué) d'une masculinité « triomphante », à la semi-nudité jugée *de facto* moins répréhensible. Faut-il y voir une prise de conscience collective se matérialisant par un refus de continuer à érotiser (voire à réifier) le corps féminin à la télévision américaine ?

According to Todd Gitlin, 1981 would be the starting point of a new American television era, one free of traditional, frivolous comedies and dramas with no real narrative basis. This article aims to test this assumption by studying the treatment of nudity and sex by four emblematic series of the 1980s: *Magnum, P.I.* (CBS, 1980-1988), *The Fall Guy* (ABC, 1981-1986), *Miami Vice* (NBC, 1984-1990) and *Hunter* (NBC, 1984-1991). Another one of Gitlin's hypotheses will also be discussed: the claim that the early 1980s would mark the beginning of an erasure of the female body to the (more or less explicit) benefit of a "triumphant" masculinity, with male semi-nudity being considered *de facto* less

reprehensible. Should we see in this some kind of collective awareness that materialized through a refusal to keep eroticizing (or even reifying) the female body on American television?

INDEX

Keywords : jiggle, tits, ass, sex, networks, 1980s, second golden age, Miami Vice, Magnum P.I., Fall Guy (The)

Mots-clés : jiggle, networks, années 1980, deuxième âge d'or, sexe, Homme qui tombe à pic (L'), Magnum, Deux flics à Miami

AUTEUR

BENJAMIN CAMPION

Benjamin Campion est docteur en études cinématographiques et audiovisuelles. Il enseigne le cinéma à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. En 2021, il a soutenu une thèse sur la nudité frontale et le sexe explicite dans les séries télévisées de HBO. Il est l'auteur des ouvrages *Le Concept HBO* et *HBO et le porno*, parus aux Presses universitaires François-Rabelais en 2018 et 2022. Il est également membre du groupe universitaire GUEST-Occitanie.

Benjamin Campion holds a PhD in film and audiovisual studies. He teaches cinema at the Paul-Valéry Montpellier 3 University. In 2021, he defended a thesis on frontal nudity and explicit sex in HBO television series. He is the author of books entitled *Le Concept HBO* and *HBO et le porno*, published by the François-Rabelais University Press in 2018 and 2022. He is also a member of the academic group GUEST-Occitanie.

Diurnal and Nocturnal Cityscapes in *Miami Vice*

Jean Du Verger

There's trouble on the street tonight
I can feel it in my bones
I had a premonition
that he should not go alone
I knew the gun was loaded
but I didn't think he'd kill
ev'rything exploded and the
blood began to spill [...]

“Smuggler’s Blues”, Glenn Frey

- ¹ *Miami Vice*, which ran for five seasons on NBC between 1984 and 1989, was probably one of the most influential and pivotal television series of its time. As Steven Sanders aptly remarks, the show “helped to define 1980s popular culture ¹”. The show’s striking visual effects and its innovative use of music – which earned the series its nickname, “MTV Cops ²” – contributed to its great popular success and its aesthetic appeal. However, while the show bore the inheritance of *film noir* ³ – notably *Night and the City* (1950) directed by Jules Dassin or *The Big Combo* (1955) directed by Joseph H. Lewis – as well as *neo-noir* ⁴ films such as Burt Reynolds’s *Sharky’s Machine* (1981) or Brian De Palma’s *Scarface* (1983), it also broke with the traditional conventions of police series. But more surprisingly, the show played a critical part in the city’s revival as it led to the enactment of legal protections for the district’s buildings and the implementation of urban renovation programmes.
- ² Crime is, as David Buxton notes, “a constant, pervasive part of the urban experience ⁵”. The present article will focus on the show’s first two seasons and explore the diurnal and nocturnal representations of urban spaces. These representations convey a sense of alienation and emptiness characteristic of the postmodern metropolitan experience in the 1980s, while also offering today’s viewers a rather accurate picture of the Reagan years. The show walks

the viewer through the city of Miami, where gleaming buildings are juxtaposed to slums, thus reflecting the city's social divide. Consequently, as the show's creator Anthony Yerkovich asserts, the city of Miami clearly appears to be one of the series's central characters. Moreover, the show's visual and sensory experience in the urban space rests on the constant oscillation between light and darkness, day and night. This oscillation gives shape to the show's main plotline that depicts the predicament of two police detectives (Sonny Crockett and Ricardo Tubbs) who are caught in the interstices between law enforcement and the underworld. As the narrative unfolds, we see how both characters are constantly at risk of being engulfed into the dark abyss of crime and corruption while they tread the shadowy borderline between good and evil.

- 3 I will first highlight the role of Miami as the show's main protagonist. I will then try to decipher the possible readings of the show's diurnal urban text ⁶ before considering, through a series of close readings of certain key episodes, the city's nightscape in the context of its *noir* and *neo-noir* influences.

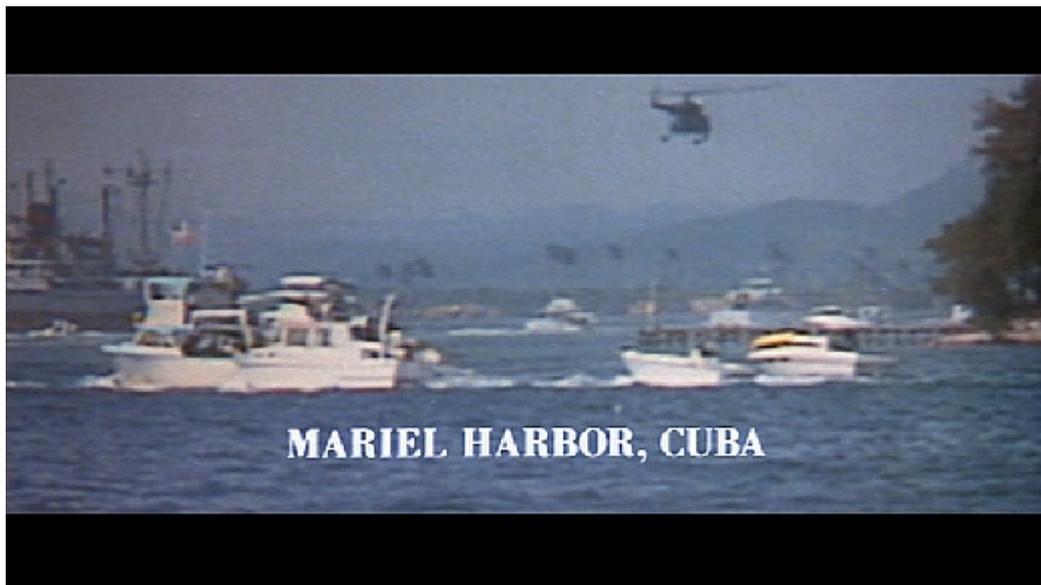
1- The Main Protagonist: Miami

- 4 The 1980s were, as James Lyons notes, "a transitional decade for television ⁷". As of the mid-eighties, the influence of the Classic Networks began waning due to the growing competition of cable, satellite, VCRs and the nascent video industry. The American television networks were therefore impelled to renew their TV series both aesthetically as well as in terms of content. *Miami Vice*, which premiered on NBC on 16 September 1984, was characterized by its compelling visual style due to the use of cinematic and stylistic devices such as overhead shots, tilted angles, slow-motion ⁸, handheld sequences and freeze frame endings. The show's visual imagery was enhanced by Michael Mann's "technical virtuosity and visual artistry ⁹". The use of expressionist *noir* lighting and electric colours imprinted a distinctive stamp on the series, not to mention the innovative use of music, which foregrounded music-directed action. The lighting effects conveyed "the ambiguity of personal identity and the threatening nature of the noir universe ¹⁰". The Manichean opposition scheme with the subtle mixture of light and darkness reflected the deep existential struggle of the two heroes Sonny Crockett (Don Johnson) and Ricardo Tubbs (Philip Michael Thomas).
- 5 Through a close reading of certain key episodes of the show I hope to decrypt how the directors thrust the city of Miami into the spotlight, thus highlighting the show's impact on the city's profile as well as on American society by and large. I will therefore challenge critics and cultural commentators who have

been inclined to perceive the show as a vehicle for style rather than content ¹¹ .

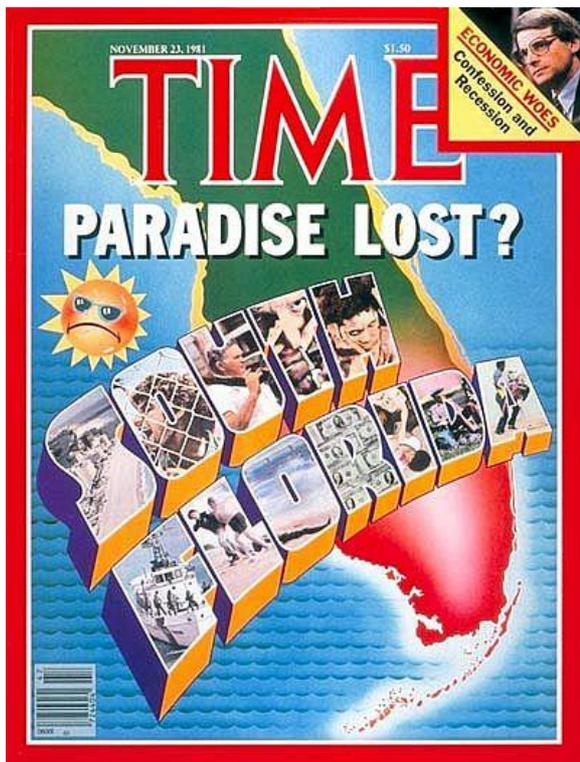
- 6 As the 1970s melted into the 1980s, Miami's population became younger and more ethnically mixed due to the steady influx of immigrants from Latin America. From May to September 1980, some 125,000 Cuban immigrants arrived in Miami with the consent of Fidel Castro on a flotilla of privately chartered boats. The Mariel Boatlift episode is depicted in the opening part of Brian de Palma's film *Scarface* (1983) (figure 1).

Fig. 1: *Scarface* (1983) directed by Brian de Palma



- 7 The failure of the “Marielitos”, the plight of minorities and dispossessed people living in depressed areas, the “Liberty City Riots” ¹² , not to mention the wars between rival drug gangs ¹³ that were escalating, had a dreadful effect on Miami's image. Consequently, this dramatic wave of events ruined the old vision of the sunny resort where old-age pensioners played shuffleboard or cards in the warmth and tranquility of the city. In November 1981, *Time* 's magazine cover story on South Florida read: “Paradise Lost” (figure 2).

Fig. 2: *The Time*'s cover in November 1981



- 8 The once “Magic City” had fallen, and Metropolitan Miami was portrayed as a highly violent and corrupt city that reverberated “the jungle of big American cities”¹⁴. The show’s creator, Anthony Yerkovich, said in an interview he gave to *Time* magazine in September 1985 that he wanted “a city in which the American dream had been distilled into something perverse. [...] I wanted to use the city [of Miami] figuratively and metaphorically. I wanted to place an existential hero in a city based on greed”¹⁵. As the show explores the city’s criminal underworld it dwells on vast array of social ills: prostitution (“Florence, Italy” S02E16), incest (“Junk Love” S02E06), rape (“Bought and Paid For” S02E09), pornography (“Heart of Darkness” S01E03), drugs (“Give a Little, Take a Little” S01E11 ; “Little Prince” S01E12 ; “The Dutch Oven” S02E04), drug trafficking (“Milk Run” S01E13; “Yankee Dollar” S02E13) and corruption (“Smuggler’s Blues” S01E16).
- 9 *Miami Vice* was not the first show to take place in an American metropolis. *The Streets of San Francisco* (ABC, 1972-1978), *Kojak* (CBS, 1973-1977) or *Vega\$*, which aired on ABC from 1978 to 1981¹⁶, had also dwelled on urban existence in America’s concrete jungles using them as a background for their narratives. A show like *Kojak* bestowed an effect of realism to the police genre as it pinpointed the social dimension of crime, upholding the idea that the city was a dangerous and hostile place, while portraying crime as endemic in modern society¹⁷. Location became, as Buxton points out astutely, “an important part of the assemblage, allowing standardised stories of police to be ‘coloured’ by the

particularity of a city ¹⁸ ". But for Michael Mann, the city of Miami was not a mere backdrop but "a character in its own right ¹⁹ ". As the series unfolds, the city insinuates itself seamlessly into the shows cleverly constructed narrative fabric as a number of the series' titles attest to: "Glades" (S1E09); "Definitely Miami" (S2E12) and "Miami Squeeze" (S5E11). The show goes on to explore the changes in a city that had become by the mid-eighties the "hub of the drug trade between Latin America and the rest of the country ²⁰ ". Thus, the realistic sense of place came as a critical extension of Crocket and Tubbs's battle against crime and moral corruption as they constantly move between two worlds, between the realms of deceptive appearances and bleak reality, between day and night. Miami served therefore not only as an ideal backdrop to the two detectives's undercover investigations, but also as the show's main protagonist.

2- Diurnal Readings of the Urban Text

- ¹⁰ *Miami Vice* used South Beach as a site for many of its early episodes, namely Ocean Drive, the Atlantis condominium with its signature sky patio, Arquitectonica's private postmodern residence (Spear House or "Pink House"), which is located on the outskirts of South Beach, alongside numerous other iconic locales such as Biscayne Bay or the Everglades. Michael Mann used, as a matter of fact, quite a few of the locations and architectural features Brian de Palma had used in *Scarface* . The show's visual artistry and cinematic quality highlighted the city's sharp lines, sensuous curves and bold geometry, reshaping Miami into a sharply delineated character. The visual and aural aspects of the show created a number of significant scenes as they used locations for social and cultural conflicts contributing to the intricacy of the show's narrative texture. The juxtaposition of vernacular architecture, Art Deco and postmodern architecture establishes a specific atmosphere that puts Miami's uniqueness into sharp relief providing the viewer with not only one but many cityscapes. Shutz and MacGregor remark that Michael Mann and the show's art director, Jeffrey Howard, paid great attention to the sense of place and stylization of Miami. Howard greatly contributed to give *Miami Vice* its visual character as he strove "to eliminate mundane settings and replace them with spectacular ones ²¹ ". The pastel colours ²² , which were characteristic of the first two seasons, with the predominance of blues and greens, reflected the series's "coolness in tone ²³ ". The importance of colour schemes was humorously summarized by the "lovable idiosyncratic snitch" ²⁴ Izzy Moreno (Martin Ferrero) in "Phil the Shill" (S2E11). While addressing one of Phil Mayhew's guests, Izzy tells him disdainfully: "What are you doing wearing those brown shoes? This party is color cooperated ²⁵ ". Furthermore, Howard

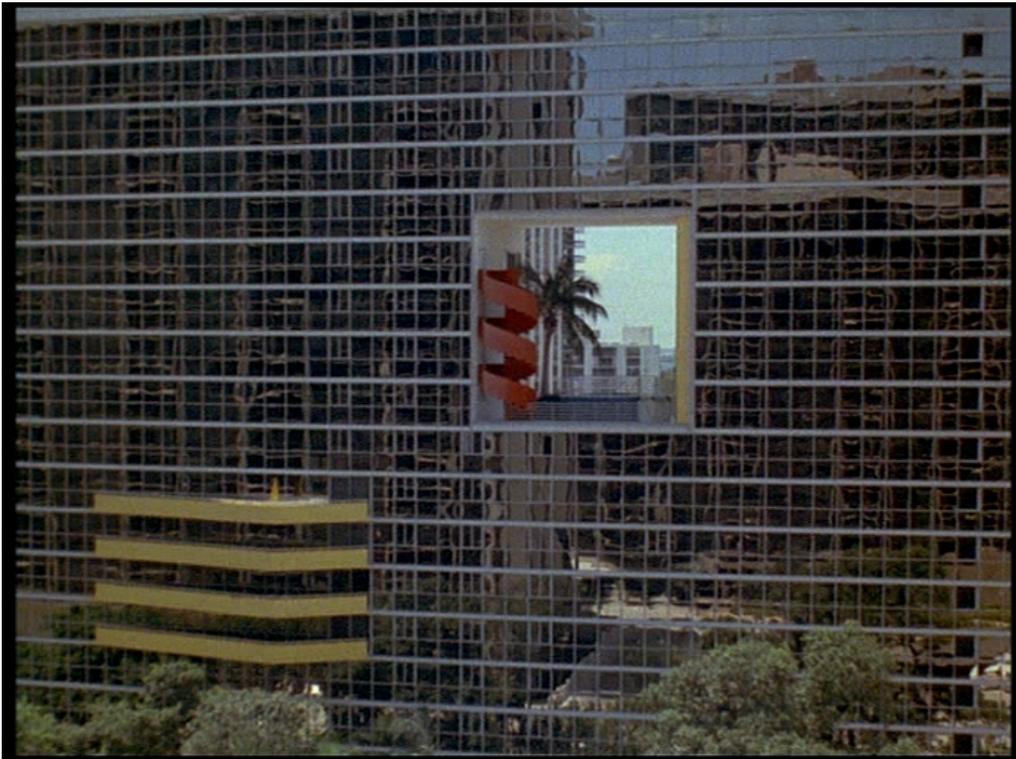
claims that the “summer sun in South Florida is a palpable force. Optically, it has a bleaching effect. This is the conceptual underpinning of our pastels ²⁶”. Yet, beneath this aspetized environment loom dark and swampy forces, as Howard remarks, the show’s atmosphere “exists on a borderline between respectability and venality, honor and criminality ²⁷”. The sun’s bleaching effect blurs the boundaries between morality and corruption, law enforcement and crime, picturing Miami as a “city on the edge ²⁸”.

- 11 The show’s opening and closing credits frame the series’ narratives ²⁹. The opening credits are preceded by an opening sequence or “cold open”, which is designed to ensure that the audience is drawn quickly into the narrative’s events. The opening credits represent the metropolitan space, which is viewed as a highly coloured and brightly lit setting of fast-paced activities. More importantly, contrary to the opening credits of other crime shows, there is no visual trace of the police in *Miami Vice*’s opening titles ³⁰. However, following the *noir* tradition in which nightfall is often conjoined with the appearance of water, the credits end with a view of the city’s nighttime skyline taken from the harbour. The dissolve draws the viewer back into the narrative. The shift from day to night could therefore stand metaphorically as an indication that the viewer will be travelling from light to darkness. The montage sequences, which are mainly made of shots of settings taken from various episodes of the first two seasons, tend to convey an impression of fragmentation. The reverberation effect created by the close-up of the buildings, the ærial shots of the water, the speedboats race, glamorous-looking women and luxurious cars all convey an impression of speed, glamour and shallowness rather than tranquility, reality and depth ³¹. These visual fragments – splinters of the American Dream – compose a pattern that foregrounds Miami as the show’s main character. Indeed, unlike the opening credits of *The Streets of San Francisco*, *Kojak* or *Vega\$* ³², none of the show’s main actors are seen in the opening titles. The city of Miami acts as a conditioning factor on the fiction as it becomes a protagonist which, unlike the human characters, is not a fictional one. In the closing credits, the unbroken chains of buildings along South Beach are filmed using long shots. Compared to the opening credits, the camera zooms away providing the viewer with a sense of perspective. The viewers can thus distance themselves from the glittering settings displayed in the opening credits. While the viewer witnesses the city undergoing its latest cycle of redevelopment and renewal (i.e., the construction sites) ³³, the camera pans the background, providing the viewer with patches of open landscape. The “pre-credits grabber that open every episode ³⁴” often plunges the viewer into a bleak vision of the urban world that sharply contrasts with the visual imagery displayed in the opening credits, indicating to the attentive viewer that things are not what they seem in the city of Miami, thus offering an apter translation of reality. We may therefore

interpret the closing credits's use of perspective as a metaphorical testimony of the show's social and cultural dimension, the role of which is to inform the viewers by providing them with keys needed to understand the reality that lies beyond the city's glitter and gold ³⁵ . Both opening and closing credits thus refract and re-construct the spectator's impressions on the city.

- 12 Miami is awash with blazing sunshine. The recurrent images of beaches and oiled bodies lying on the sand or vast swimming pools reflect the pervasive, glaring sunshine. During the "teaser" of the episode entitled "Calderone's Return: The Hit List" (S1E05) Crockett and Tubbs are seen carrying out surveillance detail on a drug dealer, Felix Castranova, who lives in one of the city's iconic locations, the Atlantis condominium designed by the architectural firm Arquitectonica ³⁶ . Beyond the glamorous aspect of the building, the Atlantis condominium stands as a metaphor for postmodernism. The building is experienced frontally; its glazed façade reverberates the sunlight preventing onlookers from seeing through its transparent surface. Detectives Stan Zwitek (Michael Talbott) and Larry Zito (John Diehl), who have relieved Crockett and Tubbs, can only see the people sitting on a balcony or the young women wearing bathing suits and walking down the building's red spiral staircase or standing by the jacuzzi. The scene focuses on the limits of police surveillance, as the interior remains invisible to the onlookers. Reflected sunlight seems to symbolise Mann's view concerning the lack of depth of Miami's culture in the 1980s (figure 3), as the glaring sun limits access to subtle meanings and deep truths.

Fig. 3: The Atlantis condominium



- 13 Everything is superficial as Miami seems to be a matter of texture and surface for Mann. Police surveillance is a recurrent narrative device in the show ³⁷. The scene evokes aspects of scolophilia and voyeurism ³⁸ that are underscored by the way in which the camera pauses on the visual tropes of surveillance (tape-recorders, cameras and the captadiotric lens) (figure 4).

Fig. 4: Visual tropes of surveillance



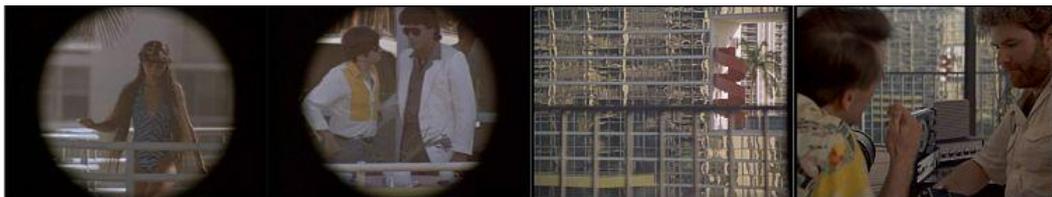
- 14 This scene, which may well be an echo of the surveillance scenes in Burt Reynold's neo-noir film *Sharky's Machine* (1981), resonates with multiple cultural significations (figure 5).

Fig. 5: Burt Reynold's film *Sharky's Machine* (1981)



- 15 The first segment of the scene focuses on the distance between the detectives and the coke dealer, underscoring the ideological significance of urban spatiality as an arena of potential conflict. But the scene also hints at a society of voyeurism in which surveillance has become spectacle. The window through which Tubbs, Zwiktek and Zito are keeping an eye on the dealer provides a warped connection between the viewer and the viewed. By peeping at the female bodies through the catadioptric lens, Tubbs and Zwiktek shatter the illusory distance between the characters's gaze in the narrative and that of the spectators (figure 6).

Fig. 6: Tubbs and Zwiktek peeping at the female bodies



- 16 Tubbs's and Zwiktek's eyes give way to the viewer's gaze as both fictional and real worlds conflate. Voyeurism detracts Zwiktek and Zito from their actual surveillance task; while both detectives focus their attention on glamorous mirages and delusional visions of beauty, they are unable to foresee what is about to happen before their eyes.
- 17 The city's social space is, as I have previously mentioned, a contested one. At the time, according to Mann, the rich lived in postmodern, futuristic buildings, while the poor lived in Art Deco ones. While Mann's opinion did not quite correspond to the reality, it nevertheless influenced the way in which he filmed the city of Miami. The show sheds light on the pockets of poverty and

degradation: the “cold open” of “Glades” (S1E09) for instance, dwells on a run-down part of the red-light district (figure 7).

Fig. 7: Pockets of poverty and degradation



- 18 In “The Maze” (S1E17), Ricardo Tubbs is taken hostage by a gang of Hispanic youths – the Escobars – in the run-down Blue Waters Art Deco hotel of the 1940s-1950s, along with a group of squatters and immigrant families from Latin America and Haiti. As the camera pans from the ocean front and the amazingly purple light of Miami dawn to the derelict hotel – located at 7212 San Domingo –, the contrast between the vision of the paradisiacal landscape and the reality of the abandoned building is thrown into sharp relief (figure 8).

Fig. 8: The contrast between the paradisiacal landscape and the abandoned building



- 19 The viewer’s gaze has been rapidly directed from an allusion to the city’s fun-in-the-sun reputation ³⁹ to the dark side of the American Dream. The contrast is marked by a grey asphalt road that stands as a dividing line between both locations. The building’s white façade adds to the effect of monochrome reality, while reflecting the city’s downward drive. As the narrative unfolds, we see neighbours arguing through broken windows or throwing garbage and dirty wastewater out of them. The homeless squatters, who seem trapped in the building, look like prisoners of sorts. The use of a long lens works to flatten the space of the façade helps reduce the sense of depth (figure 9).

Fig. 9: The building's prison-like façade



- 20 The scene is therefore endowed with an almost pictorial quality conveying the impression we are viewing a bordered painting in which the numerous windows morph into as many miniature frames through which the onlooker can observe the people occupying the hotel. While Tubbs walks through the building, the camera ponders on the state of the hotel's crumbling interior and the graffiti-coated walls. The dirty walls enhance the oppressive and claustrophobic effect. The dark and filthy corridors contrast with the patches of the cloudless cerulean sky that are visible through the partially barricaded or barred window frames which look as if postcards had been inserted into the building's walls. As the hostages get to know each other, they progressively unveil the reality of their situation. We learn through Georges that there is "plenty of work" but with "[n]o card" he is unable to work for a living. One of the gang members Elio Escobar, who is about to rape Georges's sister Gabriela, tells her "You don't exist. Just like me". The "Land of Opportunity", an expression that drug dealers or criminals refer to recurrently throughout the two first seasons, does not seem to offer any opportunity to those surviving at the margins of the American dream. Before the final assault, there is a view of the decaying hotel and the attached block of low row houses that are dwarfed by an imposing new modern compound set in the background. The scene conveys a sharp contrast between the rich and poor areas of the city that coexist side by side. The bottom wall of the new building displays the social segregation within the city. The wall seems, as a matter of fact, to be there to prevent those living on the outside from accessing the American Dream.
- 21 Architectural representations form a lexicon of structures that Mann uses subtly as he cleverly resorts to an elaborate vocabulary of space. In "Smuggler's Blues" (S1E16), for instance, architecture is made to reflect human behaviour as it partakes in the construction of the characters' identities following the idea that certain types of urban space can determine individuals. Castillo's team meet up in an abandoned building with a DEA agent named Ed Waters. The undercover activities of Crockett and Tubbs pose the question of

distinguishing between crime and criminal justice as their undercover work is “both covert and deceptive ⁴⁰”. Consequently, Tubbs and Crockett’s undercover operations are assimilated to illegal activities. The location – on the fringes of the city limits – stands here as the encroachment of a liminal space ⁴¹ in which formerly fixed roles have become fluid as Castillo’s team moves from the stable urban centre – where the Organized Crime Bureau is located – to the city’s social margins of the deserted building. Their move signals that the altering of Crockett and Tubbs’ identities into those of Burnett and Cooper is betokened by environmental degradation. The boarded-up buildings and the urban decay constitute a corrupting criminal environment where illegal activities flourish and criminality thrives. In these urban spaces, disorder is common as surveillance capacities are minimized, and criminals feel that their chances of being identified by the law are rather low. Hence, the border between police and illegal activities are blurred, and the viewer is constantly left wondering if Crockett and Tubbs will eventually cross the red line. In “Florence, Italy” (S2E16), the urban landscape morphs as we move from day to night. The same street segment is barely recognizable in broad daylight compared to its nocturnal texture (figure 10).

Fig. 10: From the diurnal to nocturnal cityscape



- 22 It is as if the setting were entirely different, creating an impression of dynamization of the urban space as the shift from the diurnal to nocturnal cityscape fleshes out the transient and elusive nature of urban surroundings. During daytime, the social and cultural contrasts are obviously far more vivid than at nighttime when they tend to dissolve in the surrounding darkness. Hence, Mann’s use of architecture and urban space provides the reader-viewer with a vast array of textual readings.

3- The City at Night: From Babylon to Jerusalem

- 23 *Miami Vice* resonates with themes derived from classic *noir* and *neo-noir*. The show shares some key features with *film noir*: moral ambiguity, confusion of identity, sexual obsession and a form of mental insanity. The city nightscape is a locus of *noir* entrapment, a treacherous urban terrain depicted in *film noir*, namely Jules Dassin’s *Night and the City* (1950) or Joseph H. Lewis’s *The Big Combo* (1955), not to mention Blake Edwards’ *neo-noir* film *Experiment in Terror* (1962)

(figures 11, 12 and 13) in which the camera's pressure conveys an impression of psychological containment that enhances the film's claustrophobic atmosphere.

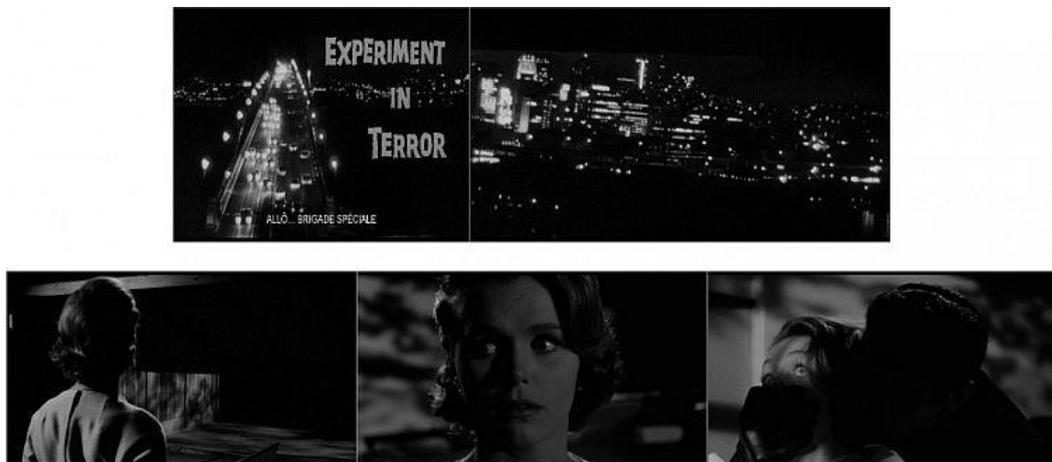
Fig. 11: Joseph H. Lewis's *The Big Combo* (1955)



Fig. 12: Jules Dassin's *Night and City* (1950)



Fig. 13: Blake Edwards' *Experiment in Terror* (1962)



- 24 In all three films, the city's nocturnal landscape plays a major role in their narrative structures. Miami's nocturnal landscape is shown in a subtly stylized way as the use of lighting underscores significant settings while establishing an eerie atmosphere. The dramatic use of light and shade visually reflect the violent contrasts of psychological unrest, conveying what French critics Raymond Borde and Étienne Chaumeton describe as a "certain malaise ⁴²". In *Miami Vice*, the city nightscape prominently features dark streets, which are often deserted, dimly lit alleys, downtown bars, classy nightclubs, restaurants and seedy hotel rooms. The red-light district, with its prostitutes and pimps,

teems with the glittering marquees of adult theatres, adult book stores, liquor stores and sex shops ⁴³ . The show's nighttime imagery and urban landscapes portray the city as a dangerous place, a hostile environment in which corruption and amorality strive ⁴⁴ . While the noirish implications of the show reflect the *Zeitgeist* of the eighties, *Miami Vice* also grafts a number of tropes from classic *film noir* that enhance the feeling of alienation and danger exuded by the nocturnal urban space that opens onto a world of darkness and noirish expectations ⁴⁵ .

- 25 The postmodern nightscape of *Miami Vice* forms a narrative structure that is marked by different experiences of benighted individuals struggling to fend off implacable threats or temptations, as they confront both the strangeness of others as well as the strange otherness within themselves. Furthermore, the city nightscape is multi-faceted and offers the viewer a comprehensive vision of the city's underworld. The social and cultural boundaries dissolve within the crowded glossy enclosed space of the nightclubs. The nightclub is also shown as a space of transgression. In "Back in the World" (S2E10), Tubbs and Zwick descend into the city's sexual underground while investigating a nightclub as they seek information on heroin traffickers. During their nocturnal investigation, Zwick is wearing a leather peaked cap, a leather jacket and pants, an obvious reference to the gay leather subculture, and a possible echo of William Friedkin's film *Cruising* (1980), while the imposing bartender turns out to be a transvestite (figure 14).

Fig. 14: The city's sexual underground



- 26 The nightclub also offers a space in which to hide out and conceal or transform one's identity. In "The Dutch Oven" (S2E04), Trudy (Olivia Brown) has been invited by her boyfriend David to a party, where she witnesses guests smoking pot and snorting cocaine (figure 15), while a pop singer (David Johansen) ⁴⁶ is prancing about on stage singing "King of Babylon", a perfect example of the way music comments action in the show's narrative.

Fig. 15: Guests smoking pot



- 27 The term Babylon is obviously referring here to a decadent fallen world, a world in which corruption, greed and sin prevail ⁴⁷. This specific segment and its biblical reference underline the corrupt and corrupting nature of nighttime parties which turn out to cover small as well as large drug deals.
- 28 This article ends with a close examination of the risks of disorientation and dislocation that characterize the postmodern cityscape. Through a close reading of certain scenes that were incorporated into the visual text of the pilot “Brother’s Keeper” (S1E01-2) and “Little Miss Dangerous” (S2E15), I hope to show how both episodes underscore the ideological and metaphorical significance of the show’s nocturnal urban spatiality. In “Brother’s Keeper”, the episode opens with Tubbs sitting alone in his car parked on a dark New York street. He is following a Columbian drug dealer, Esteban Calderon (Miguel Pinero). As the narrative unfolds, we discover through a series of flashbacks that the latter murdered Tubbs’s brother, who was working undercover for the NYPD’s Narcotics Division. Having followed Calderon into a nightclub he then loses him. As he emerges from the club’s back entrance, he just has time to realize that Calderon has vanished into thin air. I would like to ponder briefly over this scene for which James Lyons offers an extremely convincing interpretation: “the outline of the two sidewalks form symmetrical diagonal of kerbstone that stretch back to a central vanishing point, disappearing in the dark, and creating a vortex that threatens to suck Tubbs into the murky abyss” ⁴⁸ (figure 16).

Fig. 16: The two sidewalks forming a symmetrical diagonal of kerbstone stretching back to a central vanishing point



- 29 The trope will resurface at the end of the episode when Tubbs chases Calderon in a shipyard in the middle of the night. The silence and stillness, the use of shadows and the muted patterns of *chiaroscuro* enhance the scene's dramatic intensity, as both the faces of Tubbs and Calderon fade in and out of view into the darkness (figure 17).

Fig. 17: The faces of Tubbs and Calderon fading into the darkness



- 30 The characters and objects seem to be losing their consistency as they blend into the circumambient darkness evoking a growing feeling of disorientation, while contributing to the scene's eerie mood. The viewer is plunged into forbidden territory. When both characters finally meet face to face, the intensity is such that the viewer is, for a short while, under the impression that Tubbs's thirst for vengeance will overcome his sense of duty.
- 31 The episode entitled "Little Miss Dangerous" (S2E15) depicts a "dark urban world of neurotic entrapment ⁴⁹" in which sex is lethal. Jackie McSeidan (Fiona Eileen Flanagan) and her boyfriend Cat (Larry Joshua) work as S&M performers at Sex World, a club in Miami's red-light district. Jackie, who also does prostitution on the side, turns out to be a disturbed serial killer who murders her johns before leaving a childlike crayon-style drawing behind. Hence her nickname, the "crayon killer". In the pre-credit sequence, the viewer actually sees Jackie having sex with a sailor before stabbing him to death in the Anchor Hotel. Cat knows of Jackie's terrible secret, but he is madly in love with her, even though she refuses to marry him. After another murder occurs, and having noticed that Jackie has not come home, Cat begins scouring the city's shadowy streets, stairwells, sidewalks and underpasses in search of her. The high-angle long shot is an oppressive and fatalistic angle that looks down upon the lost and helpless character of Cat, who is pictured like a rat in a maze (figure 18), as he is filmed roaming the dimly lit alleys and the rain-slicked streets in search for the girl he loves.

Fig. 18: Cat roaming the dimly lit alleys



32 The episode also reflects “an advanced consumer society [that] is viceful because consumption is no longer utilitarian and uplifting but extravagant, superfluous, desirous ⁵⁰”. When Jackie tells Cat and Tubbs that “[s]ex doesn’t affect me. I’m just a physical substitute”, she clearly views her body as a mere object of consumption in a series of adult transactions. Consequently, her character takes on the signifiers of a discourse that underlines the commodification of the female body. The character of Jackie also stands for the spider woman determined to snare unwary men into her web. Her suicide illustrates what Borde and Chaumeton say of the *femme fatale*: she is “frustrated and criminal-minded, partly destructive, partly destroyed, hunted down, she [finally] falls, trapped by her own ploys ⁵¹”. In this episode, the nighttime urban landscape accentuates the city’s moral corruption. As I mentioned previously, buildings are composed of a system of signs constructing a code through which they can be read. Consequently, the opposition between the nocturnal and diurnal cityscape reflecting the contrast between good and evil are fleshed out in the architectural opposition between the Sex World theatre and the Organized Crime Bureau ⁵² (figure 19).

Fig. 19: The architectural opposition between the Sex World theatre and the Organized Crime Bureau



- 33 When the camera pans the front of the Sex World theatre with its pink light-coloured façade, the building looms in amidst the neon-lights of the red-light district like a phallic shaped building. Hence, the towering public building that houses the OCB – which takes up half a city block and the street that runs perpendicular to it – stands out in stark contrast to the theatre as if it were the city’s ultimate protector, alone in its white concrete armour, beset on all sides by the menacing forces of crime, deprivation and corruption.
- 34 To conclude, the thematic threads of the show weave existentialist and postmodern themes together. *Miami Vice* therefore offers the viewers a reflection on the dark side of the human condition in a world of deceptive appearances – a fallen world in which “the circulation of ‘good’ and ‘bad’ commodities merges into an economy of desire ⁵³”. The urban cityscape of

Miami is envisaged here as “a site of spectatorship”⁵⁴ staging a postmodern drama. The urban space is perceived as an organic fabric that has a mosaic and fractal form offering a kaleidoscopic picture of the city, operating around the subtle oscillation between day and night. If at first glance the show may seem to rest on the simplistic oppositions between day and night, surface and underneath, sunny appearance and dark core, a close reading shows that a subtle use of cinematic devices, and a rather complex narrative structure, creates a world in which there are no clear boundaries between the diurnal or nocturnal spaces themselves. The show mingles style and content: one cannot work without the other. While the series clearly bore the inheritance of *noir* and *neo-noir* films as it used formulaic conventions of both genres, *Miami Vice* was a cultural phenomenon in its own right. Journalist T.D. Allman notes that “*Miami Vice* was a reflection of what was happening”⁵⁵ at the time. With its groundbreaking visual style, its original use of pop music it transformed, with other shows like *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), the conventions of the network and cable broadcast crime series. Moreover, the show’s impact was such that it contributed to the renovation and renewal of the city and, as architect Bernardo Fort-Brescia remarks: “[i]t was [all thanks to] the power of television”⁵⁶.

BIBLIOGRAPHY

- ARNETT Robert, “The American City as Non-Place: Architecture and Narrative in the Crime Films of Michael Mann”, *Quarterly Review of Film and Video*, 27: 2010, p. 44-53.
- BORDE Raymond and CHAUMETON Étienne, *Panorama du film noir américain, 1941-1953*, Paris, Flammarion, Collection Champs, 1988.
- BUXTON David, *From The Avengers To Miami Vice. Form and ideology in television series*, Manchester, Manchester University Press, 1990.
- CHRISTOPHER Nicholas, *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*, New York-London, The free Press, 1997.
- HIRSCH Foster, *The Dark Side of the Screen. Film Noir*, Philadelphia, Da Capo Press, 1981.
- HIRSCH Foster, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*, New York, Limelight Editions, 1999.
- LYONS James, *Miami Vice*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010.

MARX Gary T., *Undercover. Police Surveillance in America* , Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1988.

PORTES Alejandro and STEPICK Alex, *City on the Edge: The Transformation of Miami* , Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993.

RAYNER Jonathan, *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication* , London & New York, Wallflower Press Book, 2013

SANDERS Steven, *Miami Vice* , Detroit, Wayne State University Press, 2010.

SHUTZ Trish Jane and MACGREGOR Rob, *The Making of Miami Vice*, New York, Ballantine Books, 1986.

SIEGEL Allan, “After the sixties: Changing Paradigms in the Representation of Urban Space” in *Screening the City* , eds. Mark Shiel and Tony Fitzmaurice, London-New York, Verso, 2003, p. 137-159.

TRUTNAU John-Paul, *Miami Vice A One-Show? The Construction and Deconstruction of a Patriarchal Image in the Reagan Era: Reading the Audio-Visual Poetics of Miami Vice*, Victoria, Trafford, 2005.

VIGLUCCI Andres, “The Vice Effect: 30 years after the show that changed Miami”, *Miami Herald* , September 28, 2014.

WANG Orrin N. C., “ *Miami Vice* Sex and Rock & Roll in the TV Market”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* , No. 33, Feb. 1988, p. 10-19.

NOTES

1. Steven Sanders, *Miami Vice* , Detroit, Wayne State University Press, 2010, p. 1.
2. Brandon Tartikoff, president of NBC, on *Miami Vice* .
3. The term was coined in 1946 by French critic Nino Frank. The genre was influenced by numerous cinematic antecedents such as the German Expressionist films of the 1930s, and the so-called “street films” of the 1920s. These “films utilized revolutionary techniques refined in Berlin and Vienna: moving cameras, severely angled shots, low-key photography, and innovative uses of light and shadow to frame backlot shooting, making the studio-simulated city streets, sidewalks, and roof tops appear more grittily realistic and forbidding than the real thing”, Nicholas Christopher, *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City* , New York & London, The Free Press, 1997, p. 14.
4. While Foster Hirsch underlines the difficulty in defining the *neo-noir* genre as such, I shall follow his approach, that is: “to focus on films that continue the themes and the look formulated in classic noir; branch off into fertile or misguided new terrain; or, most typically, combine traditional and nouveau patterns with varying success”, Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir* , New York, Limelight Editions, 1999, p. 13.

5. David Buxton, *From The Avengers To Miami Vice. Form and ideology in television series* , Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 120.
6. Julia Kristeva works under the assumption that the urban space can be understood and analyzed as a text.
7. James Lyons, *Miami Vice* , Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, p. 3.
8. Jonathan Rayner remarks that the slow-motion sections “occur to accentuate moments of subjective stress, isolation and heightened perception”. They are “a recognizable trademark of Mann’s films”. Jonathan Rayner, *The Cinema of Michael Mann: Vice and Vindication* , London & New York, Wallflower Press Book, 2013, p. 33.
9. Steven Sanders, *op. cit.* , p. 9.
10. *Ibid.* , p. 41.
11. James Lyons, *op. cit.* , p. 29.
12. The riots, which took place in May 1980 and were the first major riots in the nation since the 1960s, had been ignited by the acquittal of five white police officers who were accused of having beaten a black motorist to death. “After three days of looting, 18 people were dead and property damage totalled \$100 million”. Trish Jane Shutz and Rob MacGregor, *The Making of Miami Vice*, New York, Ballantine Books, 1986, p. 10
13. In the teaser of the episode entitled “The Maze” (S1E17), Sonny tells fellow detective Tim Duryea: “Look at this neighbourhood. Six months ago, it was a war zone”.
14. John-Paul Trutnau, *Miami Vice A One-Show? The Construction and Deconstruction of a Patriarchal Image in the Reagan Era: Reading the Audio-Visual Poetics of Miami Vice*, Victoria, Trafford, 2005, p. 86. As James Lyons notes “FBI statistics suggested that Miami had become the most crime-ridden city in the nation”, James Lyons, *op. cit.* , p. 12.
15. Steven Sanders, *op. cit.* , p. 8.
16. This television series was initiated by Michael Mann with Aaron Spelling Productions.
17. Michael Winner’s *neo-noir* film *Death Wish* (1974) illustrates the public’s perception of increasing crime rates within the major American cities during the 1970s.
18. David Buxton, *op. cit.* , p. 129.
19. Steven Sanders, *op. cit.* , p. 5.
20. Trish Jane Shutz and Rob MacGregor, *op. cit.* , p. 14. A point effectively made by Corky, Sonny (Crockett) Burnett’s middleman in the opening scene of the pilot: “Malibu. Too much, my man! I mean, the whole geo-cultural concept of it all, man. I mean, farmers. Farmers in Bogota. Bogota to Miami to L.A.”.
21. Trish Jane Shutz and Rob MacGregor, *op. cit.* , p. 87.
22. The production crew even repainted parts of South Beach to maintain the strictures of the palettes. James Lyons, *op. cit.* , p. 48.
23. Trish Jane Shutz and Rob MacGregor, *op. cit.* , p. 90.
24. *Ibid.* , p. 96.
25. Brown, with the exception of the Metro Dade Police officers’ uniforms, was not used in the show’s first two seasons. See Trish Jane Shutz and Rob MacGregor, *op. cit.* , p. 50.
26. *Ibid.* , p. 90.

27. *Ibid.* , p. 91.

28. Alejandro Portes and Alex Stepick, *City on the Edge: The Transformation of Miami* , Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1993, p. xiv.

29. The opening credits can be viewed at the following address: <https://youtu.be/dEjXPY9jOx8> . The closing credits can be seen at the following address: <https://youtu.be/k9hCWF-nQXg> . It is to be noted that, contrary to the opening credits, the closing credits vary from one episode to another during the first two seasons. Consulted 25 March 2019.

30. The presence of members of the police force at the Cinco de Mayo parade does not give any obvious indication as to the show's nature.

31. Nicholas Christopher observes: "The city has always been the locus for the worlds of fashion, style, art, commerce, entertainment, and information", *op. cit.* , p. 46.

32. The opening credits of the above mentioned shows can be viewed at the following addresses: *The Streets of San Francisco* (<https://youtu.be/fnjMbS1dRp0>), *Kojak* (<https://youtu.be/HY2reJ9ktRo>), and *Vega\$* (<https://youtu.be/LTZISICHexU>). Consulted 25 March 2019.

33. In "Nobody Lives Forever" (S1E20), Sonny's girlfriend Brenda, a local architect, discusses the renovation of Miami with Tubbs: "I mean, we're not as big as Architectonics but... we got a lot of new buildings and restorations and... I like the renovations that they're doing on the Art Deco in South Miami". Architectonics is an obvious reference to Arquitectonica, the international architecture and urban planning corporation headquartered in Miami.

34. Steven Sanders, *op. cit.* , p. 22.

35. In "Nobody Lives Forever" (S1E20), Tubbs tells Brenda, Sonny's girlfriend, that he would like her to discover "the real Miami" with him as opposed to the "fantasy" world in which she lives.

36. The building is renowned for its glass façade and primary colour scheme, as well as the gap forming a "sky court" half-way up the building with its five-storey cutout and its red spiral staircase. The walls around the opening, which offer a view on the building's interior, are painted in bright yellow.

37. The theme had been already addressed in "Heart of Darkness" (S1E03) when Zwitek and Zito are preparing for a new sting operation with the help of Metro Dade policeman Lester Kosko. Kosko is the "resident electronics expert". We can see him set up surveillance material on a shoestring budget. Both the scene and character of Kosko allude to the character of Nosh in a similar scene in *Sharky's Machine* (1981). The scene may also be read as an allusion to new forms of social control with the growing use of bugs, wiretaps and microphones.

38. *Miami Vice* was, according to David Buxton, the "first series to make use of neurophysiological research on the viewing process", David Buxton, *op. cit.* , p. 140.

39. I am thinking here of Frank Capra's film, *A Hole in the Head* (1959), and the frothing romantic and idyllic vision of Miami it imprints on the viewers.

40. Gary T. Marx, *Undercover. Police Surveillance in America* , Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1988, p. 12.

41. Robert Arnett observes that “[b]uildings or structures often form threshold of transition spaces”, p. 51. Robert Arnett, “The American City as Non-Place: Architecture and Narrative in the Crime Films of Michael Mann”, *Quarterly Review of Film and Video* , 27 (2010), p. 44-53.
42. My translation from French: “un malaise spécifique”, in Raymond Borde and Étienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain, 1941-1953*, Paris, Flammarion, Collection Champs, 1988, p. 24.
43. The way in which Mann films the red-light district echoes the odyssey of Jake Van Dorn (George C. Scott), a father searching for his vanished daughter through the sleazy porn subculture world of Los Angeles in Paul Schrader’s film *Hardcore* (1979).
44. Some twenty years later in *Collateral* (2004), Mann further explored the multiple possibilities of using nocturnal settings. *Collateral* (2004) and *Miami Vice* (2006) take place “entirely within non-places”. Robert Arnett notes that in Mann’s recent films the architectural representations “reflect the growing sameness of [Marc] Augé’s supermodernity,” which depicts “the loss of identity in the American city”, Robert Arnett, *op. cit.*, p. 48 and p. 51. See also Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
45. In “The Home Invaders” (S1E19), the bourgeois homes are brutally invaded by a gang whose *modus operandi* rests mainly on violence, brutality, and terrorizing their victims. This episode clearly pictures the city as an unsafe place at night.
46. David Johansen was a member of the seminal proto-punk band the New York Dolls. See also Orrin N. C. Wang “*Miami Vice* Sex and Drugs and Rock & Roll in the TV Market”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* , No. 33, Feb. 1988, p. 10-19.
47. See Revelation 17-18.
48. James Lyons, *op. cit.* , p. 40-41.
49. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen. Film Noir* , Philadelphia, Da Capo Press, 1981, p. 10.
50. David Buxton, *op. cit.* , p. 143.
51. My translation from French: “[f]rustrée et criminelle, mi-dévoreuse, mi-dévorée, désinvoltée et traquée, elle tombe victime de ses propres pièges” in Raymond Borde and Étienne Chaumeton, *op. cit.*, p. 20. In “Definitely Miami” (S2E12), Callie Basset (Arielle Dombasle), a beautiful blonde, seduces Crockett and tries to set him up with her murderous husband Charlie. Callie, who epitomizes the spider woman, seduces shady men under the pretense of being protected from her violent husband whereupon the latter murders them and steals their money.
52. The building was located at 615 SW 2nd Avenue across the river from downtown Miami. It was a historically designated piece of Art Deco architecture. It was built in 1942 by the Miami Shipbuilding Corporation (later called Miami Shipyards Corp).
53. David Buxton, *op. cit.* , p. 148.
54. Allan Siegel, “After the sixties: Changing Paradigms in the Representation of Urban Space” in *Screening the City* , eds. Mark Shiel and Tony Fitzmaurice, London-New York, Verso, 2003, p. 137-159, p. 137.

55. Andres Viglucci, “The Vice Effect: 30 years after the show that changed Miami”, *Miami Herald* , 28 September 2014, consulted 25 March 2019 at: <https://www.miamiherald.com/news/local/community/miami-dade/article2266518.html> .

56. *Ibid* . Since 2018, there have been talks about what appears to be an upcoming project to resuscitate the show, which is to be produced by Vin Diesel for the NBC network. Since the outbreak of the Coronavirus pandemic, there has been no further news concerning the project, leaving fans waiting in expectation. The show will be a reboot of the original series. A series of teasers have been released by fans on YouTube. Interestingly, they mainly focus on the diurnal and nocturnal cityscape of Miami underscoring how essential the city is to the show. The teasers can be viewed at the following addresses: <https://youtu.be/loqPZRjBl0w> and https://youtu.be/k8Axcfi_X9s . Consulted 31 August 2021.

ABSTRACTS

Amid intense inter-network rivalry and the proliferation of cable, pay television and a nascent and competitive video industry, the major American Networks in the 1980s were faced with major challenges if they wished to continue attracting audiences and profits as they had during the 1970s. *Miami Vice* , which ran for five seasons on NBC between 1984 and 1989, was probably one of the most influential and innovative episodic series of the decade. Following Julia Kristeva’s assumption that urban space can be understood and analysed as a text, the present paper will therefore examine the role of the city of Miami as the show’s main character, before deciphering the possible readings of the diurnal and nocturnal cityscape in relation to the influence of noir and neo-noir films, which are traditionally associated with a city’s “mean streets”. Consequently, the present study will attempt to demonstrate how the show offers a vision of the post-modern city during the Reagan years, while pinpointing the crucial influence the series had on the networks’ future primetime episodic crime series as well as – more surprisingly – its impact on the city’s urban renovation.

Confrontés à une concurrence féroce entre eux (NBC, CBS et ABC), ainsi qu’à la prolifération du câble, à la télévision payante et à la jeune et dynamique industrie des cassettes vidéos, les grands *networks* américains durent, à l’aube des années 1980, se réinventer afin de continuer à attirer le public et faire des profits comme ils l’avaient fait au cours de la décennie précédente. Dans ce contexte, *Miami Vice* (*Deux flics à Miami*) fut diffusée pendant cinq saisons (1984-1989) sur NBC. Elle a probablement été l’une des séries les plus innovantes des années 1980. À l’instar de l’hypothèse de Julia Kristeva selon laquelle l’espace urbain peut être appréhendé et analysé comme un texte, notre

présente étude examine le rôle de la ville de Miami comme personnage principal de la série puis envisage les lectures possibles de l'espace urbain diurne et nocturne en lien avec le cinéma noir et néo-noir traditionnellement associés aux quartiers mal fâchés de la ville. Nous tentons enfin de montrer de quelle manière la série offre un aperçu de la ville post-moderne sous la présidence Reagan et de suivre l'influence majeure qu'elle a eue sur les séries télévisées policières qui suivront ainsi que – ce qui est plus surprenant pour une série télévisée – sur la rénovation urbaine de Miami.

INDEX

Mots-clés: Deux flics à Miami, criminalité, film néo-noir, film noir, surveillance

Keywords: Miami Vice, crime, neo noir, film noir, Miami, surveillance

AUTHOR

JEAN DU VERGER

Jean Du Verger is currently teaching English for Engineering at ENSMM in Besançon. He was a course lecturer at the Sorbonne. He defended his doctoral thesis on Tom Stoppard at the Sorbonne University under Professor Élisabeth Angel-Perez's supervision. He has authored articles on Shakespeare's works and published three articles in *Moreana*, as well as various articles on TV series and the countercultural movement in the United States. His latest publications deal with popular music (David Bowie and Bob Dylan).

Jean Du Verger enseigne actuellement l'anglais pour ingénieurs à l'ENSMM de Besançon. Il a été chargé de cours à la Sorbonne. Il a soutenu sa thèse de doctorat sur Tom Stoppard à la Sorbonne sous la direction d'Élisabeth Angel-Perez. Il est l'auteur d'articles sur les œuvres de Shakespeare et a publié trois articles dans *Moreana*, ainsi que divers articles sur les séries télévisées et le mouvement contre-culturel aux États-Unis. Ses dernières publications portent sur la musique populaire (David Bowie et Bob Dylan).

Les instabilités quantiques de la masculinité blanche dans *Code Quantum*

Jules Sandeau

- 1 Créée par Donald P. Bellisario et diffusée à l'origine sur NBC entre le 25 mars 1989 et le 5 mai 1993, *Code Quantum* (*Quantum Leap*) suit les aventures de Sam Beckett (Scott Bakula), un scientifique qui voyage dans le temps en effectuant des « sauts quantiques » dans la peau d'autres personnes dont il emprunte momentanément le corps le temps d'un épisode. À plusieurs reprises, la série l'assimile à une sorte d'ange gardien envoyé par Dieu pour « réparer des erreurs » faites par certains individus et améliorer ainsi leur vie et celle de leur entourage. Dans cette tâche, il est épaulé par son ami Al Calavizzi (Dean Stockwell), qui lui apparaît sous forme d'hologramme et lui apporte des informations cruciales sur chaque nouvelle situation dans laquelle il est projeté. Al assure ainsi le lien entre Sam, piégé dans le passé, et l'équipe du projet « *Quantum Leap* » qui tente de l'aider depuis le futur.
- 2 J'analyserai cette série dans une perspective culturelle, en me concentrant sur les représentations qu'elle propose des identités et des rapports de genre et de race. Il s'agira notamment de mettre en lumière la profonde ambivalence idéologique du portrait qu'elle brosse de la masculinité blanche, dont l'hégémonie a été remise en question par les mouvements contestataires des décennies précédentes. Je commencerai par me pencher sur les épisodes dans lesquels le héros change de genre et/ou de race, particulièrement représentatifs des tensions idéologiques qui traversent la série. Puis, après avoir analysé la manière dont cette dernière travaille les idéaux de masculinité dominants, je m'attarderai sur le thème central de la crise de la masculinité blanche.

« *Oh boy, I'm no longer a white man...* » : enjeux idéologiques des changements de genre et/ou de race

- 3 Les changements de genre et/ou de race sont relativement rares dans *Code Quantum*, puisqu'ils ne concernent qu'une quinzaine d'épisodes sur la centaine que comportent les cinq saisons. Ils impactent cependant de manière décisive la représentation de la masculinité blanche véhiculée par la série, et ce à plusieurs égards.
- 4 Le simple fait que le héros s'incarne en des personnes aux identités de genre et de race variées contribue tout d'abord à déloger la masculinité blanche de son statut de norme invisible en tant que telle. En effet, comme l'exprime Richard Dyer, le pouvoir masculin et blanc « prend généralement les atours de la normalité plutôt que ceux de la supériorité ¹ ». Surreprésentés dans les fictions audiovisuelles, les hommes blancs sont communément construits et perçus comme les représentants de l'humanité en général, alors que les personnages féminins et/ou racisés sont le plus souvent définis par leur « différence » (par rapport à la norme implicite de la masculinité blanche). Plus encore que la masculinité, la blanchité est particulièrement « difficile à “voir”, en particulier pour les personnes blanches et leurs médias ² », notamment parce que le blanc tend à être perçu comme une absence de couleur ³. Or, dans *Code Quantum*, la masculinité blanche de Sam apparaît comme une identité particulière par contraste avec les identités féminines et/ou racisées que le héros adopte momentanément. Elle peut même faire parfois l'objet d'un discours explicite. Au début de l'épisode « Freedom » (S02E16), Sam est tabassé par le shérif d'une petite ville du Nevada avant d'être jeté en prison. Il se regarde alors dans un miroir pour découvrir qu'il a atterri dans la peau d'un Autochtone (figure 1), sur quoi il s'exclame : « Oh, bravo. Je suis un Indien (*Oh, boy. I'm an Indian*) ». Son compagnon de cellule, également autochtone, lui lance alors : « Ça pourrait être pire... Tu pourrais être un homme blanc ⁴ ». Cet exemple fait clairement apparaître en quoi le changement de genre et/ou de race s'accompagne ici d'un changement de point de vue sur la masculinité blanche, qui lui fait perdre son invisibilité et sa normalité.

Fig. 1 : Sam découvre qu'il est un Autochtone



- 5 Sam est certes projeté le plus souvent dans la peau d'un homme blanc, ce qui conforte dans une certaine mesure le statut de norme dont jouit cette identité pourtant minoritaire numériquement parlant. Néanmoins, l'identité masculine et blanche n'est qu'une possibilité parmi d'autres dans *Code Quantum*. À chaque début d'épisode, le générique montre quelques-unes des réincarnations que Sam a vécues durant la série, dont certaines impliquant un changement de genre et/ou de race. Ainsi, même lorsque le héros se retrouve dans la peau d'un homme blanc, le générique nous rappelle que cela n'avait rien de nécessaire. On pourrait même soutenir que les « renaissances » successives de Sam tendent à souligner la contingence de sa propre identité de genre et de race, ainsi que des privilèges qui l'accompagnent, en soulignant que ses conditions sociales d'existence auraient pu être tout autre s'il était né par exemple femme et/ou racisé·e. Dans tous les cas, la diversité de ces métamorphoses tend à miner la position privilégiée dont jouit habituellement la masculinité blanche pour la faire apparaître comme une identité particulière parmi d'autres.
- 6 Cette visibilité de la masculinité blanche en tant que telle témoigne bien évidemment de l'impact de mouvements contestataires de la seconde moitié du XX^e siècle comme la deuxième vague féministe, le mouvement des droits civiques ou le Black Power, qui ont remis en question l'hégémonie masculine et blanche. La série représente d'ailleurs ces mouvements dans certains épisodes

comme « Black on White on Fire » (S03E07) ou « Liberation » (S05E13), en affirmant globalement la légitimité de leurs revendications. Par la voix de son héros, *Code Quantum* adopte plus généralement une « position progressiste égalitariste ⁵ » sur les questions de race, de genre, et de sexualité, ou lorsqu'il est question des droits des animaux, des personnes handicapées ou des personnes âgées. Ce progressisme revendiqué est d'autant plus notable qu'il l'éloigne très nettement des séries que Bellisario avait créées pendant les années 1980 – *Magnum (Magnum, P.I., CBS, 1980-1988)*, *Jake Cutter (Tales of the Gold Monkey, ABC, 1982-1983)* et *Supercopter (Airwolf, CBS, 1983-1987)*.

- 7 Au-delà de ses positions politiques explicites, *Code Quantum* ménage également une certaine place aux points de vue socialement minorisés, notamment dans les épisodes où Sam change de genre et/ou de race. Le héros est certes un homme blanc, hétérosexuel, valide, qui a fait de longues études, et qui est donc socialement privilégié, mais ses « sauts quantiques » le placent dans une multitude de positions sociales, et le conduisent ainsi parfois à faire l'expérience de l'oppression subie par des groupes minorisés. Dans « What Price Gloria? » (S02E04), qui le place dans la peau d'une jeune femme blanche du début des années 1960 (figure 2), il fait par exemple l'expérience du harcèlement sexuel dans la rue et sur son lieu de travail, et réalise à quel point les vêtements féminins comme les tailleurs moulants et les talons aiguilles contraignent les mouvements des femmes. De même, dans « The Color of Truth » (S02E06), il devient un vieil homme noir au service d'une femme blanche en 1955, dans le Sud des États-Unis, où il fait l'expérience de la ségrégation et des violences racistes (figure 3). Dans un article publié pendant la diffusion de la première saison, le *Washington Post* explique que le créateur de la série est particulièrement fier de cet épisode écrit par Deborah Pratt, une femme noire qui s'est inspirée ici de sa propre expérience du racisme, et plus précisément de son premier voyage dans le Sud, dans les années 1950, lorsqu'elle était enfant ⁶. Outre son rôle de co-productrice exécutive sur la majeure partie de la série, Deborah Pratt a également scénarisé ou co-scénarisé une vingtaine d'épisodes, dont la plupart de ceux où Sam change de genre et/ou de race, et, plus largement, une bonne partie ceux qui traitent de l'oppression subie par les groupes minorisés. Si la série a bien été créée par un homme blanc et tourne autour de deux hommes blancs, son point de vue est donc loin d'être exclusivement masculin et blanc.

Fig. 2 et 3 : Sam dans la peau d'une femme blanche et d'un homme noir



- 8 Ces épisodes contribuent donc de manière décisive au progressisme de *Code Quantum*, mais ils sont également révélateurs de l'ambivalence idéologique de la série, particulièrement sensible lorsque l'on considère la question de l'appropriation. En effet, ce progressisme repose en grande partie dans sa valorisation d'un homme blanc capable de se mettre à la place des personnes minorisées, au sens figuré, mais aussi au sens littéral dans les épisodes où il change de genre et/ou de race. Ces derniers soulignent ainsi que l'adoption d'un point de vue minorisé peut permettre à l'homme blanc de décentrer son regard et de prendre ainsi conscience du rapport de domination dont il bénéficie. Mais, en prenant ainsi une forme littérale à l'écran, ce changement de point de vue tend également vers une appropriation, par le dominant, de l'histoire, de l'expérience et de la parole des dominé·e·s. En d'autres termes, dans ces épisodes, la frontière entre le fait de se mettre à la place des personnes minorisées et le fait de prendre leur place se révèle assez mince. Cette tension apparaît clairement lorsque l'on analyse des épisodes spécifiques. J'en aborderai ici deux qui mettent en scène un changement de genre, « Liberation » (S05E13) et « Raped » (S04E06), mais on pourrait faire une analyse similaire à propos des changements de race.
- 9 Dans « *Liberation* », réalisé par Bob Hulme et co-scénarisé par Chris Abbott et Deborah Pratt, Sam se retrouve dans la peau d'une mère au foyer engagée dans le mouvement de libération des femmes, en 1968 (figure 4). Si cet épisode ne remet pas en cause la légitimité des revendications féministes, il se concentre cependant sur les conséquences désastreuses de l'engagement féministe de cette femme sur sa famille et sur son couple. Comme dans chaque épisode, Sam doit « réparer une erreur » pour pouvoir repartir en effectuant un nouveau saut quantique. Or, l'erreur à réparer est ici la séparation du couple provoquée par l'engagement féministe de la mère. Si la conclusion insiste sur la nécessité pour le père d'apprendre à respecter les opinions de son épouse, cette dernière (en la figure de Sam) explique également à sa fille féministe qu'elle est tout autant responsable que son père de la dégradation de leur relation parce qu'elle

n'admire plus son père comme avant et n'écoute pas son point de vue (figure 5). Avec la bénédiction de la série, Sam soutient que le patriarcat s'enracine avant tout dans un problème de communication, et pourra donc être éradiqué si les hommes et les femmes apprennent à se parler et à s'écouter. Cette analyse dépolitisée tend non seulement à attribuer aux hommes et aux femmes une responsabilité égale dans la reproduction du patriarcat, mais évacue aussi le fait que les hommes retirent de nombreux bénéfices de la domination masculine et ont donc un intérêt objectif à la maintenir. Plus largement, l'épisode oppose un bon féminisme, raisonnable et modéré, incarné par Sam, et un mauvais féminisme, incarné par un personnage de militante radicale jouant un rôle de repoussoir. Tout en réaffirmant la légitimité du féminisme, l'épisode fait de Sam, c'est-à-dire d'un homme, le porte-parole d'un bon féminisme (dépolitisé) face à une mauvaise féministe « hystérique » et « extrémiste ». Cet épisode illustre ainsi comment les changements de genre et/ou de race de Sam peuvent facilement prendre la forme d'une confiscation de la parole des personnes minorisées par un homme blanc qui ne se contente pas de se mettre à leur place, mais agit et parle à leur place.

Fig. 4 : Sam atterrit dans la peau d'une féministe en 1968



Fig. 5 : Sam explique à sa fille ce qu'est le « bon féminisme »



- 10 L'épisode « Raped », réalisé par Michael Zinberg et scénarisé par Beverly Bridges, semble particulièrement conscient de ce risque. Sam se réincarne ici dans la peau d'une adolescente qui vient d'être violée par un proche. Décidant de porter plainte contre l'avis de son entourage, Sam doit témoigner devant le tribunal dans une scène qui constitue le climax de l'épisode. Or le scénario et la mise en scène prennent bien soin de ne pas déposséder la femme violée de sa parole. Alors que les personnages dans lesquels Sam est projeté restent généralement invisibles, car momentanément téléportés dans le futur, dans une « salle d'attente » qui nous est rarement montrée à l'écran, cet épisode constitue une exception notable. La jeune femme est en effet ramenée du futur par Al sous forme d'hologramme, pour dire à Sam ce qu'il doit répondre lorsque son avocate l'interroge sur la nuit du viol. En faisant arriver Sam après l'agression, le scénario a en effet refusé au héros la possibilité de témoigner lui-même de cette expérience traumatique, et l'a ainsi empêché de parler à la place du personnage féminin. La mise en scène va dans le même sens, puisqu'après nous avoir montré la jeune femme souffler les réponses à Sam, derrière lui, dans un plan moyen, la caméra s'avance progressivement vers elle, de sorte que Sam est évacué du cadre (figures 6 et 7), et même de la bande son puisque nous n'entendons plus alors que la voix de l'adolescente, en dépit de toute vraisemblance car Sam est alors censé répéter ses paroles juste à côté d'elle, hors-champ.

Fig. 6 et 7 : La caméra évacue Sam du cadre



- 11 De manière significative, « Raped » est l'un des rares épisodes de *Code Quantum* où l'interprète de la personne dans laquelle le héros effectue un saut quantique est mentionnée dans le générique d'ouverture. Exceptionnel dans son souci de ne pas déposséder le personnage féminin de son expérience et de sa parole, cet épisode fait ainsi ressortir les limites du dispositif imaginé initialement par Bellisario en même temps qu'il cherche à les dépasser. En effet, dans le reste de la série, la marginalisation narrative et visuelle des personnes auxquelles Sam se substitue momentanément, qui n'apparaissent le plus souvent que de manière fugace lorsque le héros se regarde dans un miroir, facilite un processus d'appropriation-dépossession, particulièrement évident dans les épisodes qui mettent en scène des luttes politiques émancipatrices. Les interventions de Sam contribuent souvent à la naissance des mouvements contestataires ou à la (re)définition de leurs objectifs et de leur mode d'action, comme dans « Liberation », ou dans « Running For Honor » (S04E12), où Al nous informe que le militaire gay que Sam a empêché de se suicider travaillera dans le bar le Stonewall et participera à la naissance du mouvement de libération homosexuelle. Dans le même esprit, certains épisodes sous-entendent que c'est la présence de Sam dans le corps d'une personne minorisée qui déclenche l'émancipation de cette dernière – ou d'une personne de son entourage –, comme dans « The Color of Truth » (S02E06) où l'homme noir dans lequel il s'est incarné s'insurge contre la ségrégation.
- 12 Si la série valorise un homme blanc hétérosexuel engagé contre toute forme d'oppression, elle lui donne donc en même temps un rôle prépondérant dans l'histoire des luttes émancipatrices. Dans ces épisodes, le véritable sujet historique n'est pas la personne minorisée dont Sam a emprunté le corps, mais Sam lui-même, qui agit à travers ce corps avec la sagesse de celui qui sait comment l'histoire doit être écrite parce qu'il vient du futur. *Code Quantum* offre ainsi aux spectateurs blancs hétérosexuels une sorte de fantasme révisionniste, dans le cadre duquel ils peuvent s'imaginer jouer un rôle historique dans l'émancipation des groupes minorisés. La série est travaillée par une tension

idéologique profonde puisque, tout en réaffirmant la légitimité et l'importance des mouvements qui ont contesté la suprématie masculine et blanche, elle fantasme en même temps une reconquête de cette suprématie puisque, à travers le personnage de Sam, la masculinité blanche reprend non seulement le contrôle d'une histoire qui lui a partiellement échappé, mais recolonise aussi, de l'intérieur, les corps qui se sont soustraits à sa domination.

- 13 Cet enjeu de la réaffirmation de l'hégémonie masculine blanche transparaît tout particulièrement dans la diabolisation des « *Evil Leapers* », deux femmes blanches que les héros croisent dans plusieurs épisodes (figure 8), et qui constituent en quelque sorte leur pendant féminin, puisqu'elles voyagent à travers l'histoire de la même manière qu'eux. Mais alors que Sam et Al cherchent à faire le bien et à « réparer des erreurs », les « *Evil Leapers* » cherchent à faire le mal et à semer le chaos. Le personnage d'Alia, qui est l'équivalent de Sam, commence par se conformer au stéréotype de la « femme fatale », puisqu'elle utilise ses charmes pour séduire Sam et l'attirer dans son lit, puis l'accuse de viol en simulant des blessures. Elle devient cependant un personnage positif à partir du moment où la série la dépossède de son pouvoir en la plaçant dans une position de victime vulnérable et passive, sauvée par Sam dont elle est tombée amoureuse. À l'inverse, Zoey, l'hologramme qui accompagne Alia dans ses voyages, conserve tout son pouvoir et menace de plus en plus la masculinité du héros. L'apogée de cette diabolisation du pouvoir féminin est sans doute l'épisode « *Revenge of the Evil Leaper* » (S05E17) où Sam se retrouve dans la peau d'une détenue de prison pour femmes, tandis que Zoey s'est quant à elle incarné dans le directeur de la prison, un homme noir imposant et sadique (figure 9) dont elle compte expérimenter la puissance sexuelle en violant la femme dont Sam a momentanément emprunté le corps. La menace qu'elle fait planer sur la masculinité du héros a donc également une dimension raciale ici, puisque l'épisode ravive le mythe raciste de l'homme noir violeur de femmes blanches pour renforcer la monstruosité du pouvoir féminin (et crypto-lesbien) personnifié par Zoey.

Fig. 8 : Les « Evil Leapers »



Fig. 9 : Zoey dans la peau d'un homme noir sadique



- 14 Alors que la série dépeint positivement toutes les transformations de Sam en femme, elle présente donc comme extrêmement dangereuse la seule

transformation d'une femme en homme qu'elle met en scène au cours de ses 97 épisodes, en agitant le spectre d'une domination féminine et noire. Cet épisode confirme ainsi que l'un des enjeux de *Code Quantum*, dont le « progressisme égalitariste » est par ailleurs indéniable, est la sauvegarde de la position hégémonique de la masculinité blanche. Cette ambivalence idéologique ne concerne pas uniquement les épisodes qui mettent en scène un changement de genre et/ou de race, mais la série toute entière, comme le confirme l'examen des représentations qu'elle propose de la masculinité.

Entre valorisation d'une masculinité alternative et restauration d'une masculinité dominante

- 15 Les travaux de Raewyn Connell offrent des outils conceptuels précieux pour analyser les représentations de la masculinité véhiculées par *Code Quantum* dans toute leur complexité. La sociologue utilise notamment le concept de « masculinité hégémonique » pour désigner la « forme de masculinité qui est culturellement glorifiée au détriment d'autres formes », en insistant sur son caractère changeant : « la “masculinité hégémonique” n'est pas un type de personnalité figé et invariant, mais la masculinité qui est en position hégémonique dans une structure donnée de rapport de genre, une position toujours sujette à contestation ⁷ ». Cette théorie insiste ainsi sur les redéfinitions perpétuelles de la masculinité hégémonique, notamment dans les moments de « crise de l'ordre de genre », qui peuvent provoquer des « tentatives de restauration d'une masculinité dominante », mais aussi des « perturbations » ou des « transformations » de cette « configuration de pratiques » qu'est la masculinité ⁸. Si « la masculinité hégémonique est ce qui garantit (ou ce qui est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes ⁹ », il est cependant possible, grâce à des contestations féministes de l'ordre de genre, notamment, qu'« une masculinité plus humaine, moins oppressive, devienne hégémonique, dans le cadre d'un processus menant à l'abolition des hiérarchies de genre ¹⁰ ». Enfin, outre qu'elle envisage que des « masculinités alternatives » puissent contribuer à la remise en cause d'une masculinité dominante, Connell attire également l'attention sur la multiplicité des formes que peut prendre simultanément la masculinité hégémonique dans son rôle de garante du patriarcat : loin de se réduire à une misogynie assumée, ou à des comportements violents et dominateurs, elle peut intégrer par exemple respect et considération envers les femmes, dans la mesure où « la complexité des rapports de genre » est telle qu'« aucune stratégie simple ou uniforme » n'est suffisante pour maintenir « l'institutionnalisation de la domination des hommes sur les femmes ¹¹ ».

- 16 Profondément ambivalentes, les représentations de la masculinité proposées par *Code Quantum* témoignent de la complexité des dynamiques de genre analysées par Raewyn Connell. La série illustre en effet le processus de négociation qu'opère alors l'hégémonie masculine en réaction à une « crise de l'ordre de genre » provoquée notamment par la deuxième vague féministe. Tout en valorisant, en la figure de Sam, une masculinité alternative, proféministe et plus largement égalitariste, elle tend également à redéfinir la masculinité hégémonique de manière à maintenir la prééminence sociale des hommes et les privilèges qui l'accompagnent. Cette tension idéologique transparaît dans le portrait que *Code Quantum* brosse de ses deux héros, ainsi que dans ses thèmes récurrents.
- 17 Sam se caractérise d'abord par des convictions égalitaristes constamment réaffirmées. Sa défense des opprimé·e·s est toujours valorisée, et lorsqu'il est en désaccord avec Al, dont les positions sont parfois plus conservatrices, la série ne donne jamais raison à ce dernier. Cet égalitarisme en fait l'incarnation d'une masculinité alternative, aussi bien dans son rapport aux femmes que dans son rapport aux masculinités « marginalisées » ou « subordonnées ¹² », comme l'illustre par exemple l'épisode « Running For Honor » (S04E12), dans lequel il s'insurge vigoureusement et à plusieurs reprises contre l'homophobie d'Al, qui s'excuse d'ailleurs patement à la fin de l'épisode. Il convient de s'arrêter quelques instants sur ce personnage secondaire, car le traitement que lui réserve la série est symptomatique des ambivalences de cette dernière.
- 18 Al s'apparente au héros typique de série américaine des années 1980. C'est un militaire qui a été au Vietnam ; il est blagueur et séducteur, fume des cigares et réifie les femmes. Il évoque ainsi Hannibal de *L'Agence tous risques* (*The A-Team*, NBC, 1983-1987), ou encore les deux héros de *Riptide* (NBC, 1984-1986), mais aussi et surtout Magnum, autre personnage créé par Bellisario. Or la série porte sur lui un regard très ambigu. D'un côté, sa misogynie et son homophobie sont explicitement réprochées par Sam, face auquel il joue ainsi un rôle de repoussoir. Mais d'un autre côté, son humour et le charisme de la star qui l'incarne – Dean Stockwell obtient d'ailleurs un Golden Globe pour ce rôle dès 1990, deux ans avant Scott Bakula – favorisent la connivence du public, même si Sam lui-même ne rit jamais à ses blagues misogynes et homophobes. Malgré l'égalitarisme que la série affiche par ailleurs, elle est loin de condamner Al en le présentant comme un phalocrate qui sexualise systématiquement les femmes – avec lesquelles il entretient un rapport purement voyeuriste puisque, en tant qu'hologramme invisible, il peut les dévisager à loisir sans être vu. Au contraire, la série encourage un regard complaisant, voire compatissant, vis-à-vis de ce personnage, en le dépeignant comme un séducteur inoffensif, incapable de s'impliquer dans une relation hétérosexuelle durable parce qu'il a été traumatisé à deux reprises par des femmes – sa mère et sa première épouse,

qui l'ont toutes deux abandonné. Le traitement de ce personnage participe ainsi de l'ambivalence de la série qui, malgré les divergences politiques des deux héros, reste structurée autour d'une relation de complicité masculine sur le mode du « *buddy movie* », entre la masculinité moderne et progressiste de Sam, et la masculinité plus traditionnelle et conservatrice d'Al (figure 10).

Fig. 10 : Sam et Al



- 19 En outre, la masculinité de Sam, qui reste la plus valorisée par la série, possède elle-même une certaine complexité idéologique, illustrant la thèse de Connell selon laquelle la masculinité hégémonique a tout intérêt à se doter d'une grande flexibilité si elle veut continuer de garantir la domination masculine. Sam est d'abord une incarnation emblématique du New Man, un nouveau modèle de masculinité qui s'impose définitivement au tournant des années 1990. Il est doux, sensible, altruiste, égalitariste et n'a pas peur d'exprimer ses émotions – il dit souvent à ses proches qu'il les aime et pleure régulièrement. Cependant, cette masculinité moderne ne se construit pas ici en opposition radicale avec une masculinité plus traditionnelle, mais apparaît plutôt comme une synthèse entre ces deux idéaux. Certes, la qualité principale de Sam est sans doute l'empathie, et le héros parvient généralement à résoudre les conflits pacifiquement, grâce à la compassion et au dialogue, mais un grand nombre d'épisodes soulignent également son courage, sa force physique et ses compétences en arts martiaux. Il lui arrive assez souvent de recourir à la violence pour avoir le dessus sur ses adversaires, et il se révèle également à l'aise dans des contextes sportifs, ou plus généralement compétitifs (matches

de baseball, de basket, de football américain, parties de billard ou combats de boxe).

- 20 En tant qu'homme musclé, courageux, recourant à la violence et, en même temps, doux, altruiste et empathique, Sam possède donc à la fois des traits culturellement associés au masculin et au féminin. Or cette manière d'intégrer à la masculinité des qualités perçues comme féminines s'apparente ici à une dépossession, dans la mesure où les personnages féminins restent extrêmement marginaux dans la série. Tania Modleski a bien analysé cette opération d'appropriation-dépossession, ce « féminisme sans femmes », pour reprendre le titre de l'ouvrage où elle analyse ce type de représentation dans des films sortis à la même période, comme *Trois hommes et un bébé* (*Three Men and a Baby*, 1987) ¹³. Dans *Code Quantum*, cette marginalisation des femmes est d'autant plus flagrante que, lorsque Sam se retrouve dans la peau d'une femme, c'est toujours lui, sous les traits de Scott Bakula, que nous voyons lutter contre la domination masculine ou faire l'expérience de la condition féminine. Comme on l'a vu, seules de rares exceptions, comme l'épisode « Raped », donnent une place importante au personnage féminin que le héros remplace momentanément. Tout en dépeignant la condition sociale des femmes, la série tend ainsi à les invisibiliser, et permet à son héros de s'approprier leur identité, leur expérience et leur combat. Cette appropriation ne concerne pas seulement les épisodes traitant d'émancipation féminine, comme l'illustre le cas de « 8 1/2 Months » (S03E12), où Sam est projeté dans le corps d'une femme sur le point d'accoucher. L'un des enjeux centraux de l'épisode est de savoir si c'est bien Sam (et non la femme dont il a momentanément emprunté le corps) qui est en train de donner naissance au bébé. Face à Al qui lui répète qu'il ne peut pas véritablement avoir de contractions et expulser un fœtus parce que cela est biologiquement impossible, Sam lui assure qu'il est vraiment en train d'accoucher (figure 11). L'épisode lui donne finalement raison puisque Al découvre avec stupéfaction que le fœtus a disparu de l'utérus de la femme que Sam a remplacée, et que c'est donc bien ce dernier qui est en train d'accoucher, comme le fera également Arnold Schwarzenegger trois ans plus tard dans *Junior* (1994).

Fig. 11 : Sam en train d'accoucher



- 21 Outre ce fantasme de colonisation de la maternité dans sa dimension biologique, la série est irriguée par le motif de la réhabilitation du père. Dans de nombreux épisodes, Sam a pour mission de réconcilier un père avec sa fille (ou encore, plus rarement, avec son fils, son épouse, ou ses petits-enfants). La récurrence de ce scénario témoigne de l'investissement de la série dans la réaffirmation d'un patriarcat menacé par les mouvements féministes. Dès la fin des années 1960, un film comme *Devine qui vient dîner* (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967) dramatise les conséquences de l'émancipation féminine (et plus largement des mouvements contestataires qui traversent alors la société états-unienne) à travers la confrontation entre une fille et son père, avant de se terminer sur la réaffirmation du pouvoir du patriarche incarné par Spencer Tracy ¹⁴. Dans sa lignée, un grand nombre de productions hollywoodiennes des décennies suivantes, comme *Des gens comme les autres* (*Ordinary People*, 1980), *La Maison du lac* (*On Golden Pond*, 1981) ou *À propos d'Henry* (*Regarding Henry*, 1991), s'emploient à réhabiliter une figure de père menacé, défaillant ou « en crise ». Comme l'a souligné Robin Wood, le « projet dominant » du cinéma hollywoodien de l'ère Reagan, ressassé « à l'infini et *ad nauseam* », est celui de la « restauration du père ¹⁵ ». En cela, même si *Code Quantum* s'emploie clairement à redéfinir la masculinité hégémonique, et marque en cela une rupture nette avec les idéaux virils des années 1980, sa participation active à ce projet de « restauration du père » témoigne également de sa filiation avec le paysage idéologique de la décennie précédente. Cette dimension masculiniste

est particulièrement sensible dans certains épisodes, comme « The Great Spontini » (S03E08), où Sam incarne un père qui élève seul sa fille après avoir été délaissé par son épouse. Celle-ci réapparaît au bout de trois ans au bras d'un avocat, et annonce à son mari qu'elle souhaite divorcer et avoir la garde de sa fille (figure 12), alors même que cette dernière préférerait rester avec son père. Dans la droite lignée de *Kramer contre Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, 1979), l'épisode privilégie très largement le point de vue du père, présenté comme une victime, et se termine par un *mea culpa* de la mère qui donne raison à son mari et finit même dans ses bras. Comme de nombreuses productions hollywoodiennes de l'époque, *Code Quantum* reprend ici la rhétorique masculiniste du « mouvement des droits des pères » qui s'est développé en réaction à la seconde vague féministe.

Fig 12 : Sam en père luttant pour conserver la garde de sa fille



- 22 Plus largement, la figure du père est centrale dans la série, comme en témoignent notamment le premier et le dernier épisode. Dans le pilote, « Genesis », Sam sauve non seulement une famille américaine des années 1950 en empêchant la mort du père dans un accident d'avion, mais il profite également de son voyage dans le passé pour téléphoner à son propre père qui n'était pas encore mort à l'époque (figure 13). Ce coup de téléphone a une portée symbolique très forte pour au moins deux raisons. Tout d'abord parce qu'il s'agit du moment où le héros renoue avec sa propre identité. En effet, les sauts quantiques engendrent une amnésie partielle chez Sam qui ne se souvient plus de son identité au début de l'épisode. Parce qu'il doit retrouver le nom

de son père pour pouvoir lui téléphoner, renouer avec son père signifie donc ici renouer avec sa propre identité. C'est d'ailleurs Scott Bakula lui-même qui incarne le père du héros dans le double épisode « The Leap Home » (S03E01 et S03E02) où il revient dans son enfance, un choix de casting qui confirme l'importance de cette figure paternelle dans la définition de l'identité du personnage principal (figure 14). Le coup de téléphone à son père joue également un rôle crucial parce qu'il transforme le regard que Sam porte sur sa condition. Alors qu'il la voyait jusqu'ici comme une malédiction, il commence à en percevoir le côté positif. Après avoir remercié Dieu le père pour lui avoir donné cette opportunité de reparler à son père, il avance vers la lumière en se disant que ces sauts quantiques lui permettront peut-être d'aider les gens et de rendre le monde meilleur. Les références à Dieu, et plus largement à l'imagerie chrétienne, sont récurrentes dans la série, jusqu'au dernier épisode, « Mirror Image » (S05E22) dans lequel Sam rencontre un barman omniscient qui est assimilé à Dieu. Mais la figure du père est au centre de cet ultime épisode pour une autre raison. En effet, Sam doit alors empêcher la première épouse d'Al de se remarier avec un autre homme, événement qui, avec le départ de sa mère lorsqu'il était jeune, était à l'origine du « problème de Al avec les femmes » selon la série. En modifiant ainsi l'histoire de son ami, Sam lui permet de devenir le père de quatre filles, comme le précise un carton conclusif. Ce chiffre n'est pas anodin, puisqu'il s'agit du nombre d'épouses qu'Al avait eues après sa première déception conjugale. La série sous-entend ainsi qu'en enchaînant les relations avec des femmes, Al essayait en fait de combler un désir de paternité contrarié. La dernière bonne action de Sam dans la série, consiste donc à transformer ce séducteur immature qu'est Al en un père de famille stable et épanoui.

Fig. 13 : Sam téléphonant à son père dans l'épisode pilote



Fig. 14 : Scott Bakula incarnant le père de Sam dans « The Leap Home »



- 23 Cette restauration finale du père est, avec la diabolisation des « *Evil Leapers* » et la logique d'appropriation-dépossession, au cœur de la « nouvelle masculinité »

de Sam, l'un des nombreux aspects de la série qui contrebalance sa valorisation d'une masculinité alternative. Mais ce *happy end* fait également ressortir par contraste le destin tragique de Sam puisque, comme nous en informe le carton conclusif, celui-ci ne rentrera jamais chez lui (« *Dr. Sam Beckett never returned home* »). Loin d'offrir à son héros une résolution à la crise qu'il traverse, *Code Quantum* le maintient donc éternellement dans un état d'instabilité identitaire. Dans la mesure où ce motif de la crise identitaire est central dans la série, j'explorerai dans une dernière partie la manière dont il affecte la représentation que cette dernière propose de la masculinité blanche.

La représentation d'une masculinité blanche en crise : identité, corps, performance

- 24 Dans un article intitulé « La crise identitaire de *Code Quantum* », publié à la fin de la diffusion de la première saison, le *Washington Post* explique que le héros de la série doit à chaque épisode « faire face à la crise personnelle que traverse la personne dont il a emprunté l'identité ¹⁶ ». À l'échelle de la série, le personnage de Sam lui-même traverse également une profonde crise identitaire, comme il le déclare à son ami dès l'épisode pilote (« *I'm in a real identity crisis here, Al* »). Ses sauts quantiques s'accompagnent en effet d'un oubli de sa propre identité et d'une incapacité à rentrer chez lui. À de nombreuses reprises, Sam est également en proie à des confusions entre sa propre identité et celles des personnes qu'il remplace, un trouble qui atteint son paroxysme dans l'épisode « Shock Theater » (S03E22), où Sam oublie totalement qui il est après avoir subi un traitement par électrochocs, et ne cesse de changer d'identité en se prenant à chaque fois pour l'une des personnes qu'il a incarnées précédemment dans la série.
- 25 Avec son héros blanc traversant une profonde « crise identitaire », *Code Quantum* s'inscrit pleinement dans le paysage culturel de la période, où prolifèrent les fictions de crise de la masculinité blanche. Sally Robinson analyse cette tendance idéologique comme une réaction aux politiques de l'identité qui contestent l'ordre social depuis plusieurs décennies ¹⁷. Elle rappelle ainsi que les politiques de l'identité n'ont pas seulement permis aux groupes minorisés de rendre visible et valoriser leur identité, mais qu'elles ont également fait apparaître la masculinité blanche comme une identité parmi d'autres, occupant une position particulière dans les rapports sociaux, à savoir la position dominante. Afin de contrôler la définition de leur identité, les hommes blancs sont alors forcés de prendre part aux politiques de l'identité. Contre les discours qui les présentent comme les oppresseurs, ils se posent comme des victimes, en produisant notamment des représentations

dépeignant la masculinité blanche comme blessée, persécutée, en souffrance, bref, en crise. Grâce à cette stratégie, que Robinson nomme « politique de l'identité du dominant ¹⁸ », ils « décentrent » ainsi la masculinité blanche pour mieux la « recentrer ¹⁹ ».

- 26 L'un des enjeux de ces représentations d'une masculinité blanche en crise est d'exorciser l'angoisse d'une absence d'identité ²⁰. En effet, la masculinité blanche hétérosexuelle conforte traditionnellement son pouvoir en se présentant comme l'incarnation du neutre, de l'universel à partir duquel les autres identités se définissent par différence. Mais parce qu'ils se pensent ainsi comme les individus les plus ordinaires et les plus normaux qui soient, les hommes blancs sont en même temps hantés par l'angoisse de ne pas avoir d'identité ou de culture propre. Dans son article « White Men Aren't », Thomas DiPiero (1992) analyse ainsi la manière dont cette angoisse est dramatisée dans des films du tournant des années 1990, *Les Blancs ne savent pas sauter* (*White Men Can't Jump*, 1992) et *Grand Canyon* (1991), où des hommes blancs « en crise » se tournent vers des personnages féminins et/ou racisés pour guérir de ce vide identitaire.
- 27 *Code Quantum* est emblématique de cette tendance, dans la mesure où la condition même de Sam fait écho à cette angoisse. Comme dans *À propos d'Henry*, le motif de l'amnésie sert à représenter une identité vide, qui ne retrouve ici de la consistance qu'en empruntant l'identité d'autres personnes. La qualité principale de Sam est sans aucun doute son empathie, c'est-à-dire sa capacité à s'identifier à autrui. Sam se définit ainsi à la fois par une indétermination identitaire et une ouverture aux autres qui lui permettent d'accueillir en lui différentes identités qu'il va momentanément faire siennes. En d'autres termes, il est comme une page blanche sur laquelle peuvent s'imprimer d'autres identités.
- 28 L'expression de « page blanche » est particulièrement adaptée pour décrire Sam, dans la mesure où la blancheur de ce dernier est un élément essentiel pour comprendre la manière avec laquelle sa crise identitaire est dépeinte et partiellement résolue. Richard Dyer souligne en effet que, dans l'imaginaire racial dominant, le blanc est paradoxalement pensé comme étant « à la fois tout et rien ²¹ ». Il rappelle son étonnement lorsque, à l'école primaire, on lui avait expliqué que le blanc était la somme de toutes les couleurs, alors qu'il avait toujours eu l'impression que le blanc était au contraire une absence de couleur, celle de la page blanche sur laquelle il appliquait des couleurs pour faire un dessin. Selon lui, ce paradoxe est également au cœur de la conception raciale du blanc :

Dans ce domaine, le noir est toujours conçu comme une couleur (comme en témoigne l'expression « personne de couleur ») et a une connotation particularisante ; tandis que le blanc n'est rien. Ce n'est pas une identité, pas

un trait particularisant, parce qu'il est tout – le blanc n'est pas une couleur parce qu'il est toutes les couleurs ²² .

- 29 Dyer montre ainsi comment la blanchité peut être connotée négativement dans l'imaginaire racial dominant, en faisant remarquer que, dans la mesure où « le pouvoir blanc assoit sa domination en donnant l'impression de n'être rien en particulier », la blanchité peut parfois apparaître comme « un vide, une absence, [...] ou même une sorte de mort ²³ ». On retrouve cette idée dans *Code Quantum*, puisque Sam personnifie non seulement une sorte de vide identitaire, mais sa nature quasi spectrale tend également à l'exclure du règne des vivants. Sa blanchité est ainsi fortement associée à la mort, à l'absence et au vide.
- 30 Or la série exorcise ce vide identitaire en réaffirmant la capacité du Blanc à tout incarner, puisque Sam adopte de multiples identités raciales et ethniques : si le Blanc n'est rien, c'est donc qu'il peut être tout. *Code Quantum* met ainsi en scène une masculinité blanche qui colonise toutes les particularités pour apparaître comme une sorte d'identité totale. Ce type de représentation irrigue également le cinéma hollywoodien de la période. Deux grands succès au box-office sont ainsi centrés sur une star masculine blanche incarnant un personnage polymorphe et multiracial : *Aladdin* (1992), dans lequel Robin Williams donne sa voix à un génie « coloré » qui enchaîne les métamorphoses à un rythme effréné, et *The Mask* (1994), dans lequel Jim Carrey incarne un homme blanc ordinaire, marginalisé et dominé, qui acquiert du pouvoir grâce à un masque magique lui permettant d'adopter de multiples identités raciales, très souvent non-blanches – outre que son masque lui colore la peau, le héros se métamorphose en des personnages fortement connotés comme africains-américains ou latino-américains par leur costume et par les danses qu'ils exécutent. On trouve également une « variante genrée » de ces représentations dans d'autres productions hollywoodiennes de l'époque qui, comme *Tootsie* (1982) ou *Mrs. Doubtfire* (1993), mettent en scène des hommes obligés de se travestir pour obtenir quelque chose qui leur est inaccessible en tant qu'homme (un travail ou la garde de leurs enfants après un divorce). Ces films, comme *Code Quantum*, fantasment ainsi une masculinité blanche transcendant sa position sociale, en réaction aux politiques de l'identité qui insistent précisément sur le fait que le point de vue masculin blanc n'est pas un point de vue universel ou neutre, mais au contraire un point de vue particulier, socialement situé.
- 31 La masculinité blanche polymorphe imaginée par *Code Quantum* se caractérise donc par une capacité à traverser le spectre des identités de race et de genre, et à incarner plus largement l'ensemble des identités culturelles. L'idée d'incarnation est essentielle ici, comme en témoigne le fait que la crise de la masculinité blanche mise en scène par la série consiste en grande partie en une difficulté de l'homme blanc à s'incarner pleinement. Comme l'a souligné Richard Dyer, l'imaginaire racial occidental ramène les personnes racisées à

leur corps et présente au contraire les Blanc·he·s comme des êtres définis avant tout par un esprit capable de dominer ou transcender le corps, de sorte que la blancheur tend à être perçue comme dangereusement désincarnée ²⁴ – d’autant plus lorsqu’elle est genrée au masculin, dans la mesure où les hommes légitiment souvent leur domination en se plaçant du côté de l’intellect et en ramenant au contraire les femmes à leur corps (que celui-ci soit réduit à une fonction reproductrice ou à une désirabilité sexuelle). Il est ainsi logique que, dans un contexte où les hommes blancs mobilisent une rhétorique de la crise pour conserver leurs privilèges ²⁵, cette crise soit dramatisée notamment sous la forme d’une désincarnation. Nicola Rehling a analysé ce type de représentation dans des films des années 1990 tels que *Strange Days* (1995) ou *Matrix* (1999), mais on peut aussi penser à *Ghost* (1990) dans lequel Patrick Swayze devient un fantôme qui ne parvient à se réincarner qu’en empruntant momentanément le corps d’une femme noire jouée par Whoopi Goldberg ²⁶.

- 32 *Code Quantum* s’inscrit dans la même tendance idéologique. Ses deux héros blancs ont en effet beaucoup de mal à s’incarner : Sam est une sorte d’esprit condamné à voyager de corps en corps sans parvenir à se réincarner dans sa propre enveloppe corporelle, tandis qu’Al nous apparaît sous la forme d’un hologramme incapable d’agir sur le monde qui l’entoure (figure 15), comme le soulignent de nombreuses scènes où il tente en vain d’empêcher un événement dramatique de se produire. La dimension raciale de cette condition transparait dans l’esthétique de la série, qui mobilise de manière récurrente l’association traditionnelle de la blancheur à la lumière ²⁷. Les sauts quantiques sont représentés par une dilution du héros dans une lumière éclatante (figure 16), et Al apparaît également translucide ou devant le portail lumineux qui lui permet de voyager dans le temps (figure 17). Les images de l’expérience scientifique qui a projeté Sam dans le passé sont elles aussi dominées par la couleur blanche : le héros est vêtu d’une combinaison blanche, il est positionné au milieu d’une sorte de flamme blanche, et disparaît dans une lumière blanche (figures 18 et 19). La série reprend sans doute ici des conventions esthétiques relativement répandues dans le genre de la science-fiction, mais cette utilisation du blanc a aussi une dimension raciale.

Fig. 15 : AI incapable d'agir sur le monde



Fig. 16 : La dilution de Sam lors d'un saut quantique



Fig. 17 : AI translucide et spectral



Fig. 18 et 19 : Une esthétique de la blancheur



- 33 Si *Code Quantum* dramatise donc le défaut d'incarnation de la masculinité blanche, il tente également de l'exorciser de plusieurs manières. Tout d'abord, Sam se caractérise par sa capacité à incarner pleinement les personnes dont il emprunte le corps. L'insistance sur son empathie et sa sensibilité est essentielle, puisqu'elle souligne que Sam ne se contente pas d'agir à travers le corps des autres, mais qu'il en fait l'expérience intime, idée qui est notamment mise en avant dans l'épisode « 8 1/2 Months », où le héros ressent vraiment les contractions. De plus, la série indique à de nombreuses reprises que Sam ne transporte pas seulement avec lui ses connaissances scientifiques, mais aussi ses compétences physiques, et notamment sa force. Les épisodes où il change de genre le montrent ainsi souvent avoir physiquement le dessus sur des hommes,

ce qui sous-entend que sa force masculine a été transférée dans le corps féminin qu'il a emprunté. Sam n'est donc pas un pur esprit, mais plutôt un esprit toujours déjà incarné, et même doublement, puisque son corps hybride est à la fois son propre corps et celui de la personne dans laquelle il a sauté. Enfin, la série redonne une valeur positive au défaut d'incarnation de la blancheur en mobilisant un imaginaire chrétien, notamment l'idée « mystérieuse » et « fascinante » d'un principe spirituel qui serait « dans le corps sans être corporel ²⁸ », au point qu'il est possible de soutenir que Sam ne s'apparente pas uniquement à un ange gardien, mais aussi au Saint Esprit.

- ³⁴ Reste que les sauts quantiques perpétuels de Sam le ramènent toujours à une forme de désincarnation qui déstabilise littéralement son identité, de sorte que cette dernière ne semble pas fondée sur une essence biologique, mais s'apparente plutôt à une performance continue. *Code Quantum* attire ainsi l'attention sur la nature performative du genre ²⁹. Ce thème n'est pas uniquement mis en avant dans les épisodes impliquant un travestissement du héros en femme, mais dans l'ensemble de la série, puisque Sam doit à chaque fois « jouer » de manière crédible la personne dans laquelle il est projeté. Ainsi, la masculinité blanche elle-même tend à apparaître comme une performance. Certains épisodes explorent tout particulièrement cette idée, comme « Play It Again, Seymour » (S01E09), dans lequel Sam « incarne » un détective privé des années 1950, explicitement calqué sur Humphrey Bogart. Outre les nombreuses répliques réflexives par lesquelles les personnages manifestent leur conscience d'évoluer dans une fiction, l'épisode fait référence à plusieurs films de Bogart, et Sam/Bakula imite ponctuellement ce dernier, ainsi que James Cagney et Edward G. Robinson. Le motif de la performance est ainsi constamment mis en exergue dans la série, notamment à travers les innombrables scènes où Sam doit interpréter un numéro (chant, piano, danse, théâtre, concours de beauté, etc.). Mais c'est sans doute « Catch a Falling Star » (S02E10) qui tient le discours le plus explicite sur l'identité comme performance. Seul épisode réalisé par Bellisario lui-même, il place Sam dans la peau de la doublure d'une star de comédie musicale, et s'ouvre sur un monologue en voix-off du héros qui déclare : « Les sauts quantiques m'ont fait réaliser à quel point Shakespeare avait raison lorsqu'il écrivait : “Le monde entier est un théâtre, et nous ne sommes que des acteurs. Nous avons nos entrées et nos sorties, et jouons plusieurs rôles au cours de notre vie.” ». Comme d'autres fictions de crise de la masculinité blanche ³⁰, *Code Quantum* contribue donc paradoxalement à miner une conception essentialiste de l'identité, qui légitime les hiérarchies sociales en les enracinant dans la biologie, en mobilisant une rhétorique de la crise dont la fonction première est précisément de réaffirmer la légitimité de l'hégémonie masculine et blanche.

35 Plus largement, le motif de la crise, qui constitue le cœur de *Code Quantum*, du premier au dernier épisode, est travaillé par une tension qui résume bien l'ambivalence idéologique que j'ai essayée de mettre en évidence dans cet article. Comme le souligne Sally Robinson, la « rhétorique de la crise » est « assez flexible » pour servir des « intérêts contradictoires », de sorte que les « fictions de crise » peuvent témoigner d'un désir de « guérir une masculinité blanche blessée, et donc de remasculiniser l'Amérique », mais aussi d'une aspiration à « s'installer dans la crise, et repenser ainsi la conception dominante de la masculinité blanche ³¹ ». Al et Sam incarnent respectivement ces deux tendances, comme le confirme la conclusion de la série : tandis que le premier, représentant d'une masculinité traditionnelle, est symboliquement réhabilité en tant que patriarche, le second continuera d'explorer sa masculinité alternative dans une crise identitaire sans fin. Mais Sam peut également être vu comme l'incarnation simultanée de ces deux fonctions idéologiques de la rhétorique de la crise. Cette dualité est sans doute en partie liée à son statut de héros de série « semi-feuilletonnante formulaire ³² », « c'est-à-dire proposant des histoires bouclées appliquant un schéma narratif similaire à chaque épisode, une formule [...], et développant néanmoins des intrigues à long terme (feuilletonnant) ³³ ». En effet, la structure formulaire de *Code Quantum* réaffirme à chaque épisode la capacité du héros à « réparer les erreurs » du passé, et donc le pouvoir de la masculinité blanche, qui s'approprie ici l'histoire, les corps et les expériences des personnes minorisées, pour se fantasmer comme une identité totale, capable de transcender sa position sociale particulière pour adopter tous les points de vue et incarner toutes les identités socio-culturelles. Mais ce schéma narratif formulaire, qui permet au héros blanc de résoudre la crise identitaire d'une personne différente à chaque épisode, est miné, à l'échelle feuilletonnante, par la trajectoire narrative « masochiste ³⁴ » de Sam lui-même qui reste enfermé dans une crise identitaire jamais résolue. Si, à l'échelle feuilletonnante, le héros lutte contre l'oubli de sa propre identité, le fait que ce vide identitaire soit comblé par les expériences qu'il a vécues aux cours des différents épisodes témoigne du potentiel progressiste de cette crise infinie, qui apparaît ainsi comme le lieu d'une réinvention de la masculinité blanche nourrie par un décentrement perpétuel de son point de vue.

BIBLIOGRAPHIE

- BUTLER Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 2007 [1990].
- COHAN Steven, « L'espion au complet gris : masculinité et performance dans *La Mort aux trousses* », *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n°11, 2020, <https://journals.openedition.org/ges/1067>.
- CONNELL Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Amsterdam, 2014.
- CONNELL Raewyn et James MESSERSCHMIDT, « Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept », *Gender & Society*, Vol. 19, n°6, 2005, p. 829-859.
- CONNELL Raewyn, *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*, Cambridge, Polity Press, 1987.
- CORNILLON Claire, « Définitions et typologie des formes de récits sériels audiovisuels », *Épisodique. Carnet de recherche sur les séries semi-feuilletonnantes formulaires*, 10 avril 2017, <https://episodique.hypotheses.org/13>.
- CORNILLON Claire, « *Dollhouse* : sérialité, genre et narration », in *La sérialité à l'écran. Comprendre les séries anglophones*, éd. Anne Crémieux et Ariane Hudelet, Tours, Presses universitaires François Rabelais, coll. « Sérial », 2020, p. 85-99.
- COURTNEY Susan, « Guess Who's Coming to Dinner with Eldridge Cleaver and the Supreme Court, or Reforming Popular Racial Memory », in *The Persistence of Whiteness*, éd. Daniel Bernardi, Londres et New York, Routledge, 2008, p. 187-217.
- DIPIERO Thomas, « White Men Aren't », *Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory*, vol. 10, n°3, 1992, p. 112-137.
- DYER Richard, « White », *Screen*, vol. 29, n°4, 1988, p. 44-64 (traduction française de Jules Sandeau : Richard Dyer, « Blanc », *Miranda*, n°24, 2022, <https://journals.openedition.org/miranda/44125>).
- DYER Richard, *White*, Londres et New York, Routledge, 1997.
- MODLESKI Tania, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*, Londres et New York, Routledge, 1991.
- REHLING Nicola, *Extra-Ordinary Men: White Heterosexual Masculinity and Contemporary Popular Cinema*, Lanham, Lexington Books, 2010.
- ROBINSON Sally, *Marked Men: White Masculinity in Crisis*, New York, Columbia University Press, 2000.

SANDEAU Jules, « *Memoirs of an Invisible Man, ou la crise identitaire de la masculinité blanche* », in John Carpenter, « *maître de l'horreur* », éd. Mélanie Boissonneau, Gaspard Delon, Quentin Mazel et Thomas Pillard, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2022.

WIGGINS Kayla McKinney, « Epic Heroes, Ethical Issues, and Time Paradoxes in *Quantum Leap* », *Journal of Popular Film and Television* , Vol. 21, n°3, 1993, p. 111-120.

WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond* , New York, Columbia University Press, 2003.

NOTES

1. Richard Dyer, « White », *Screen* , vol. 29, n°4, 1988, p. 45 (p. 44-64).
2. *Ibid.* , p. 46.
3. Richard Dyer, *White* , Londres et New York, Routledge, 1997.
4. Toutes les traductions sont de moi.
5. Kayla McKinney Wiggins, « Epic Heroes, Ethical Issues, and Time Paradoxes in *Quantum Leap* », *Journal of Popular Film and Television* , Vol. 21, n°3, 1993, p. 111 (p. 111-120).
6. Michael E. Hill, « *Quantum Leap Identity Crisis* », *Washington Post* , 14 mai 1989, <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/tv/1989/05/14/quantum-leapidentity-crisis/384fe20f-683b-4d8a-95e3-ee5af3f94aa7/> .
7. Raewyn Connell, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Amsterdam, 2014, p. 73-74.
8. *Ibid.* , p. 84-85.
9. *Ibid.* , p. 74.
10. Raewyn Connell et James Messerschmidt, « Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept », *Gender & Society* , Vol. 19, n°6, 2005, p. 833 (p. 829-859).
11. Raewyn Connell, *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics* , Cambridge, Polity Press, 1987, p. 185-186.
12. Connell, *Masculinités* , 2014, p. 75-80.
13. Tania Modleski, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age* , Londres et New York, Routledge, 1991.
14. Susan Courtney, « Guess Who's Coming to Dinner with Eldridge Cleaver and the Supreme Court, or Reforming Popular Racial Memory », in *The Persistence of Whiteness* , éd. Daniel Bernardi, Londres et New York, Routledge, 2008, p. 187-217.
15. Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond* , New York, Columbia University Press, 2003, p. 152.
16. Hill.
17. Sally Robinson, *Marked Men: White Masculinity in Crisis* , New York, Columbia University Press, 2000, p. 1-21.
18. *Ibid.* , p. 3.

19. *Ibid.* , p. 11-12
 20. Nicola Rehling, *Extra-Ordinary Men: White Heterosexual Masculinity and Contemporary Popular Cinema* , Lanham, Lexington Books, 2010, p. 1-2.
 21. Richard Dyer, « White », 1988, p. 45-46.
 22. *Ibid.* . p. 46.
 23. *Ibid.* , p. 44.
 24. Dyer, *White* , 1997, p. 14-40.
 25. Robinson, p. 11.
 26. Rehling, p. 115-131.
 27. Dyer, *White* , 1997, p. 82-144.
 28. *Ibid.* , p. 15-18.
 29. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* , New York, Routledge, 2007 [1990], p. 45.
 30. Steven Cohan, « L'espion au complet gris : masculinité et performance dans *La Mort aux trousses* », *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n°11, 2020, <https://journals.openedition.org/ges/1067> ; Jules Sandeau, « *Memoirs of an Invisible Man*, ou la crise identitaire de la masculinité blanche », in *John Carpenter, « maître de l'horreur »*, éd. Mélanie Boissonneau, Gaspard Delon, Quentin Mazel et Thomas Pillard, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2022.
 31. Robinson, p. 11.
 32. Claire Cornillon, « Définitions et typologie des formes de récits sériels audiovisuels », *Épisodique. Carnet de recherche sur les séries semi-feuilletonnantes formulaires*, 10 avril 2017, <https://episodique.hypotheses.org/13>.
 33. Claire Cornillon, « *Dollhouse* : sérialité, genre et narration », in *La sérialité à l'écran. Comprendre les séries anglophones*, éd. Anne Crémieux et Ariane Hudelet, Tours, Presses universitaires François Rabelais, coll. « Sérial », 2020, p. 86 (p. 85-99).
 34. Robinson, p. 11-12.
-

RÉSUMÉS

Cet article analyse la série *Quantum Leap* (NBC, 1989-1993) dans une perspective culturelle, en se concentrant sur les représentations qu'elle propose des identités et des rapports de genre et de race. Il s'agit notamment de mettre en lumière la profonde ambivalence idéologique du portrait qu'elle brosse de la masculinité blanche, en la replaçant dans son contexte socio-historique de production, marqué notamment par plusieurs décennies de mouvements contestataires. Après s'être penché sur les épisodes dans lesquels le héros change de genre et/ou de race, particulièrement représentatifs des tensions idéologiques qui traversent cette production télévisuelle, l'article met

notamment en lumière les effets contradictoires de la mobilisation d'une rhétorique de la crise de la masculinité blanche, renforcés ici par la nature « semi-feuilletonnante formulaire » de la série.

This article examines *Quantum Leap* (NBC, 1989-1993) from a cultural perspective, focusing on its representations of gender and race identities and relations. The aim is to highlight the profound ideological ambivalence in the way the series represents white masculinity, through analysis of gender-bending plotlines and by placing it in the socio-historical context of its production, which occurred at a pivotal moment in the decades-long development of contemporary identity politics. After examining the episodes in which the hero changes gender and/or race, which are particularly representative of the ideological tensions that run through this TV show, the article highlights the ambivalent and contradictory effects of the show's rhetoric on the crisis of white masculinity, which is reinforced here by the "semi-serialized, formulaic structure" of the series.

INDEX

Mots-clés : études culturelles, identité, genre, masculinité, performance, race, blanchité, incarnation, Code Quantum

Keywords : cultural studies, identity, gender, masculinity, performance, race, whiteness, embodiment, Quantum Leap

AUTEUR

JULES SANDEAU

Jules Sandeau est docteur en études cinématographiques et enseigne le cinéma à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Ses travaux portent principalement sur le cinéma hollywoodien classique et contemporain. Il a récemment publié le livre « *The Unsinkable Kate* » : *Katharine Hepburn et son public* (2022), et codirigé, avec Marianne Kac-Vergne, le numéro « Representing Whiteness in US Film and Television » (2022) dans la revue en ligne *Miranda*.

<https://univ-montp3.academia.edu/JulesSandeau>

Jules Sandeau holds a PhD in film studies and teaches cinema at the Université Paul-Valéry Montpellier 3. His work focuses mainly on classical and contemporary Hollywood cinema. He recently published the book "*The Unsinkable Kate*": *Katharine Hepburn et son public* (2022), and coordinated, with Marianne Kac-Vergne, the issue "Representing Whiteness in US Film and Television" (2022) in the online journal *Miranda*.

<https://univ-montp3.academia.edu/JulesSandeau>

A Working-class Hero is Something to Be... Except in a Sitcom: Interrogating the Ideological Structures in the US-American Sitcom *Married... with Children* (Fox, 1986-1997)

David Roche

The Ideological Underpinnings of the Family Sitcom

- ¹ *Married... with Children* (Fox, 1986-1997), shortly followed by *Roseanne* (ABC, 1988-1997) and the animated series *The Simpsons* (Fox, 1989-), revived a tradition of working-class sitcoms that, in the 1980s, had been eclipsed by the likes of *Family Ties* (NBC, 1982-1989), *The Cosby Show* (NBC, 1984-1992), *Growing Pains* (ABC, 1985-1992) and *The Golden Girls* ¹ (NBC, 1985-1992). In this respect, the IMDb summary of *Silver Spoons* (NBC, 1982-1987) – “Ricky Stratton is a spoiled rich kid who lives the life that many kids dream of, but he still suffers from the problems that many teens do.” – would read as the quintessential 1980s sitcom. The working-class sitcom tradition had been strong since the early days of network television, with the six-season-long *The Life of Riley* (NBC, 1953-1958), *The Honeymooners* (CBS, 1955-1956) and the eight-season-long *The Andy Griffith Show* (CBS, 1960-1968); it reached a high point in the late 1960s and 1970s, with shows like *Julia* (NBC, 1968-1971), *All in the Family* (CBS, 1971-1979), *Good Times* (CBS, 1974-1979) and *Taxi* (ABC, 1978-1982; NBC, 1982-1983). With hindsight, the *All in the Family* spin-off *The Jeffersons* (CBS, 1975-1985), with its nouveau-riche African-American family moving out of the Bunkers’ neighborhood, or a show like *Diff’rent Strokes* (NBC, 1978-1986), with its Cinderella tale of two African American orphans adopted by their mother’s wealthy employer Mr. Drummond, seem to announce the genre’s largely favoring the middle and upper-middle-class milieu in the 1980s, a trend that

would be confirmed by the premises of the likes of *Punky Brewster* (NBC, 1984-1988) and *Who's the Boss?* (ABC, 1984-1992) – an abandoned child is adopted by widowed building-manager Henry Warnimont; retired basketball player Tony Micelli becomes the housekeeper of advertising executive Angela Bower.

- 2 In renewing the working-class sitcom tradition, *Married... with Children* went against what showrunner Michael G. Moyer called “Cosbying”², i.e. “saccharine” comedy with likeable characters who like each other and deliver life-lessons³. Janet Staiger reminds us that *The Cosby Show*’s style was generally deemed “white middle-class”⁴ indeed, while Jane Feuer describes *Family Ties* and *The Cosby Show* as Reaganite sitcoms⁵. Nicknamed “The Anti-Cosby Show” by the cast, *Married... with Children* was meant to counter “the most popular show on the air at the time”⁶. Its very existence was made possible by the creation of a new network, Fox TV. In turn, it was meant to contribute to the establishment of the new network’s hip identity, alongside other innovative and provocative shows like *The Tracy Ullman Show* (1987-1990) and *The Simpsons*, which would appeal to the “inner-city, urban consumers” and especially Generation X⁷. The Bundy family sitcom, Matthew A. Henri claims, came to be both Fox’s “most controversial show” and “the program most closely associated with the new network in the public mind”⁸. It posits, in the words of Clarence Lusane, “an alternative situation comedy paradigm in which the nuclear family is not privileged, cynicism is celebrated, class oppression is omnipresent, and opportunity is elusive. Dysfunctionality is, in fact, the pivotal hook of the show”⁹. The “cynicism” and “dysfunctionality” are patent in the naming of the family after serial killer Ted Bundy.
- 3 Yet, if *Married... with Children* wears its working-class influences on its sleeves, with Peg named after Buddy Holly’s Peggy Sue (1958) and Chester A. Riley’s wife, episode S02E22 named “All in the Family”, and regular nods to the *All in the Family* spin-off *The Jeffersons* (in S08E10, Peg and Marcy even plan on attending the 1994 Jeffersons Movin’ On Up Tour), it tackles the political in a less explicit and more limited fashion than the Bunker family sitcom, at least in terms of content. While the 1970s show dealt with serious issues on a weekly basis – including race (S01E01, S01E03, S01E04, S01E08, S01E013), the Nixon administration’s policies (S01E02), homophobia (S01E05), miscarriages (S01E06) and capital punishment (S01E09) in season 1 alone – *Married... with Children* is concerned primarily with one of Louis Althusser’s main ideological state apparatus: the Family. For Althusser, the Family, like Religion and Education, serves to fix the subject’s position through the process of interpellation and aims to reproduce power relations in the context of capitalist exploitation¹⁰. *Married... with Children* depicts the sacred institution itself as oppressive and complicit with consumer society, suggesting, as Denise J. Kervin has astutely argued, that the family “is held together largely through

economic necessity rather than love ¹¹ ". If *All in the Family*'s Archie Bunker complains day in and day out about his "dingbat" wife Ethel and his "meathead" son-in-law, the family remains just as sacred to him as it is to Mike Brady of *The Brady Bunch* (ABC, 1969-1974), which is why he turns out to be quite fond of singing Christmas carols (S2E13) and, more importantly, why he houses his daughter and son-in-law (the two liberals are nonetheless married) in the first place. The premise of *All in the Family* is firmly grounded in the sacrosanct institution.

- 4 In *Married... with Children*, however, the family is not a sacred institution but the sacred premise that, as the title indicates, absurdly maintains the genre and the series's formula (understood as a "machine to create scenarios", a reserve of character types and the definition of a formal framework ¹²). Logically, then, the family is only salvaged – it would be a gross exaggeration to say it was ever redeemed – in the name of class warfare or when the series itself is under threat. In S07E03, "Every Bundy Has a Birthday", the Bundys beat up a wealthy family who paid to have a public park all to themselves, proving that economic strife is the bedrock of Bundy solidarity. The few episodes which offer Al Bundy the chance to escape his marriage present inconsistencies in characterization for the sake of maintaining the series' formula: in episode S05E09, Al momentarily becomes the local sex symbol until he morphs back into his old self; the final episode of season 7 (S07E26) has Al Bundy sacrificed by his family for fortune and yet turning down the ravishing Coco, portrayed by *Wheel of Fortune* star Vanna White; and in episodes S11E14-16 Al moves out only to move back in. With Al repeatedly stating that death would be a relief (he is even visited by his wife Peg as the Grim Reaper in S08E07), *Married... with Children* is a 1980s US-American pop culture version take on Jean-Paul Sartre's 1944 famous play *No Exit*, and it is the family sitcom genre itself that precludes any chance of escape. By making a mockery of the sacred institution and equating it with either prison or death on a weekly basis, the mid-1980s domestic sitcom does more than just "ridicule" the formula ¹³ ; it is, in effect, bent on the deconstruction of its generic and ideological foundation and encapsulates, as such, a perfect paradox. The Fox sitcom's politics are rarely discernible in the issues it broaches; they are located in the underlying structures of the genre itself. *Married... with Children* acts as a reminder that working-class sitcoms, including black sitcoms like *Good Times* which showrunner Michael Moyer wrote for ¹⁴, have always been upheld by middle-class values, as Lusane notes ¹⁵. Hence, merging the names Bunker and Brady in the serial killer name Bundy draws attention to what these two famous yet in appearance very different families of US-American television have in common: the ideological state apparatus that upholds such shows regardless of how politically charged their material may be.

The Trivialization of Politics

- 5 Episodes of *Married... with Children* that deal explicitly with political issues are fairly rare. In 262 episodes, topics broached include tax refunds (S01E4, S08E25) and taxation (S04E14, S07E07, S10E04), elections (S07E07), the US legal system (S07E20), the right to go on strike (S09E11), freedom of speech (S09E12-13) and capital punishment (S10E27). Some of these episodes were responding to the immediate context (the Tax Reform Act of 1986, Election Day in 1992, the Major League Baseball strike of 1994-1995), as has increasingly become the case with series. More specific to *Married... with Children*, however, is that the political is always subsumed by the economic, and more precisely by questions of consumer power. Typically, in the opening scene of S05E08, Bud's being selected to visit the White House to visit the President is, in his father's eyes, eclipsed by Kelly's "once-in-a-lifetime opportunity" to become Miss Weenie Tot, illustrating the extent to which consumerism has displaced politics. Unlike his predecessors – Archie Bunker, again, who regularly defends Nixon, but even Chester A. Riley who attempts to swing a college election in favor of his daughter in the series' first episode – Al Bundy is not interested in politics. Or rather, his interests are only sparked when a specific policy threatens his day-to-day life and consumer habits, such as when he campaigns against the creation of a beer tax (S07E07) or organizes a protest against the cancelation of the hyperviolent show *Psycho Dad* (S09E12-13). Al Bundy may be working class, but he perfectly embodies the "culture of narcissism" which, Christopher Lasch argued, emerged in the 1970s and "turned the citizen into a client" and "the worker from a producer into a consumer" ¹⁶ .
- 6 Political themes and actions become more frequent and more overt from season 8 onwards, no doubt in response to the rise in activism in the 1990s ¹⁷ . Episode S08E09 opens much like episode S05E08, with Kelly and the nation's desire to ogle Christian Slater's posterior overriding Bud's interest in the President's speech, but Slater is then booted by Marcy and Peggy's enthusiasm for the fictional show *The Masculine Feminist*, hosted by none other than Jerry Springer. The variation on episode S05E08 thus announces the shift to more overt politics when, deprived of both Thursday night bowling and Saturday nights at the nudie bar (now converted into a coffee shop where a performance artist chants poems in honor of her "eggs"), Al and his friends convert their male insecurity, homophobia and sexism into militancy by founding NO MA'AM, the National Organization of Men Against Amazonian Masterhood. This move is countered in S08E15 by Marcy Darcy and her friends who form FANG, Feminists Against Neanderthal Guys, intertextually aligning the NO

MA'AMs to their working-class animated predecessors, *The Flintstones* (ABC, 1960-1966).

- 7 The formation of NO MA'AM and FANG bring to the fore the series' backbone regarding gender politics, which heretofore was rarely articulated as a structured discourse. The recurrence of these militant groups in seasons 8 to 10 (S08E23, S09E05-6, S09E11-13, S10E04, S10E07, S10E26) introduces a modicum of continuity in the show's otherwise episodic seriality (showrunner Moyer even tried to pitch a NO MA'AM spin-off to Fox but without success). The masculinist organization takes the fight for men's rights to Washington, D.C., in the two-part episode "I Want My *Psycho Dad*" (S09E12-13). Less trivial, episode S10E26 allegorizes the indifference vis-à-vis the institutional racism targeting blacks on death row when the NO MA'AMs forget to rescue their friend Griff from prison – a dramatic situation thus relegated to the rank of subplot – because they are much too engrossed in nudie bars and Al and Jefferson's king of jokers contest (in season opener S11E01, Griff mopes because Al left him in jail). By endowing Al with followers, *Married... with Children* holds up a very unflattering mirror to viewers who would be laughing with Al Bundy instead of at his expense. In S08E09, all the masculinist guru can retort to Marcy's more elaborate insults is "You're a chicken", his lack of wit nonetheless garnering support from the diegetic all-male audience; in episode 10SE04, he is yet again undermined by his female rival, who reveals to his followers that he went out on a date with Peggy to see the musical *Cats*. In the Clinton era, or so it seems, the series' relevance hinged on the necessity to thematize the terms of its politically incorrect humor and clarify that the butt of the joke is Al Bundy's trivialization of politics, in order to make the sitcom more palatable.

The Contradictions of a Working-Class Sitcom

- 8 What the thematization of politics from 1992 onwards overshadows is that *Married... with Children* does not concentrate exclusively on family and gender issues; it is just as much about class, if not more so. Al the shoe salesman is the jaded descendant of Arthur Miller's post-WWII salesman, Willy Loman. He is a salesman who no longer believes in the American Dream of "upward mobility ¹⁸ " and is, unlike Miller's protagonist, quite aware that he is socially and economically dead. Denise Kervin has analyzed how the first seasons of *Married... with Children*, in dramatizing tensions between the Bundys and their middle-class neighbors the Rhodes and mocking both in the process, construct an ambivalent viewing position for its target audience that is socially aligned with characters who condescend to the working class yet whose liberal values conceal similar prejudices ¹⁹ involving social status, education, family and gender (Marcy's last name, D'Arcy, evokes, of course, the social divide depicted

in Jane Austen's 1813 *Pride and Prejudice*). In this respect, the show really is the 1980s-1990s version of *All in the Family* , confirming Michael Tueth's contention that the show follows the tradition of Norman Lear's productions for CBS ²⁰ . As Kervin notes, *Married... with Children* almost entirely reprises the earlier sitcom's set-up, with the front door of the house to the right, the living room sofa facing the TV at the center, and the kitchen to the right (figures 1 and 2).

- 9 The fact that the kitchen is not a separate space is symptomatic of its uselessness given that no one cooks and the fridge is empty; more generally, it is symbolic of the Bundy's precarious economic situation. The Bundy's living room couch pales in comparison with those owned by the Cosbys (which is upgraded from beige to a classy blue) and other middle-class 1970s-1980s sitcom families, its domineering position in the frontal establishing shots of the living room a constant reminder of their undesirable social status (figure 3).

Fig. 1, 2 and 3: The living rooms of *All in the Family* , *The Cosby Show* and *Married... with Children*





- 10 The economic terms of *Married... with Children*'s formula are just as contradictory as the familial relationships. Given Al's low income, there is no way the Bundys could pay for the mortgage, buy a computer (S03E20), subscribe for the Guy Package from the cable company (S09E22), let alone live in a neighborhood next to the upper middle-class, BMW-driving Marcy D'Arcy (S06E23). The stage the family sitcom is set on is artificial, of course, and both the staginess of the set and the laughter from live studio audience foreground

the genre's aesthetics, but the set-up is also resolutely middle class and is, thus, an ideological structure. The fact that the set is as essential to the series' survival as the four family members' sticking together is even thematized in episode S8E14 when Kelly goes out of her way to find the exact same sofa to replace the one her boyfriend destroyed, unwittingly denying the Bundys the possibility to evolve economically like the Cosbys. *Married... with Children* implies that not only is the family sitcom grounded in middle-class values – at least at this precise moment in American television history; it is also middle-class insofar as its formula requires economic and ideological stability. Al's ridiculously low paychecks, the huge amounts of money he loses in various episodes (such as S04E08 where he launches “976-SHOE” to no success) and his broken-down Dodge must not upset the set-up, and thus the possibility of laughing at and/or with the Bundys on a weekly basis. A working-class sitcom set in 1980s-1990s Chicago, the series suggests, is a contradiction in terms, but a funny one at that.

Al Bundy, an Occasional Working-Class Spokesman

- 11 It is in this light that I would like to consider the shoe salesman's opportunities – or lack thereof – of becoming a working-class hero. The majority of instances are of a personal nature. Al Bundy is repeatedly described as a loser whose accomplishments are confined to the remote past, notably the fact that he is the only high school football player in Chicago to have ever scored four touchdowns in one game. Most of his victories involve maintaining his status as a high school football star, and thus in preserving the character's aura and the sitcom's formula; in episode S03E03, Al's daughter Kelly is even enlisted to prevent a NextGen high school football player from beating Al's record, while in episode S05E16, Al must reenact the final play of his four-touchdown game against his former nemesis, “Spare Tire” Dixon. The portrayal of Al Bundy and his family thus confirms the shift, noted by Doyle Green, from the “noble” working-class hero as epitomized by Tom Joad to “less complementary stereotypes” that depict working-class “loudmouths” as being part of the problem and not the solution ²¹ : the Bundys are responsible for trivializing politics and upholding capitalism because it satisfies their basic interests and instincts. In such instances, any social critique – of the culture of narcissism, for instance – is entirely implicit and effected at the Bundys' expense.
- 12 And yet, *Married... with Children* does accommodate a few instances where Al is allowed to become the instrument of an overt social critique. This is the case in episode S07E20, a courtroom drama parody in which Al becomes a local hero

after beating up a burglar, then gets sued by the burglar. With framed pictures of Presidents Abraham Lincoln and Bill Clinton in the background, Al constructs himself as a symbol of US-American heroism (figure 4).

Fig. 4: S07E20 of *Married... with Children* : Al Bundy proclaims his all-American right to defend his home



But let me ask you one important question. How did we become a great country? By kicking the heinies of anybody who threatened our borders! And that's what I was doing: I was protecting my border. If a man comes into my house, he better be carrying a summons or a pizza. But this man wasn't, so I called in the Marines – and the 51st Airborne. So in conclusion, your Honor, if you rule against me, you rule against every man who fought for his country. The boys at San Juan Hill, the boys at Iwo Jima. Audie Murphy, Eddy Murphy, Murphy Brown. Brown 'N' Serve sausage, the cheap brown shoes that every man is proud to use to kick the heiny of any man who invades his home. Your Honor, I await your decision.

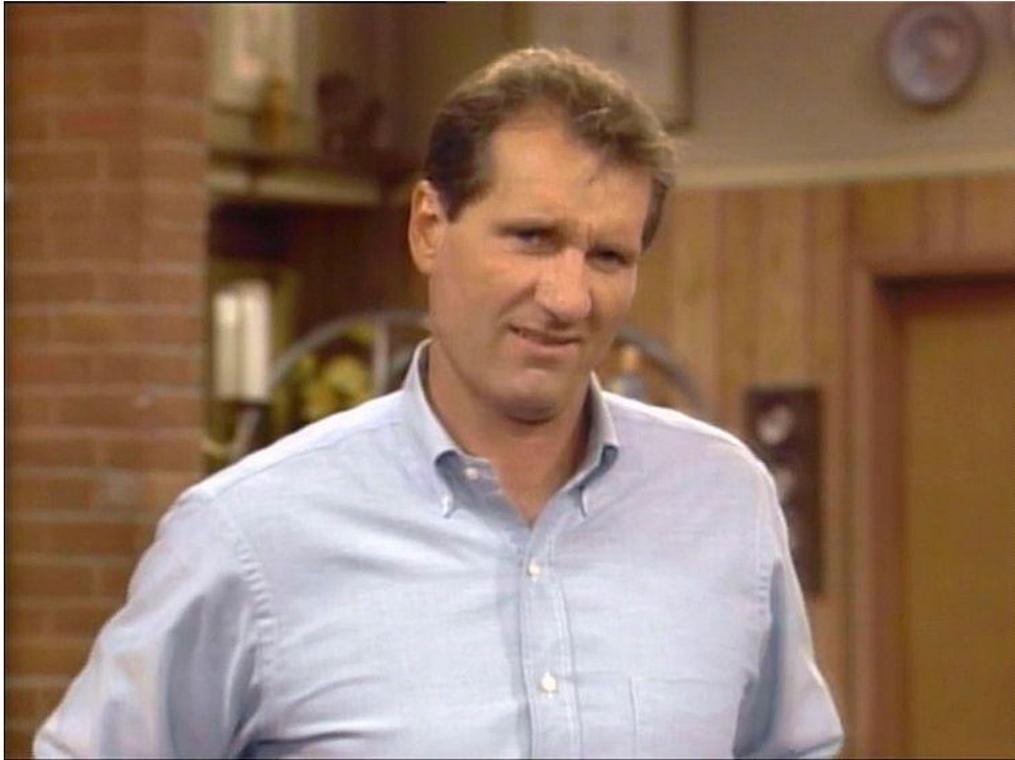
- 13 If his speech, on the surface, laments the nation's loss of values, his nostalgia is undermined by contradictions, many of which arise from his associating words with different, sometimes antithetical, connotations on the basis of sheer homonymy. The same goes for names. Al places himself in the legacy of US-American working-class male heroism beyond race (Eddy Murphy) and even, albeit no doubt unwittingly, gender (Murphy Brown is a woman, of course). He blurs fiction and reality (Audie Murphy was famously a war soldier who starred in the biopic of his WWII exploits in *To Hell and Back* [Jesse Hibbs, 1955]), and puts various heroes on the same level as a consumer product. His loss and

subsequent win (he then sues the burglar for injuring his own hand after Al punched him, and thus becomes the double of the robber, not the all-American heroes he cited) are utilized to mock and critique a legal system that fails to protect both the nation's values and consumer rights, and that rewards those who have identified its loopholes. This postmodern pastiche of a speech comes to express this loss of values and exploit it for the sake of comedy: the US judicial system is as ridiculous as Al Bundy. Like Henry Fonda's 1940 Tom Joad as opposed to Steinbeck's 1939 hero ²², Al Bundy is not so much a spokesperson for the working class as for America as a whole.

- 14 Broadcast on September 23, 1990, the Season 5 opener, "We'll Follow the Sun", similarly attacks the system for its failure to live up to the nation's ideals. The political thrust of the episode is, in this case, brought on by its time-setting: Labor Day Weekend (it was broadcast twenty days later, however). The episode reverses the season 4 Labor Day episode (S04E01), in which Al upheld the sacred tradition of "Al Bun Day" (i.e., barbecuing burgers in the backyard) by having Al offer to take his family on a weekend trip. The promise to break away from the confines of the sitcom's formula logically follows the presentation of each character's new situation, which promises to be more of the same: Al remains the type of person he himself described in the episode's opening lines, an "unhappy man", "a shoe salesman, a 20th century blacksmith, a working man, an idiot"; Peggy returns home with the new fall preview issue of *TV Guide*; Kelly receives her High School diploma, which she can't read anyway; Bud hopes being a Senior means he will no longer get his head shoved down the toilet; and Marcy D'Arcy has regained her position as bank manager after attending a two-week seminar aptly entitled "You Are What You Were". The episode set-up reflexively draws attention to the domestic sitcom's stasis and contradicts Peggy's subsequent taunt that "everybody has the start of a whole new life except for [Al] and the dog." It is his family and neighbor's happiness at these superficial changes that leads Al to demand "something new", "something special" happen in his life (figure 5):

Now family, I've just made a decision. We're going on a Labor Day vacation. [...] Now I shall tell you where we will holiday. We're going to go where people pretend they want to go when they can't afford to go someplace good. We're gonna see America. We take no map; we'll follow the sun. We'll stay in cheap motels and steal what we need along the way. We go west, past the cheese factories where the air is fresh, the sky is big, and a man can still kill his dinner with a car. Guys, tomorrow we put the pedal to the metal and we ride with the wind.

Fig. 5: S05E01 of *Married... with Children* : Al Bundy shares his Labor Day weekend plan with his family



- 15 Al's monologue, delivered in a slightly low-angle medium close-up meant to confer dignity, is an assortment of lyrical clichés that are debunked as soon as they are uttered. On the one hand, Al proposes to make the mythical journey West depicted in countless Hollywood Westerns, such as Howard Hawks's 1952 *The Big Sky* evoked in his speech ("the sky is big"), but it is a West that has been overtaken by "cheap motels" and "cheese factories" (a connection poetically reinforced by the alliteration), a wilderness tainted by consumer society, which very much recalls Jean Baudrillard's America as a model of capitalist hyperreality:

What is new in America is the clash of the first level (primitive and wild) and the 'third kind' (the absolute simulacrum). There is no second level. [...] But no vision of America makes sense without this reversal of our values: it is Disneyland that is authentic here! The cinema and TV are America's reality! The freeways, the Safeways, the skylines, speed, and deserts – these are America, not the galleries, churches, and culture . . . ²³

- 16 These two apparently divergent visions – one romantic, the other materialistic – are collapsed in the roadkill metaphor, which modernizes and perverts the Westerner's art of the hunt. It is much too late for the Bundys to follow in the path of the pioneers, or even to undertake the bleak journey of the Joads in *The Grapes of Wrath* (Steinbeck, 1939; Ford, 1940). Theirs, rather, is the road trip taken by the Griswold family in the 1980s classic *National Lampoon's Vacation* (Harold Ramis, 1983), the premise of which Al's speech refers to. By

replacing the first person singular of the 1964 Beatles single “I’ll Follow the Sun” with the first person plural, Al denies himself the possibility of ever escaping the “one long continuous year” that his life has been since their marriage; unlike the singer, the day will never come when his wife will “look to see [he’s] gone” – that is, when he will ever escape the family sitcom.

- 17 Unfortunately, stasis comes even sooner than expected when a flip-over presents the change in scene as yet another continuation, the outside as the mere flipside of the Bundy’s domestic space (figure 6). The Bundys are stuck in Chicago traffic, with the Dodge quite simply replacing the house. The family spirit of bickering rolls on, Peggy and Bud sarcastically rehashing a few road trip clichés (Peggy: “Gee, Al, think you could slow down. My hair is just whipping in the wind.” Bud: “Sorry, mom, I couldn’t hear you over the roar of the engine.”), until Al honks on his horn and presses his forehead against the steering wheel, letting out: “Move, move! I can’t take anymore. Oh God, you’re killing me!” Following the commercial break, the Bundys momentarily interrupt the family feud to unite and take their anger and frustration out on another family – their doubles – in a neighboring car. The next day, the Bundys are still stuck in traffic, a mere five minutes away from home; Al has now given up his romantic pretenses and is studying a map. After Peggy reproaches Al for reeking, he gets out of the car and uses its hood as a booth from which to deliver a Labor Day speech (figure 7):

Now what reeks – is this facade that we call Labor Day. Honk if you hate Labor Day! You know what else reeks? Families reek. Honk if you hate families! Because *they* are truly the *reason* Labor Day reeks. Once a year, they’re on these highways and byways. And what do they say? “We hate this, we hate you. Idiot. Moron.” [...] But what about us? The ones who truly labor? We’re on this stinking road every day, choking and wheezing, marching along like lemmings to a horrible, screaming death. Who cries for us, Argentina? Not our families. Well, we can’t expect that. The yoke on the oxen feels no guilt. But what we can expect – is that on our one, lousy stinkin’ day off, traffic can move us to our lousy, stinkin’, pathetic destinations. To our polluted beaches, our burning forests, our wheezing grandmas, to our family barbecues with Uncle Otto and his runny eye. But does the highway department prepare for us? Are they out here helping us? Are they out here in front of us, by that first damn car that causes this traffic jam, saying, “Step on the gas, you moron! Let the twenty million people pass.” They are not. Why? Because they don’t care. And that, my friends, is what really reeks. (*honking*) So let’s just face it; we’re not moving. We’re just lining up to die. But let’s show them – that the American spirit is not dead. So join me, will you, on this, our Labor Day, and get out of your cars, and tear this highway to bits! Go into your trunks! Get your tire iron and your road flares! Burn, baby, burn! Vengeance is ours!

Fig. 6-7: Stuck in traffic with his family, Al Bundy climbs up onto the hood of his old Dodge and delivers a Labor Day speech



- 18 Al's usual anti-family discourse takes an unexpected turn for the explicitly political (note that he avoids gender when apparently talking about working men and uses the first-person plural instead) when the real culprit turns out to be the state – metonymically represented by the Highway Department – that

fails to live up to the bank holiday it has instituted. America is no longer a country that can hold true to the promise of allowing its citizens to follow the sun (if it ever were). Gone is the idyllic American West, replaced by an apocalyptic landscape that seems to call for one mode of retaliation – violence – whose promise of regeneration ²⁴ seems utterly doubtful (as noted above, the only thing that is ever regenerated through violence, in *Married... with Children*, is the Bundys' status as losers). If consumer society has turned the US into a waste land and the American dream into a deathly state – with echoes of Braudrillard once again – the “American spirit” is equated with revolution and rekindled by a sense of economic injustice. It is when Al brings up the State's abandonment of working people that the narration, with echoes of Eisensteinian montage (the revolt in *The Battleship Potemkine* [1925] comes to mind), first breaks away from him to highlight a series of reactions that prove his speech touches an audience across gender, generational and racial lines; similar editing is used when the people honk in approval (figure 8.1-8.2). Al Bundy has, albeit briefly, become a hero of the revolution, thus confirming Lusane's hunch that he “would have been a populist union leader under different circumstances” ²⁵. In the Reagan-era sitcom, however, this role can only be short-lived. For Al chooses to abandon it the instant traffic gets moving again, and when he asks “[his] people” to help him fix his flat tire, they end up beating up their opportunistic leader. The spirit of revolution and solidarity is snuffed out in a blink by the selfish impulses of the consumer subject, contradictions expressed in Al's speech and clothing (the blue shirt and plaid shorts scream working-class, but are designed for leisure, not work). Echoes of Eisenstein or Steinbeck are short-lived, indeed!

Fig. 8.1-8.2: An Eistensteinian montage initially suggests that Al's speech speaks to the multitudes



- 19 As in the opening scene speech, Al's momentary transformation is fueled by multiple intertextual references. The amusing citation of the 1976 musical *Evita* ironically puts Al in the shoes of a woman (as when he evokes *Murphy Brown* in S07E20 or, in S09E12, the March of Dimes, a nonprofit organization founded

by FDR to prevent infant mortality). The visual homage to Eisenstein is exacerbated by Al's exclaiming "Vengeance is ours!", a nihilistic version of Eisenstein's "The future is ours!" The 3/4 low-angle medium shot is somewhat reminiscent of Norman Rockwell's "Freedom of Speech" (February 1943), the first in a series of four paintings that aimed to visualize points made by Franklin D. Roosevelt in his 1941 State of the Union address. The possible allusion to Rockwell (like the reference to the March of Dimes) points back to an era of economic hardship in which the government rose to the challenge to tackle economic and social strife. And if the Bundys are not concerned with freedom of worship and freedom from fear, their empty fridge weekly demonstrates that, in the consumer US of the Reagan-Bush years, working-class Americans can no longer aspire to freedom from want. Evoking this facet of Rockwell's work counters the Rockwellian families depicted in a majority of sitcoms from *Father Knows Best* (CBS, 1954-1960) to *The Cosby Show*, a strategy *The Simpsons* would further develop ²⁶.

The Pleasures, Potentials and Limitations of the US-American Sitcom

- 20 The US no longer ensures freedom from want – except in a sitcom, where the requirements of a mass-produced serial genre allow them to survive. But the sitcom also impedes social mobility and thus ultimately represents the economic situation of the working-class in the contemporary US (the same can be said of *Roseanne*). Unlike the Joads, the Bundys cannot take to the road to escape their predicament. On the rare occasions when they do leave Chicago in search of leisure or fortune – whether in the redneck South (S02E01-2), in the casinos of Las Vegas (S04E16-17), on a trip through gold country (S05E23-24), in London (S06E24-26) or on Spring Break (S10E19-20) – they remain mired in bad luck and narrowly escape with their lives. Episode S05E01 allows Al Bundy to rise up to the occasion and express the views of working- and middle-class Americans, which the diegetic audience reflects – but only for a moment. Only for a moment is the American revolutionary spirit and its utopian ideals rekindled. The political and lyrical potential is immediately reabsorbed into the formula, along with its contradictions. On the one hand, it would seem to prove the failure of comedy and the sitcom to offer any form of radical subversion, limited as they are by their own conventions and formulas. But on the other, it is also the sitcom's allegiance to a basic formula that allows it a degree of inconsistency that a more coherently constructed serial narrative would be denied. Realism and verisimilitude are not an issue in *Married... with Children* – the D'Arcys' house can be destroyed in an episode, or an adopted son (Seven) can be introduced in the season 8 opener, without the sitcom ever feeling

compelled to resolve these issues. I would suggest that increasing seriality, cohesion and, thus, verisimilitude may be the problem of a more recent working-class sitcom like *My Name Is Earl* (NBC, 2005-2009), which, in season 2, abandons the dynamic premise of a crook who wants to be good by rewriting the hero into someone who wasn't that bad in the first place.

- 21 In many respects, the ambivalent pleasures offered by a sitcom like *Married... with Children* are those of comedy in general: the pleasure of disruption contained by the status quo ²⁷. But the show's originality has to do with how it inverts the values attached to these terms: the disruption is often a desperate attempt to indulge in consumer society or even live out an American dream the characters know to be bogus; the status quo is highly undesirable; and the resolution is not "marriage" but staying "married... with children". *Married... with Children* thus anticipates the US-American sitcoms of the 1990s analyzed by Michael Tueth (such as *Seinfeld* [NBC, 1989-1998] and *Friends* [NBC, 1994-2004]), which do not necessarily propose life lessons or resolution ²⁸. Restoring order implies remaining bogged down in despair. The return to the status quo is only desirable in generic terms – as a promise of episodes to come – in other words, for the producers and viewers. Often described as politically incorrect and outrageous, the humor of *Married... with Children* is actually very dark, so that watching the show is an exercise in sadism (if you condescend to the characters) or masochism (if you also acknowledge their predicament) – reflected in such scenes where the Bundys beat up their rivals who are also their doubles. The pleasures offered by the show are quite ambivalent indeed.
- 22 *Married... with Children* is also remarkable because of the extent to which it interrogates the ideological structures of the sitcom as a genre. More than just alluding to cultural texts, whether high or low, it is self-conscious about its medium and genre, and increasingly so (season 3 opens with Bud telling his mother that if she leaves she's going to "miss Dad's latest episode of A Fat Woman Came into the Shoe Store Today"; season 6 with Peg asking Al for his autograph when he seems to correspond to a TV announcer's description). Intimately tied to the emergence of the fourth network, *Married... with Children* is a product of its time. Launched a year before the 1987 stock market crash that revealed Reaganomics as an "economic fantasy ²⁹", the Fox sitcom, no doubt, resonated as a satire of Reaganism as a socio-economic program and a media discourse that permeated American television. In terms of both content and form, it was conceived as an attack on, and an antidote to, the 1980s middle-class sitcoms aired on rival channels, which seemed to confirm the promises of Reaganomics and uphold the illusion of a happy middle-class land of opportunity for all. By depicting a world in which all human relations, including the family, are determined by economics, *Married... with Children* questions the persistence of certain American values encapsulated in the idyllic

1950s model of the American nuclear family, values promoted by Reagan, Reaganite television and the incessant reruns of the likes of *Father Knows Best* and *Leave It to Beaver* (CBS, 1957-1958; ABC, 1958-1963). But as a highly successful show with eleven seasons (which in 1997 means the show had survived as long as *M*A*S*H* [ABC, 1972-1983], *Happy Days* [CBS, 1974-1984], *The Jeffersons* [CBS, 1975-1985] and *Cheers* [NBC, 1982-1993]), *Married... with Children* is also proof of the power and relevance of the genre. As a constrained genre that privileges the episodic, the sitcom is both limited – the Bundys will never really evolve – and full of potential because of the sheer number of opportunities for momentary subversions it offers. Al Bundy will neither break out of his rusty cage nor become the working-class hero he might have been in another era, but the network sitcom, by confining him to his job as a woman's shoe salesman, his family and his couch, guarantees that he will remain the instrument of humorous critique on a weekly basis, and that the Bundys' adventures will question not just the discourses circulating in the 1980s-1990s, but American myths at their core.

BIBLIOGRAPHY

ALTHUSSER Louis, "Ideology and Ideological States Apparatuses (Notes pour une recherche)", *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological States Apparatuses*, London and New York, Verso, 2014 [1971], p.232-72.

BAUDRILLARD Jean, *America*, London and New York, Verso, 1988 [1986].

CULLEN Jim, *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Les Séries télévisées : L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2014 [2010],

FEUER Jane, *Seeing through the Eighties: Television and Reaganism*, Durham, Duke University Press, 1995.

GAINES Donna, *Teenage Wasteland: Suburbia's Dead End Kids*, New York, Harper Perennial, 1991.

GREENE Doyle, *The American Worker on Film: A Critical History, 1909-1999*, Jefferson NC, McFarland, 2010.

HENRI Matthew A., *The Simpsons, Satire, and American Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

KERVIN Denise J., “Ambivalent Pleasure from *Married... with Children* ”, *Journal of Film and Video* , Vol. 42, No. 2, 1990, p. 42-52.

KUTULAS Judy, “Who Rules the Roost? Sitcom Family Dynamics from the Beavers to the Osbournes”, in *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed* , ed. Mary M. Dalton and Laura R. Linder, Albany, State University of New York Press, 2005 , p. 49-59.

LASCH Christopher, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* , New York, W. W. Norton, 1991.

LUSANE Clarence, “Assessing the Disconnect between Black & White: The Race, Class, and Gender Politics of *Married... with Children* ”, *Journal of Popular Film and Television* , Vol. 27, No. 1, 1999, p. 12-20.

MARC David, *Comic Visions: Television Comedy and American Culture* , second edition, Malden MA, Blackwell, 1997 [1989].

MICELI Melinda, *Standing Out, Standing Together: The Social and Political Impact of Gay-Straight Alliances* , London and New York, Routledge, 2005.

SLOTKIN Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* , Norman OK, University of Oklahoma Press, 1998 [1992].

STAIGER Janet, *Blockbuster TV: Must-See Sitcoms in the Network Era* , New York, New York University Press, 2000.

STEAD Peter, *Film and the Working Class: The Feature Film in British and American Society* , London, Routledge, 1989.

TUETH Michael, “Breaking and Entering: Transgressive Comedy on Television”, in *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed* , p. 25-34.

TUETH Michael, “Fun City: TV’s Urban Situation Comedies of the 1990s”, *Journal of Popular Film and Television* , Vol. 28, No. 3, 2000, p. 98-107.

NOTES

1. Matthew A. Henri, *The Simpsons, Satire, and American Culture* , New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 6; p. 139.

2. All references to Michael Moyer come from the interview provided by the Television Academy, <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/michael-moyer> , accessed on 20 January 2021.

3. Clarence Lusane, “Assessing the Disconnect between Black & White: The Race, Class, and Gender Politics of *Married... with Children* ”, *Journal of Popular Film and Television* , Vol. 27, No. 1, 1999, p. 14 (p. 12-20).

4. Janet Staiger, *Blockbuster TV: Must-See Sitcoms in the Network Era* , New York, New York University Press, 2000, p. 149.

5. Jane Feuer, *Seeing through the Eighties: Television and Reaganism* , Durham, Duke University Press, 1995, p. 12.
6. Clarence Lusane, p. 14.
7. *Ibid.* , p. 14. Judy Kutulas, “Who Rules the Roost? Sitcom Family Dynamics from the Beavers to the Osbournes”, in *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed* , ed. Mary M. Dalton and Laura R. Linder, Albany, State University of New York Press, 2005 , p. 57 (p. 49-59).
8. Matthew A. Henri, p. 27.
9. Clarence Lusane, p. 15.
10. Louis Althusser, “Ideology and Ideological States Apparatuses (Notes pour une recherche)”, *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological States Apparatuses* , London and New York, Verso, 2014 [1971], p. 243, p. 265-66 (p.232-72).
11. Denise J. Kervin, “Ambivalent Pleasure from Married... with Children ”, *Journal of Film and Video* , Vol. 42, No. 2, 1990, p. 47 (p. 42-52).
12. Jean-Pierre Esquenazi, *Les Séries télévisées : L’avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2014 [2010], p. 91.
13. Michael Tueth, “Fun City: TV’s Urban Situation Comedies of the 1990s”, *Journal of Popular Film and Television* , Vol. 28, No. 3, 2000, p. 106 (p. 98-107).
14. Showrunners Ron Leavitt and Michael Moye had experience writing episodes of *Good Times* (7 by Moye) and *The Jeffersons* (22 by Moye, 8 by Leavitt).
15. Clarence Lusane, p. 15.
16. Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* , New York, W. W. Norton, 1991, p. 235.
17. Donna Gaines, *Teenage Wasteland: Suburbia’s Dead End Kids* , New York, Harper Perennial, 1991, p. 86; Melinda Miceli, *Standing Out, Standing Together: The Social and Political Impact of Gay-Straight Alliances* , London and New York, Routledge, 2005, p. 23.
18. Jim Cullen, *The American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation* , Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 59-102.
19. Denise J. Kervin, p. 42-52.
20. Michael Tueth, “Breaking and Entering: Transgressive Comedy on Television”, in *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed* , p. 26 (p. 25-34).
21. Doyle Greene, *The American Worker on Film: A Critical History, 1909-1999* , Jefferson NC, McFarland, 2010, p. 5-6.
22. Peter Stead, *Film and the Working Class: The Feature Film in British and American Society* , London, Routledge, 1989, p. 95-96.
23. Jean Baudrillard, *America* , London and New York, Verso, 1988 [1986], p. 104.
24. I am, of course, referring, here, to Richard Slotkin’s discussion of regeneration through violence in his analysis of Theodore Roosevelt’s elaboration of the Frontier myth. Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* , Norman OK, University of Oklahoma Press, 1998 [1992], p. 12, p. 15, p. 29-62.
25. Clarence Lusane, p. 17.
26. Matthew A. Henri, p. 6-7.

27. David Marc, *Comic Visions: Television Comedy and American Culture*, second edition, Malden MA, Blackwell, 1997 [1989], p. 190.
28. Michael Tueth, "Fun City", p. 103, p. 107.
29. Jane Feuer, p. 2.
-

ABSTRACTS

This article proposes to study the political ambiguities of the working-class family sitcom *Married... with Children* (Fox , 1986-1997) within the overall context of US-American sitcoms from the 1950s to the late 1990s. After a period dominated by middle-class sitcoms like *The Cosby Show* (NBC, 1984-1992), the late 1980s saw the return of working-class sitcoms (*Roseanne* , *The Simpsons*). Notwithstanding its debt to *All in the Family* (CBS, 1971-1979), *Married... with Children* reduces the family to a prerequisite of the genre and trivializes politics (increasingly so in the 1990s) in favor of economics, suggesting that the family sitcom is middle-class insofar as its formula requires economic and ideological stability. Special attention is paid to the rare moments when Al Bundy is allowed to take on the role of working-class hero, most symbolically in the Labor Day special and season-opener "We'll Follow the Sun" (S05E01). Bundy's failure to fully live out the role reflects an evolution of both the character type and the sitcom genre in relation to a Reaganite context characterized by consumerism and narcissism. The revolutionary potential is resorbed as an exception in a satirical sitcom whose politics remain largely implicit and are mainly directed at the ideological foundations of the genre.

Cet article s'intéresse aux ambiguïtés politiques d'une sitcom étatsunienne centrée sur une famille des classes populaires, *Mariés, deux enfants*. Alors que ce sont principalement les classes moyennes qui figurent dans les sitcoms des années 1980 comme le *Cosby Show*, la fin de ces années a vu le retour de séries portant sur des classes plus populaires (*Roseanne*, *Les Simpson*). Malgré sa dette évidente à *All in the Family*, *Mariés, deux enfants* réduit la famille au statut de convention générique, aborde la politique avec légèreté (surtout dans les années 1990) et met en avant les enjeux économiques, démontrant ainsi que la sitcom repose sur une stabilité à la fois économique et idéologique. Al Bundy parvient à endosser le rôle de héros des classes populaires à de rares occasions, notamment lors du premier épisode de la saison 5, "We'll Follow the Sun" (S05E01). Son incapacité à mener le peuple jusqu'au bout témoigne à la fois de la forme même de la sitcom et de l'évolution du personnage-type dans un contexte reagenien où les valeurs s'effondrent face au consumérisme et au narcissisme. Le potentiel révolutionnaire est alors récupéré et apparaît comme une exception dans cette sitcom dont la dimension

politique demeure implicite et relève principalement de la satire des fondements idéologiques du genre.

INDEX

Mots-clés: Mariés, deux enfants, sitcom, class sociale, famille, genre, idéologie

Keywords: Married with Children, sitcom, class, family, gender, ideology

AUTHOR

DAVID ROCHE

David Roche est professeur d'études cinématographiques à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, Président de la SERCIA (www.sercia.net) et membre de l'IUF 2022-7. Il est l'auteur de *Meta in Film and Television Series* (Edinburgh University Press, 2022), *Inglourious Basterds* (Vendémiaire, 2019), *Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction* (University Press of Mississippi, 2018) et *Making and Remaking Horror in the 1970s and 2000s* (2014), et a co-dirigé plusieurs collectifs, dont tout récemment *Transnationalism and Imperialism: Endurance of the Global Western Film* (avec Hervé Mayer, Indiana University Press, 2022) et *Women Who Kill: Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era* (avec Cristelle Maury, Bloomsbury, 2020). Il écrit actuellement une monographie sur *Premier contact* (Villeneuve, 2016).

David Roche is Professor of Film Studies at the Université Paul-Valéry Montpellier 3, France, President of SERCIA (www.sercia.net) and a 2022-27 IUF member. He is the author of *Meta in Film and Television Series* (Edinburgh University Press, 2022), *Inglourious Basterds* (Vendémiaire, 2019), *Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction* (University Press of Mississippi, 2018) and *Making and Remaking Horror in the 1970s and 2000s* (2014). He has co-edited several books and journal issues, including *Transnationalism and Imperialism: Endurance of the Global Western Film* (with Hervé Mayer, Indiana University Press, 2022) and *Women Who Kill: Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era* (with Cristelle Maury, Bloomsbury, 2020). He is currently writing a book on *Arrival* (Villeneuve, 2016).

The X-Files : aux frontières du fantastique

Julien Achemchame

- 1 Parmi les séries des années 1990 emblématiques des *networks* américains, *The X-Files* (créée par Chris Carter, et diffusée sur la FOX de 1993 à 2002 puis de 2016 à 2018), « série feuilletonnante ¹ » au long cours, c'est-à-dire entremêlant épisodes isolés et arc narratifs feuilletonnants, possède une place de choix. Œuvre vaste de 218 épisodes, parfois très singuliers, s'étendant sur vingt-cinq années de production, la série relatant les enquêtes des deux agents du F.B.I. Fox Mulder (David Duchovny) et Dana Scully (Gillian Anderson), reste toutefois très souvent analysée sous l'angle idéologique et finalement assez peu sous les angles générique, narratif et esthétique. De plus, s'il ne fait aucun doute qu'elle est à classer principalement dans le genre de la science-fiction à cause de son imposante « mythologie » paranoïaque narrant un complot gouvernemental destiné à cacher la présence d'extraterrestres parmi les humains, nous souhaitons toutefois proposer une autre lecture de la série à partir de la notion de « fantastique ² ». En effet, nous souhaitons ici, en nous appuyant sur quelques éléments de définitions canoniques de ce genre, éminemment singulier et polysémique, notamment en littérature (R. Caillois, T. Todorov, D. Mellier), mettre en lumière le système narratif et esthétique originel que met en place la série, en étudiant exclusivement quelques plans et séquences emblématiques du pilote, posant les paramètres essentiels de son « identifiant sériel ³ ». Il ne s'agira pas ainsi de faire une analyse exhaustive de la série mais d'en examiner les nucléotides essentiels, les *germes esthético-narratifs*, plantés dans l'épisode pilote, permettant la mise en place d'une dynamique singulière de potentialités liant récits et mise en scène. Il s'agit dès lors de voir comment le récit originel mis en place, s'ancrant dans le registre réaliste, et alternant les points de vue des deux protagonistes, Mulder, le *profiler*, croyant au « surnaturel » versus Scully, la doctoresse, « la scientifique », dépositaire d'une pensée rationnelle, permet l'apparition du genre fantastique et laisse les téléspectateurs, *in fine*, face à l'indécidable d'un monde vacillant où règne le questionnement permanent et où la vérité se dérobe sans cesse, dans un

ailleurs inaccessible. Nous verrons ainsi comment l'image, à travers ses paramètres audiovisuels, approfondissant la notion de points de vue contradictoires nécessaires au fantastique, que ce soient par le cadrage (où se construit une tension entre champ et hors-champ), le montage (le raccord-regard ou le champ-contrechamp), l'utilisation de la profondeur de champ (où se croisent netteté et flou), mais également par une ambiguïté de certains signes au sein des images, développe une friction entre volonté d'un cadre réaliste nécessaire et trouble surnaturel venant y faire « effraction » afin de proposer au public une lecture fondamentalement ambiguë du monde fictionnel de nature proprement fantastique et questionnant le réel même. Enfin, il s'agira de voir comment ce mo(n)de fantastique, grâce à son indécidabilité caractéristique et son hybridité générique, devient l'articulation nécessaire à la série, alternant épisodes isolés et épisodes liés à la mythologie, et permet, grâce à l'hésitation et aux récits souvent incomplets, la relance permanente d'un désir de fictions du public.

1. Le fantastique à l'épreuve de *The X-Files* : confrontations génériques

1.1. Ancrage réaliste de la fiction

- 2 L'une des premières caractéristiques majeures du genre fantastique, tel que défini dans les années 1960, est son ancrage réaliste. En effet, comme le note Roger Caillois : « Le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager ⁴. » Cette prédominance du réalisme en tant qu'ancrage fictionnel va se retrouver dans la série de Chris Carter. Ainsi, *The X-Files* va multiplier, dès son épisode pilote, les procédés laissant croire que les faits représentés sont issus du réel.
- 3 Aussitôt après l'apparition du titre de la série, une inscription en caractères blancs sur fond noir, comme tapée en direct sur un écran d'ordinateur, annonce : « The following story is inspired by actual documented accounts ». Ainsi, c'est non seulement l'épisode mais également l'ensemble de la série qui s'ouvre, et se donne à interpréter aux téléspectateurs, à partir de cette affirmation liminaire de fidélité au réel. Toutefois, le terme de « documented accounts » (« compte-rendus documentés ») est finalement assez ambigu. Le compte-rendu organise un récit à partir de documents et problématise ainsi leur lien : à partir des mêmes documents, ne peut-il y avoir une autre histoire à raconter ? C'est tout l'enjeu de la série, et notamment son mode paranoïaque, qui se dévoile implicitement ici et un questionnement quasi ontologique sur le réel qui transparait. Avec cette ambition affirmée au seuil de la fiction, *The X-*

Files nous rappelle que : « Rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité, d'accepter sans réserves l'impérieuse prérogative du réel ⁵ . » Le réel est peut-être finalement une construction permanente, une mise en récit perpétuelle et surtout problématique.

- 4 L'épisode multiplie ensuite les références au compte-rendu : en bas à gauche de l'écran, huit indications précises d'ordre géographique (mentionnant les villes, l'État, etc.) et/ou temporelle (jours ou heures exacts), ancrent les événements représentés dans l'espace et le temps que les téléspectateurs partagent mais qui, *in fine*, brouille la frontière entre réel et fiction (figure 1) ⁶ . Ainsi, par exemple, la ville de Bellefleur, où se déroule la première enquête, est imaginaire tandis que l'État de l'Oregon existe (« The plausible State of Oregon » plaisante même Mulder dans l'épisode). L'indication de l'heure précise d'un examen médical ou de la découverte d'un fait (comme la profanation de tombes) ne permet pas en effet d'en donner l'explication ou le sens, ni même d'en attester la véracité hors de la fiction. Elle permet simplement de l'inscrire dans une chronologie qui renvoie à une organisation méthodique des événements mais ne permet pas d'en affirmer la nature véritable.

Fig. 1 : Précision temporelle et ancrage réaliste de la fiction



- 5 De même, l'apparition finale du nom du créateur de la série, Chris Carter, sous la mention « Executive Producer », sous la même forme typographique que le carton liminaire ajoute une ambiguïté énonciative majeure. Les lettres tapées sur l'écran, comme en direct, proviennent finalement du

scénariste/*showrunner*/producteur en chef, qui, tel un auteur, signe de son nom le texte audiovisuel fictif que nous venons de voir. C'est lui qui a écrit, avec la liberté de création qui est la sienne, ce compte-rendu à partir de documents auxquels nous n'aurons jamais accès et auxquels il nous faut croire. L'artifice de la mention liminaire se révèle finalement en tant que tel pour semer le doute dans l'esprit d'un public qui n'aura jamais accès à une vérité absolue, oscillant, comme les deux protagonistes entre scepticisme et croyance. Chris Carter semble mettre en application l'adage qu'« il n'est de fantastique efficace [...] qu'à partir d'un enracinement ferme dans une réalité identifiable, et dans une approche réaliste ⁷. » Cet ancrage réaliste permet de mieux faire vaciller les certitudes et repères des téléspectateurs dès lors qu'ils seront confrontés à un événement mystérieux où viendra achopper leur raison.

1.2. L'irruption d'un phénomène inexplicable

- 6 Le fantastique s'appuie en effet sur une autre caractéristique majeure : l'irruption d'un phénomène inexplicable en lien avec le surnaturel. Comme l'indique Roger Caillois : « La démarche essentielle du fantastique est l'apparition : ce qui ne peut pas arriver et ce qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille, banal, sans rien d'insolite, et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'inadmissible ⁸. » C'est le sillon que poursuit Tzvetan Todorov dans son ouvrage de référence sur le fantastique :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...]. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude [...]. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ⁹.

- 7 Cette définition canonique du fantastique selon Todorov, extrêmement précise, puisque ne durant que le temps de « l'incertitude », et même si elle a été remise en question depuis les années 1970 (Irène Bessière, Rosemary Jackson, etc.), s'applique néanmoins admirablement à *The X-Files*. D'autant plus que lors de la première rencontre entre les deux protagonistes de la série, le terme de « fantastique », pourtant peu usité en langue anglaise dans le sens générique que nous lui donnons en France, émerge dans les propos échangés. En effet, Mulder évoque la possibilité du « fantastique » pour interpréter les faits étranges

auxquels ils peuvent être confrontés, quand Scully lui répond, déployant la polysémie du terme de manière ironique, qu'il est « fantastique » de croire que des interprétations puissent exister en dehors du cadre de la science. Dès lors, le mot attire notre attention d'exégète et légitime l'intérêt d'une approche de la série mettant en son cœur cette notion générique singulière. Chaque épisode de la série semble ainsi avoir pour enjeu la tentative d'explication, souvent inaboutie, de phénomènes et événements qui semblent, au premier abord, échapper à la logique réaliste.

- 8 Dans l'épisode pilote, dès le pré-générique, de nombreux événements et phénomènes mystérieux vont ainsi surgir pour semer le doute dans l'esprit des téléspectateurs. Le faisceau lumineux venu du ciel, les deux marques au bas du dos de la victime initiale et que l'on va retrouver sur d'autres personnages, le corps humanoïde retrouvé dans le cercueil et l'implant nasal, la perte de temps en voiture, la sortie soudaine d'un état catatonique d'un personnage sont autant de faits que les téléspectateurs et les deux enquêteurs observeront et devront expliquer, chacun à leur façon.

1.3. Le regard en question

- 9 Le terme d'incertitude est étroitement lié à l'apparition du fantastique dans le monde fictionnel réaliste et permet de mettre en évidence les enjeux narratif et esthétique que vont représenter, thématiquement, le regard et, audiovisuellement, le point de vue. Comme l'indique Denis Mellier, « Le récit fantastique exprime l'angoisse et le doute du personnage, au moyen de l'indécision des perceptions et de la suspension des significations trop nettes ¹⁰ . » Et l'ambiguïté perceptive est la règle dans *The X-Files*.
- 10 Le choix de protagonistes enquêteurs, issus des rangs du FBI, permet d'offrir aux récits la potentialité d'un déchiffrement régulier des phénomènes inexplicables observés. D'ailleurs, dès la première apparition du personnage de Scully, dont nous faisons la connaissance avant même Fox Mulder, il est question de son regard et de l'éventuelle partialité de ce dernier. Elle est mandatée par ses supérieurs pour observer le travail de son futur coéquipier et elle en questionne immédiatement le statut : doit-elle faire preuve de subjectivité, voire de « malhonnêteté » dans ses observations ? Le regard de Scully est, dès l'entrée dans la fiction, hanté par le doute paranoïaque de la surveillance hiérarchique et jette le trouble même sur la façon dont les points de vue des personnages sont des enjeux narratifs essentiels. Le personnage de Scully est d'ailleurs plastiquement et symboliquement représenté à plusieurs reprises avec une alternance d'ombres et de lumières sur son visage (figures 2, 3 et 4).

Fig. 2, 3 et 4 : Scully, un personnage hésitant entre ombres et lumières





- 11 Ce regard trouble (oscillant entre objectivité scientifique et subjectivité en lien avec l'« éthique » institutionnelle) évoque le fantastique et tout l'épisode pilote se construit à travers les variations de points de vue de Scully, auxquels d'autres points de vue encore vont s'ajouter, notamment celui de Mulder.
- 12 Le pilote s'ouvre ainsi sur un prégénérique d'où sont absents les deux protagonistes et s'appuie sur le point de vue de la future victime puis des enquêteurs locaux découvrant le cadavre. De la même façon, il se clôt avec une séquence où se retrouve « l'homme à la cigarette » (William B. Davis), seul, dans l'entrepôt secret du Pentagone. Les points de vue varient ainsi tout au long de l'épisode pour mieux déstabiliser les certitudes du public sur les faits et événements représentés. Ainsi, quelle est l'origine de ce faisceau lumineux que l'on découvre dès la séquence prégénérique ? Et celle de cet implant ? Quel est ce corps humanoïde de petite taille retrouvé dans le cercueil ? Quelle est l'origine de ces deux marques qui disparaissent mystérieusement, sous les yeux de Mulder, à la fin de l'épisode, du corps de Billy Miles (Zachary Ansley), sorti mystérieusement de son état catatonique ? La perte de temps est-elle le fruit d'une illusion perceptive de Mulder ? On remarque qu'il existe une forte corrélation entre observation d'un fait et point de vue d'un personnage (figures 5 et 6). La perte de temps, comme l'observation de la disparition des marques dans le dos du jeune homme, par exemple, sont des observations faites par Mulder seulement ; Scully ne peut en attester et n'a aucune preuve de leur véracité. Il en va de même pour le faisceau lumineux qui ouvre et clôt l'épisode. Si Mulder en est le témoin direct, Scully en est le témoin plus lointain.

Fig. 5 et 6 : Différences perceptives



- 13 Le public quant à lui, oscillant entre les deux, ne voit finalement rien de précis et doit choisir de croire l'un ou l'autre, ou de douter.

2. Récit et points de vue, royaume d'hésitations

2.1. Deux personnages qui s'opposent

- 14 Comme le rappelle Todorov : « [...] le récit fantastique comporte aussi [comme le roman policier à énigme] deux solutions, l'une vraisemblable et surnaturelle, l'autre, invraisemblable et rationnelle ¹¹. » Cette potentialité narrative se retrouve prise en charge dans *The X-Files* à travers le couple de personnages formé par Mulder et Scully.
- 15 Fox Mulder, le *profiler*, croyant à l'existence des extraterrestres, est sensible au surnaturel tandis que la doctoresse Dana Scully vient sans cesse recadrer ses hypothèses extra-scientifiques. Cette dynamique enchaînant observation d'un fait mystérieux et construction d'hypothèses contradictoires (tantôt surnaturelles, tantôt rationnelles) structure l'épisode pilote et met en jeu une pluralité de points de vue sur les événements de la fiction ¹². Cependant, comme le note Guy Astic : « La distance qui sépare les points de vue de Mulder et de Scully ménage un champ élargi de possibles et d'hypothèses – même s'il n'échappe pas à la répétition et même si la caméra donne le plus souvent raison à Mulder. La réversibilité elle-même peut avoir droit de cité, ce qui est une option narrative non négligeable ¹³. » En effet, la singularité de la série est de pouvoir faire vaciller la constance des points de vue stéréotypés des deux personnages. Ainsi, dans l'épisode pilote, Scully demande à Mulder de regarder deux marques au bas de son dos ressemblant à celles des victimes. Dans un moment de panique irrationnelle, elle se croit contaminée par le mal mystérieux qui sévit dans la région. Mulder, observant les marques, indique à son équipière qu'il s'agit de simples piqûres de moustique. Vers la fin de l'épisode, après avoir observé les pieds souillés de terre de Billy Miles à l'hôpital psychiatrique, Scully en déduit que le jeune catatonique est allé dans les bois. Or Mulder lui demande de faire attention au raccourci de son raisonnement impliquant une dimension surnaturelle ou pour le moins irrationnelle. Le thème de l'inanimé qui s'anime dans le hors-champ est en effet un grand thème fantastique. Il faut comparer la terre des pieds du jeune homme avec celle retrouvée dans la forêt pour corroborer cette hypothèse invraisemblable. Et c'est Mulder qui, à front renversé, remet Scully sur le chemin du protocole scientifique. La possibilité d'une croyance de la scientifique Scully au surnaturel est donc inscrite en creux dans cet épisode pilote comme le rapport que Mulder entretient avec la preuve comme élément important pour atteindre la vérité. Cette malléabilité des personnages et de leurs points de vue inscrit une potentialité générique forte liée au fantastique.

- 16 Toutefois, systématiquement, Mulder et Scully confrontent leurs regards. C'est le champ-contrechamp qui structure leurs échanges verbaux. Le dialogue se fait spectacle dès le départ entre les deux protagonistes, comme lors de leur première rencontre. Dans le bureau en sous-sol de Mulder, face aux diapositives, les deux protagonistes font des observations et tentent des hypothèses, concernant d'étranges morts. Mulder met à l'épreuve, des documents et des faits, la scientifique Scully afin de tester la certitude de son savoir et de sa méthodologie d'analyse. Les hypothèses servent de support d'échange entre les deux équipiers et le champ-contrechamp ainsi que la variation d'échelle de plans (du plan rapproché au gros plan) transforme le dialogue en joute verbale ¹⁴. La bataille des arguments et contre-arguments permet la confrontation de deux modes de construction du réel dans une dynamique qui structure la caractérisation des deux protagonistes, comme des récits, pour mieux les relier au genre fantastique et définir la formule de la série.
- 17 Comme le rappelle Claire Cornillon : « Scully est celle dont l'exigence de rigueur, qu'elle oppose sans relâche à Mulder, lui permet de dépasser ses propres *a priori* sur l'affaire et de s'approcher donc plus près du réel. C'est dans cette dialectique qu'émerge le récit final ¹⁵. » Même si la démarche scientifique reste effectivement l'apanage de la docteure, on se rend compte que le « récit final » semble souvent problématique. Sans véritable point final, ou alors sur le mode interrogatif, le récit épisodique, qui se superpose au compte-rendu des enquêteurs, reste effectivement bien souvent ouvert au probable et à l'incertain ¹⁶.

2.2. Une impossibilité à conclure

- 18 L'impossible conclusion du récit et de l'épisode fait partie de la formule même de la série et la lie au genre fantastique. D'emblée, le titre même *The X-Files*, faisant référence à des affaires aux phénomènes inexplicables et non-classés, annonce un principe d'indéterminabilité ontologique. Ces enquêtes sont par définition irrésolues, impossible à conclure. La fin ouverte de l'enquête laisse planer en permanence le doute sur la dimension surnaturelle de la fiction. Ainsi, le premier rapport d'enquête de Scully, observant son équipier au travail et documentant l'affaire de Bellefleur, est, *in fine*, inabouti. Comme elle l'avoue de manière paradoxale, son rapport est ontologiquement ambigu. Il est subjectif et personnel et dans le même temps relate objectivement des faits sans en tirer de conclusion ou d'interprétation. Libre aux lecteurs fictionnels du rapport et aux téléspectateurs de se construire la leur propre, oscillant entre le surnaturel et le rationnel. Comme le note Claire Cornillon, le rapport d'enquête, agrémentée d'une voix-off dans les premières saisons de la série, « n'est jamais

conclusif. Il ne contient pas de réponses, puisque les preuves réunies sont insuffisantes, mais il prend toujours la forme de questions, et même souvent de questionnements presque métaphysiques sur la vérité, sur le monde, la vie et l'homme ¹⁷. »

- 19 De la même façon, dans l'épisode pilote, la collecte des preuves, puis leur disparition, entérine l'incertitude comme principe de base de la fiction. L'implant nasal, cru perdu dans l'incendie, et finalement sauvé par Scully, se retrouve volé, à la fin de l'épisode par l'homme à la cigarette, qui le cache aux regards du grand public dans cet entrepôt du Pentagone. Cet objet non-identifié est subtilisé pour mieux entériner l'impossibilité à trancher sur le statut de la fiction. L'objet est dérobé en même temps que la possibilité de sens qu'il pourrait contenir. Toujours le sens, comme le réel, se dérobe.

3. Mise en scène : images indéchiffrables

- 20 Comme le rappelle Denis Mellier : « Le fantastique repose sur un paradoxe qui est sa condition même de possibilité : il s'agit, dans la représentation, de donner nécessairement forme à ce qui, par définition, n'en a précisément pas ¹⁸. » Dès lors, regardons comment les paramètres audiovisuels de *The X-Files* vont s'atteler à représenter l'irreprésentable.

3.1. Le net et le flou : impossible mise au point

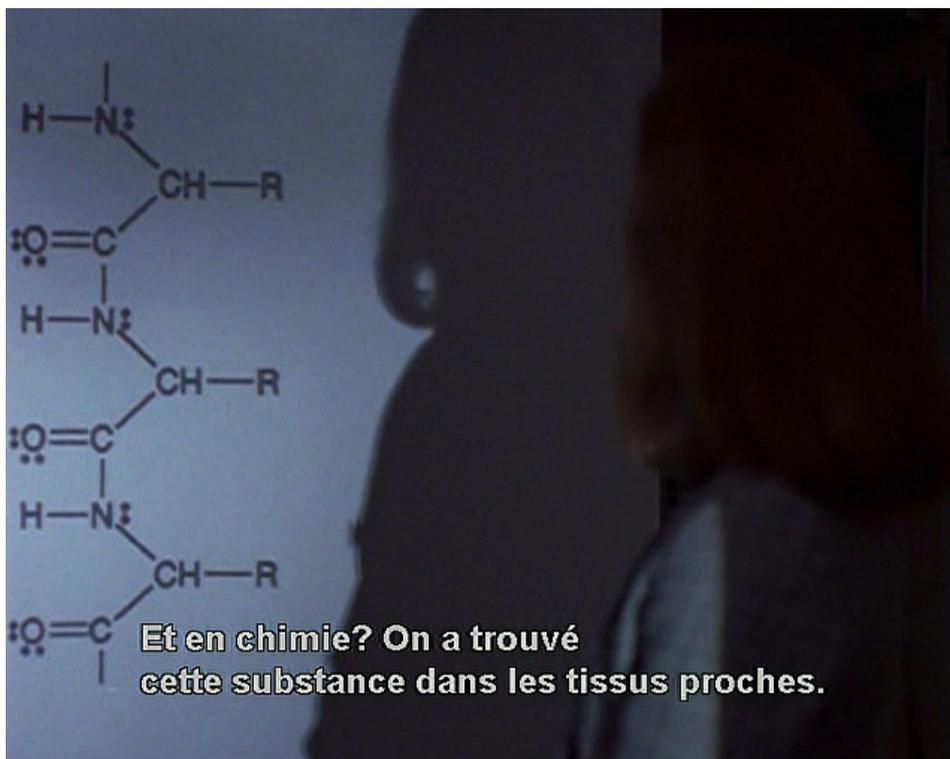
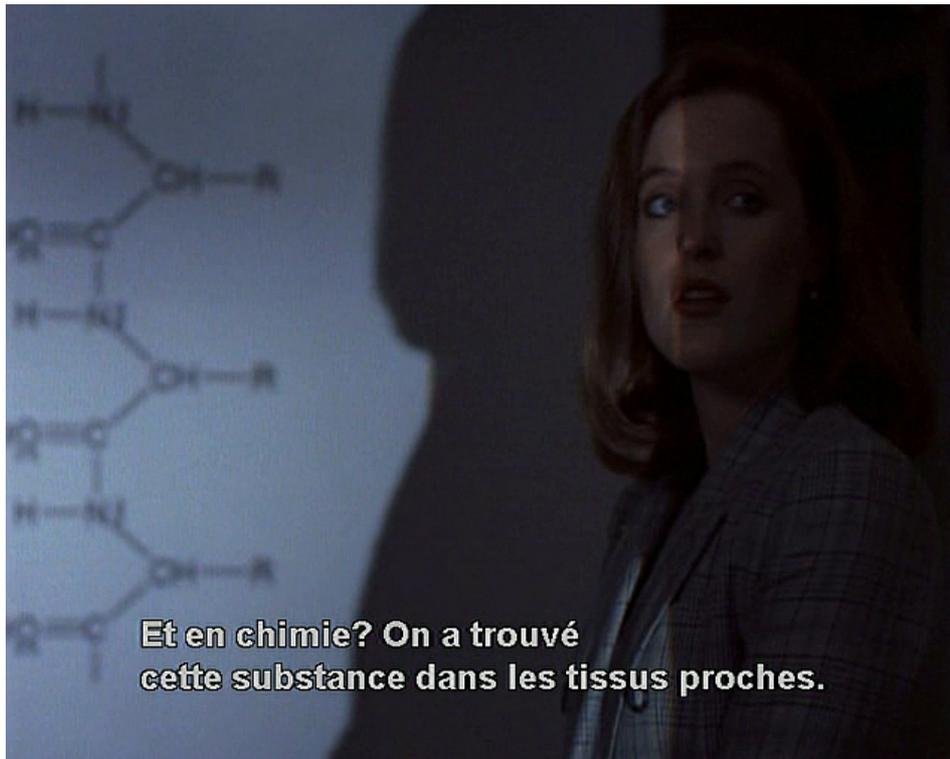
- 21 Dans la séquence pré-générique du pilote, le meurtre de la jeune femme comme l'identité de son « agresseur » demeurent tout à la fois visible et invisible : le meurtre se déroule dans l'ellipse temporelle en forme de fondu au blanc que provoque la lumière aveugle par excès de brillance et, par contraste, l'« agresseur » demeure une silhouette sombre dans le flou de la profondeur de champ (figure 7).

Fig. 7 : Paradoxe visuel de l'irreprésentable : ombre et lumière



- 22 Dès le départ, la série problématise, à l'image, les modalités de la représentation en jouant de tous les paramètres audiovisuels de l'irreprésentable. Comme nous l'avons vu dans la séquence de première confrontation entre les deux protagonistes de la série, Scully se retrouve mise à l'épreuve d'un dispositif d'images (des diapositives) commentées par Mulder. La doctoresse, transformée en analyste de signes visuels, voit ainsi son regard osciller entre certitudes et incertitudes. Entre les mots explicatifs de Mulder et les images fixes projetées, modélisant l'accès au réel, la pensée rationnelle de Scully oscille comme son image et les documents visionnés entre le net et le flou, comme entre certitudes et incertitudes des hypothèses avancées (figures 8 et 9).

Fig. 8 et 9 : le flou et le net, hésitation de la représentation



- 23 Dans la profondeur de champ, face à un objet qui échappe à la rationalité et provoquant ainsi une déstabilisation des certitudes, la mise en scène de *The X-Files* trouve dans l'oscillation du flou au net (et vice-versa) un terrain propice à la représentation de l'hésitation fantastique où le personnage de Scully vacille

en même temps que la mise au point est littéralement manipulée. Cette intervention technique ouvre une forte dimension réflexive qui questionne l'identifiant sériel.

- 24 À la fin de l'épisode, le dispositif écranique se retrouve : derrière la vitre sans tain de la salle d'interrogatoire du *FBI building* à Washington, mettant en lumière réflexivement le cadre dans le cadre, Scully et ses supérieurs observent le jeune Billy Miles livrant son récit. L'homme à la cigarette focalisant la mise au point met littéralement dans le flou l'interrogatoire qui se déroule au fond du champ, dès lors qu'il se déplace vers le premier plan pour chuchoter à l'oreille quelques paroles au supérieur de l'agent Scully (figure 10).

Fig. 10 : Un agent trouble aux frontières du fantastique



- 25 Sans identité, autre que celle de son apparence, agent de brouillage empêchant la mise au clair, il s'immisce entre Scully et le témoignage du jeune homme et participe subtilement à l'univers fantastique. Sa première apparition dans la séquence post-générique, œuvrait déjà dans le sens d'une lecture fantastique du personnage. Caché dans le hors-champ, silencieux, il était d'abord une ombre dans un plan suspicieusement trop court et ne laissant pas le temps de le distinguer clairement (figure 11).

Fig. 11 : Ombre dans le champ, présence dans le hors-champ



- 26 Il hantait par cette manifestation paradoxale tout à la fois le champ et le hors-champ. Il apparaissait ensuite, comme par magie, immobile, dans le champ, derrière Scully, qui semble même ne pas le voir. Dès que la jeune femme s'était assise, il s'était déplacé, vampirisant le panoramique de la caméra puis s'était éclipié dans le hors-champ pour laisser le personnage de Scully seule dans le cadre. Dans le plan suivant, il avait pris place, au fond du champ, mais dominant paradoxalement, de sa hauteur, les supérieurs de l'agent Scully. Le montage et le cadrage présentent ainsi un personnage mystérieux aux frontières du fantastique ; son rôle dans la dernière séquence de l'épisode, lorsque nous le découvrons en train de ranger l'implant nasal dans une boîte qui en contient d'autres, le révèle comme définitivement du côté du mystère, détenant un savoir auquel les enquêteurs, comme les téléspectateurs, n'ont pas accès.

3.2. Visible et invisible : champ et hors-champ

- 27 L'utilisation du hors-champ, comme de l'implicite, en tant que pierre angulaire de l'hésitation, élément central du récit fantastique est à mettre en corrélation avec l'utilisation du point de vue et donc du raccord-regard. Dans les deux séquences qui se déroulent dans les bois, à deux reprises, les deux agents se séparent et perdent de vue leur équipier. Dans la dernière séquence de l'acte 3, Scully, assommée, n'assiste pas aux événements du même point de vue que Mulder et la séquence est ainsi à lire selon une multiplicité de points de vue où

la vérité demeurera forcément relative. D'autant plus qu'il y a un hors-champ qui ne trouvera pas de réponse visuelle tout au long de l'épisode : la source de la lumière aveuglante qui surgit et disparaît lors de la séquence pré-générique et dans cette dernière séquence de l'acte 3. Cette dernière ne sera en effet jamais visible directement alors même que Mulder la regarde. Définitivement hors-champ, la lumière blanche reste un mystère et place la série *The X-Files* sous les auspices du genre fantastique, laissant la lecture science-fictionnelle comme une simple potentialité.

3.3. Ambiguïté des signes

- 28 Comme l'évoque Denis Mellier : « La signification [...] du fantastique est d'exprimer une crise du sens et de la perception du monde ¹⁹. » Cette crise perceptive passe par une ambiguïté des signes à l'œuvre dans les images de la série. Ainsi, un plan singulier du pré-générique semble, plus que tout autre, placer *The X-Files* en tant que série fantastique, par son caractère profondément indéchiffrable. Alors que la jeune femme tombe, un plan laisse entrapercevoir une apparition troublante. Le statut du plan demeure au premier abord indécidable (figure 12).

Fig.12 : Le signe indéchiffrable aux frontières du réel



- 29 Est-ce, en effet, un raccord-regard ou un plan d'atmosphère préparant l'apparition du surnaturel ? Il n'en reste pas moins qu'il fait surgir un signe sans référent. Tapi dans l'image, derrière les buissons, dans l'obscurité, deux

formes lumineuses rouges se distinguent subrepticement. Que faire de cette forme ? Ne pas la voir ? Est-ce la manifestation de deux yeux rouges d'un animal démoniaque ? Une présence extraterrestre ? Illusion perceptive d'un esprit fou ? L'épisode ne donnera aucune suite et mettra finalement en évidence l'inachèvement des signes comme constitutif du projet esthétique sériel de *The X-Files*.

- 30 À l'instar de la croix rouge tracée intuitivement sur le sol par Mulder en prévision d'un phénomène inexplicé, et qui renvoie réflexivement au X de *The X-Files*, la série construit des images où certains signes, comme toutes ces affaires non classées, sont inassignables à une origine ou à une cause connues. Au croisement des possibles et des potentialités, cette ambiguïté des signes, telle l'évidence du visible que l'on ne voit pas faute de pouvoir l'appréhender, est au cœur de l'esthétique fantastique de la série. Finalement, *The X-Files*, par l'image même, comme par la construction de ses récits, problématise le rapport au réel sur le mode de l'illusion perceptive. Comme le note Clément Rosset : « Dans l'illusion, c'est-à-dire dans la forme la plus courante de mise à l'écart du réel, il n'y a pas à signaler de refus de perception à proprement parler. La chose n'y est pas niée : seulement déplacée, mise ailleurs ²⁰. » *The X-Files* est donc une série profondément métaphysique dans le lien fantastique qu'elle permet d'entretenir avec le réel, notamment à travers tous les dispositifs perceptifs, c'est-à-dire audiovisuels et narratifs, qui en assurent la médiation. Comme le rappelle à chaque générique le *pitch* de la version française : « La vérité est ailleurs. »

Conclusion : Le fantastique comme point d'articulation entre le fragment et l'ensemble

- 31 Les caractéristiques canoniques du genre fantastique structurent l'esthétique et la construction narrative de *The X-Files*, dès son épisode pilote. Genre souple, où l'incertitude est la thématique centrale et où le principe d'indécidabilité finale préside à la structuration des récits, le fantastique permet, par cette propriété même, la remise à zéro de la formule pour le prochain épisode. Cette dynamique essentielle d'une série alternant épisodes isolés et épisodes liés à la mythologie, devient ainsi l'équilibre nécessaire à la série et permet la relance permanente d'un désir de fiction chez le public. Comme l'exprime Claire Cornillon, « De même que l'on peut proposer plusieurs explications à un même phénomène (explication scientifique, surnaturelle, etc.), il est possible d'avoir une lecture fantastique et une lecture science-fictionnelle des mêmes données, ce qui va changer complètement le rapport au monde ²¹. » Proposant une multiplicité de lectures d'un même objet, le fantastique est même

consubstantiellement une hybridité générique paradoxale. Comme l'évoque Jean-Pierre Bertrand, « Est fantastique le texte qui nous montre l'hybridité, l'équivoque de notre être au monde et fait vaciller nos certitudes les plus tenaces ²². » Le fantastique dans *The X-Files* subsume la forme sérielle feuilletonnante en même temps que l'hybridité générique qui la constitue (réaliste, surnaturelle/merveilleux et science-fiction). Dès lors que le surnaturel reste une possibilité toujours convoquée puis mise à distance par un basculement dans le genre de la science-fiction (la science expliquant ce qui paraissait surnaturel), le monde fictionnel de la série fonctionne. Et si l'inexplicable domine à la fin de l'épisode, privant le public de ses certitudes, alors cette hésitation peut relancer le désir de fiction. La quête d'une vérité toujours inaccessible ne cesse alors jamais de continuer.

BIBLIOGRAPHIE

ASTIC Guy, « Serial mulder ou la redondante quête du sens dans *X-FILES* », *Lignes de fuite*, n°1, juin 2005, http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=2.

CAILLOIS Roger, « De la féerie à la science-fiction », *Anthologie du fantastique*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966.

CORNILLON Claire, « La séquence prégénérique dans les séries télévisées américaines : Le cas de *The X-Files* », Mémoire de Master 2, sous la direction de Guillaume Soulez, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2014.

CORNILLON Claire, « *The X-Files*, hybridation et fiction sérielle », article à paraître.

DELANOË-BRUN Emmanuelle, « 'Reality is out there' : le néo-réalisme fantastique dans quelques épisodes de *The X-Files* », *TV/Series*, n°1, 2012, mis en ligne le 15 mai 2012, <http://journals.openedition.org/tvseries/1508>.

GAI Frédéric, « *The X-Files*, allégorie de la condition postmoderne du monde », *TV/Series*, n°1, 2012, <http://journals.openedition.org/tvseries/1510>.

MELLIER Denis, *La Littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

ROSSET Clément, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976.

SOULEZ Guillaume, « La double répétition », *Mise au point*, n°3, 2011, mis en ligne le 1 avril 2011, <http://journals.openedition.org/map/979>.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

NOTES

1. Depuis le début des années 1980, les formes de sérialité télévisée ont évolué vers une hybridité entre deux modèles jusque-là dominants : la série formulaire et le feuilleton. Le premier s'appuyait sur des schémas narratifs identiques d'épisode en épisode (une enquête policière à résoudre par exemple) tandis que le second permettait un développement au long cours de l'univers fictionnel sériel, approfondi d'épisode en épisode. Le modèle hybride, que nous appelons ici la « série feuilletonnante », propose, à l'image de *The X-Files*, des épisodes « formulaires » et détachables narrativement de l'ensemble de la série (le terme de « loner » est parfois employé pour les désigner) mettant en scène un « monstre » de la semaine, ou une enquête paranormale, et des épisodes autour de la « mythologie » de la série, sous forme d'arcs narratifs évolutifs. Cette hybridité permet aux téléspectateur-trice-s de pouvoir entrer dans la série plus aisément.

2. Comme le terme même de « fantastique », fortement polysémique, la définition du genre fantastique, notamment en littérature, semble poser problème. De nombreux critiques semblent en effet pointer, depuis les années 1960, une difficulté ontologique à définir le genre tant d'un point de vue des contenus thématiques (présence explicite de monstres?), sémantiques (indécision sur l'unité rationnelle ou surnaturelle du monde fictionnel) et rhétoriques ou pragmatiques (le fantastique privilégie-t-il un effet de peur ou d'horreur?). Dans son ouvrage de référence, Denis Mellier écrit par exemple : « [...] on peut lire chez de nombreux critiques l'idée que le fantastique serait par nature indéfinissable, insaisissable. » Denis Mellier, *La Littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 8.

3. Guillaume Soulez, « La double répétition », *Mise au point*, n°3, 2011, mis en ligne le 1 avril 2011, consulté le 22 juin 2021, <http://journals.openedition.org/map/979>.

4. Roger Caillois, « De la féerie à la science-fiction », *Anthologie du fantastique*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 10-11.

5. Clément Rosset, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976, p. 7.

6. Claire Cornillon, « La séquence prégénérique dans les séries télévisées américaines : Le cas de *The X-Files* », *Mémoire de Master 2*, sous la direction de Guillaume Soulez, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 53-54.

7. Emmanuelle Delanoë-Brun, « 'Reality is out there' : le néo-réalisme fantastique dans quelques épisodes de *The X-Files* », *TV/Series*, n°1, 2012, mis en ligne le 15 mai 2012, <http://journals.openedition.org/tvseries/1508>.

8. Caillois, p. 10-11.

9. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29.

10. Mellier, p. 5.

11. Todorov, p. 53.

12. Frédéric Gai, « *The X-Files*, allégorie de la condition postmoderne du monde », *TV/Series*, n°1, 2012, mis en ligne le 15 mai 2012, <http://journals.openedition.org/tvseries/1510>.
 13. Guy Astic, « Serial mulder ou la redondante quête du sens dans *X-FILES* », *Lignes de fuite*, n°1, juin 2005, http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=2, consulté le 24 juin 2021.
 14. Delanoë-Brun.
 15. Cornillon, *La séquence pré-générique*, p. 44.
 16. Cornillon, *La séquence pré-générique*, p. 42-43.
 17. Cornillon, « *The X-Files*, hybridation et fiction sérielle », article à paraître.
 18. Mellier, p. 6.
 19. Mellier, p. 13.
 20. Rosset, p. 11.
 21. Cornillon, « *The X-Files*, hybridation et fiction sérielle », article à paraître.
 22. Jean-Pierre Bertrand, « Soror dolorosa : les amours fantastiques ou Bruges-la-Morte », *Otrante*, n°4, 1993 cité in Mellier, p. 15.
-

RÉSUMÉS

Cet article se propose d'analyser la série *X-Files* (Fox, 1993-2002 / 2016-2018), série feuilletonnante majeure des années 1990, généralement associée au genre de la science-fiction, à partir de la notion de fantastique. En nous appuyant sur quelques éléments de définitions canoniques de ce genre, notamment en littérature (R. Caillois, T. Todorov, D. Mellier), nous voulons mettre en lumière le système narratif et esthétique original que met en place la série, notamment à travers l'analyse du pilote. Il s'agit dès lors de voir comment le récit, s'ancrant dans le registre réaliste, et alternant les points de vue des deux protagonistes, Mulder, le *profiler*, croyant au « surnaturel », et Scully, « la scientifique », tenante d'une pensée rationnelle, permet l'apparition du genre fantastique et laisse les téléspectateur.trice.s face à l'indécidable d'un monde vacillant où règne le questionnement permanent. Nous souhaitons également montrer comment l'image, à travers ses paramètres audiovisuels, que ce soient par le cadrage, le montage, l'utilisation de la profondeur de champ, mais également par une ambiguïté de certains signes au sein des images, développe une friction entre volonté d'un cadre réaliste nécessaire et trouble surnaturel venant y faire « effraction » afin de proposer au public une lecture fondamentalement ambiguë du monde fictionnel de nature proprement fantastique et questionnant le réel même. Enfin, nous souhaitons voir comment ce mo(n)de fantastique, grâce à son indécidabilité caractéristique et son hybridité générique, devient l'articulation nécessaire à la série, alternant épisodes isolés et

épisodes liés à la mythologie extra-terrestre, et permet, grâce à l'hésitation et aux récits souvent incomplets, la relance permanente d'un désir de fictions du public.

This article proposes an analysis of a major science-fiction series of the 1990s, *The X-Files* (Fox, 1993-2002 / 2016-2018), and of the way it incorporates the notion of the fantastic. By relying on some elements of canonical definitions of this genre, notably in literature (R. Caillois, T. Todorov, D. Mellier), the original aesthetic and narrative systems that the series puts in place, especially in its pilot, are highlighted. A key point of exploration involves how the story, which is anchored in the realist register and shows the alternate points of view of the two protagonists – Mulder, the profiler who believes in the "supernatural", and Scully, "the scientist" who favors rational thought and explanations – allows the fantastic genre to manifest itself and thereby leaves viewers to deal with the undecidability of an uncertain world where permanent questioning reigns. Similarly, ambiguity reigns aesthetically, notably through audiovisual parameters (image, framing, editing, depth of field), but also through the ambiguity of certain signs within the images. This creates a tension between a necessary realistic framework and a supernatural disturbance. This tension in turn allows the public to confront a fundamentally ambiguous reading of the fictional world, which is the basis of the fantastic genre. Finally, there is the question of how this fantastic world, through its undecidability and its generic hybridity, becomes the necessary articulation of the series, alternating isolated episodes and episodes linked to an alien mythology, and how the series allows, through hesitation and often incomplete narratives, for the permanent relaunching of the public's desire for fiction.

INDEX

Keywords : X-Files (The), pilot, fantastic, realistic anchoring, undecidability, serial narrative, serial aesthetics, point of view

Mots-clés : X-Files, pilote, fantastique, ancrage réaliste, indécidabilité, récit sériel, esthétique sérielle, point de vue

AUTEUR

JULIEN ACHEMCHAME

Julien Achemchame est Maître de conférences en études cinématographiques à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Auteur de deux ouvrages sur le cinéaste américain David Lynch, ses recherches actuelles s'orientent principalement vers la circulation des formes et des motifs filmiques dans l'histoire du cinéma, notamment à travers l'exemple des films réflexifs et, en particulier, du métafilm hollywoodien, et aussi vers l'analyse des formes de sérialité à l'œuvre dans les séries télévisées contemporaines.

Julien Achemchame is an Associate Professor in film studies at the Université Paul-Valéry in Montpellier (France). He is the author of two books on the American filmmaker David Lynch. His current research focuses mainly on the circulation of filmic forms in Cinema history, especially through the example of reflexive films and, in particular, Hollywood metafilms, and on the analysis of the forms of seriality found in contemporary television series.

« C'était le monde de David et nous ne faisons que vivre à l'intérieur » : *Twin Peaks* et l'empreinte de David Lynch

Briac Picart Hellec

- ¹ Dans un article dédié à la série *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) figurant dans le numéro de février 1991 du magazine *Playboy*, on peut lire l'observation suivante : « *Capitaine Furillo* (*Hill Street Blues*, NBC, 1981-1987) aura probablement plus d'importance dans l'histoire de la télévision que n'en aura *Twin Peaks*, mais tout le monde se fiche de ce que Steven Bochco mange à midi ¹. » La presse américaine n'a en effet jamais abordé les goûts de Steven Bochco, scénariste et producteur télévisuel reconnu, avec la même fascination que ceux du cinéaste excentrique David Lynch. Le traitement médiatique des premières saisons de *Twin Peaks* s'est largement articulé autour de ce dernier, considéré comme son auteur, au détriment du discret Mark Frost, pourtant cocréateur de la série ². L'héritage de *Twin Peaks* est associé à un élargissement du champ des possibles des séries télévisées et cette liberté créative est profondément corrélée à la marque auctoriale de Lynch.
- ² C'était probablement la première fois depuis Patrick McGooohan qu'une série était abordée, à tort ou à raison, sous l'angle d'une instance auctoriale unique. Cependant, *Twin Peaks* fut suivie d'une vague de séries aux créateurs identifiables et médiatisés, rapidement regroupés sous l'appellation de *showrunner*, ce qui n'avait pas été le cas pour *Le Prisonnier* (*The Prisoner*, ITV, 1967-1968).
- ³ L'omniprésence du terme *showrunner* dans les discours sur les séries télévisées peut d'ailleurs étonner. D'abord parce qu'il s'agit d'un statut officiel : il n'existe pas de poste de ce nom et les *showrunners* sont en général crédités en tant que producteurs exécutifs (mais tous les producteurs exécutifs ne sont pas pour autant des *showrunners*). Cette popularité surprend également car le terme est relativement récent : s'il fait son apparition dans le jargon de l'industrie télévisuelle au cours des années 1980, son usage se répand dans la presse seulement au cours des années 1990 ³. On peut en conséquence s'interroger :

le terme *showrunner* a-t-il contribué à mettre au jour l'existence d'auteurs télévisuels ou bien a-t-il participé à la construction d'un nouveau modèle d'auctorialité à la télévision ? Si l'on ne saurait apporter une réponse définitive à cette question, il faut néanmoins souligner le rôle qu'a pu jouer le caractère intrinsèquement autoritaire du mot dans la perception de la fonction des *showrunners* qui, sémantiquement, « dirigent le spectacle ».

- 4 L'attribution de l'auctorialité des séries aux *showrunners* constitue un changement de paradigme dans leur production, leur traitement médiatique, leur consommation et leur analyse. En 1990, présenter la série comme « *Twin Peaks* de David Lynch », c'était suggérer qu'un seul individu puisse être l'auteur d'une série télévisée et, en conséquence, poser la première pierre de ce nouveau modèle auctorial. Pourtant, bien que son influence ait participé à faire des *showrunners* les autrices et les auteurs de leurs séries, David Lynch était-il véritablement le *showrunner* de *Twin Peaks* et, surtout, son auteur ?

Mark Frost et David Lynch, les pics jumeaux de *Twin Peaks*

- 5 Dans l'épisode 6 de la deuxième saison, Dale Cooper (Kyle MacLachlan) reçoit la visite de son supérieur au FBI, Gordon Cole. Malentendant, Cole a l'habitude de parler très fort. Il est incarné à l'écran par David Lynch (figure 1).

Fig. 1 : Gordon Cole (David Lynch) lors de sa première apparition dans « Episode 13 », *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991)



- 6 Cole apparaît dans quatre épisodes de la deuxième saison et est l'un des personnages principaux de la troisième. À l'inverse, on voit très peu Mark Frost dans *Twin Peaks* : celui-ci s'est contenté de jouer le personnage de Cyril Pons, journaliste aperçu très brièvement à la télévision pour évoquer l'incendie de la scierie Packard dans le premier épisode de la deuxième saison (figure 2), que l'on retrouve ensuite en promeneur dans une courte scène du quinzième épisode de la troisième.

Fig. 2 : Cyril Pons (Mark Frost) commentant l'incendie de la scierie Packard dans « Episode 8 », *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991)



- 7 La manière dont s'exprime Gordon Cole est une image assez éloquent de l'auctorialité de la série : dans *Twin Peaks*, Lynch est celui qui parle le plus fort, celui dont la voix domine celle des autres. À l'inverse, Pons représente bien le peu d'importance accordé aux contributions de Frost puisqu'on l'entend à peine. Ces deux personnages illustrent ainsi la manière dont le statut et le style des deux cocréateurs ont pu influencer l'appréhension de leurs rôles respectifs sur la série.
- 8 *Twin Peaks* n'est pas la première série créée par un cinéaste à la télévision américaine. Alfred Hitchcock avec *Alfred Hitchcock présente* (*Alfred Hitchcock Presents*, CBS, 1955-60, NBC, 1960-1962), Steven Spielberg avec *Histoires fantastiques* (*Amazing Stories*, NBC, 1985-1987), Robert Altman avec *Tanner'88* (HBO, 1988) ou encore Michael Mann avec *Deux flics à Miami* (*Miami Vice*, NBC, 1984-1986) avaient précédé Lynch dans cette démarche. Cependant, *Twin Peaks* n'est ni une mini-série comme *Tanner'88*, ni une anthologie comme *Alfred Hitchcock présente* ou *Histoires fantastiques* : c'est une série à la narration feuilletonnante dont le récit s'étend sur plusieurs saisons. D'autant plus que, contrairement à Michael Mann sur *Deux Flics à Miami*, Lynch a réalisé et écrit plusieurs épisodes de *Twin Peaks*. Du fait de son implication dans la série et de la nature de celle-ci, David Lynch se distinguait donc de ses prédécesseurs.
- 9 À l'inverse de Mark Frost, Lynch n'était donc pas un énième scénariste ou producteur télévisuel. Selon Robert J. Thompson, « Lynch parlait et se

comportait comme on l'attend d'un artiste ⁴. » Comme l'explique Thompson dans son ouvrage *Television's Second Golden Age*, dans lequel il définit la notion de « Quality TV », celle-ci requiert un certain pedigree ⁵. Ainsi, les séries créées par des artistes ayant œuvré dans des formes culturelles légitimées comme la littérature ou le cinéma sont plus susceptibles de recevoir cette appréciation critique. C'est le cas de David Lynch, lui qui est non seulement cinéaste mais également artiste plasticien. Lynch a donc apporté aux séries télévisées une crédibilité artistique découlant aussi bien de son travail que de sa personnalité publique. À un moment où la télévision était encore perçue comme « un large désert ⁶ », faire de *Twin Peaks* l'œuvre de David Lynch a ouvert la possibilité d'appréhender une série télévisée comme une forme culturelle légitime et régie par la vision d'un auteur singulier.

- 10 L'une des conséquences de cette légitimation a été de transformer l'auctorialité des séries en un critère qualitatif. Ainsi, Martha Nochimson considère que *Twin Peaks* donne naissance à ce qu'elle appelle les séries d'auteurs non-formulaires, des programmes plus complexes, plus expérimentaux et, tout simplement, des œuvres d'art ⁷. Nochimson distingue cette catégorie des séries pré-*Twin Peaks* qu'elle décrit comme des produits industriels qui ne sauraient être considérés comme artistiques. Martha Nochimson a ici recours au « nexus art-artiste », argumentaire identifié par Elana Levine et Michael Z. Newman et qui fait de l'auteur la garantie de l'art ⁸. Pourtant, il semble difficile de faire de l'apparition d'auteurs télévisuels un gage de qualité *per se*. Il s'agit d'une étape attendue de la légitimation des séries télévisées, en ce que la légitimation d'une forme artistique s'accompagne généralement de son auteurisation ⁹. Autrement dit, si *Twin Peaks* a contribué à faire évoluer la perception de l'auctorialité télévisuelle, il ne faut pas comprendre pour autant que l'inventivité à la télévision américaine a attendu la médiatisation des *showrunners* ou que les séries télévisées étaient auparavant dépourvues d'auteurs, ce que démontre justement la carrière de Mark Frost.
- 11 Au moment de la première diffusion de *Twin Peaks*, le travail de Frost à la télévision ou au cinéma ne lui avait pas donné l'occasion d'exprimer un style personnel. S'il était bien *chief story editor*, ce que l'on appellerait désormais un *showrunner*, sur la cinquième saison de *Capitaine Furillo*, c'était avant que cette position n'acquière l'aura dont elle bénéficie aujourd'hui. Frost, peu connu du grand public, ne bénéficiait pas d'une réputation d'auteur d'avant-garde, à l'inverse de Lynch qui avait su développer un style très reconnaissable sur quatre longs métrages. Celui de Frost était moins facilement décelable en ce qu'il s'exprimait dans les dialogues, la structure et le rythme interne du récit.
- 12 Ainsi, lorsqu'en 2015 David Lynch a annoncé son départ de la production de la troisième saison, une campagne intitulée « #Save *Twin Peaks* », a instantanément été organisée par les fans. Mark Frost ne s'est pas exprimé, à

l'époque, sur le départ de Lynch et le public avait donc toutes les raisons de penser que Frost restait attaché au projet. Pourtant, comme en témoigne la campagne « #Save Twin Peaks », sa présence n'a pas été considérée comme suffisante pour garantir la légitimité de cette troisième saison en l'absence de Lynch. Pour les fans de la série, la présence de David Lynch fait partie intégrante de *Twin Peaks*. Les discours auctoriaux sur *Twin Peaks* fonctionnent ainsi pour beaucoup selon ce rapport en forme de synecdoque entre la série et Lynch : Lynch, c'est *Twin Peaks* et *Twin Peaks*, c'est Lynch.

Rupture auctoriale

- 13 Parce qu'ils en sont les créateurs, les débats sur l'identité de l'auteur de *Twin Peaks* se concentrent, en général, sur Frost et Lynch. Pourtant, les crédits scénaristiques des deux premières saisons compliquent cet *a priori* : le scénariste ayant écrit le plus d'épisodes de *Twin Peaks* n'est ni Frost, ni Lynch mais Harley Peyton. Celui-ci a été engagé par Frost durant l'été 1989, en même temps que Robert Engels, troisième scénariste le plus prolifique. Je m'appuie ici sur les crédits scénaristiques officiels de la série, donc sur des indications contractuelles qui ne témoignent pas toujours des véritables conditions d'écriture de l'épisode. Par exemple, Jerry Stahl est crédité sur le onzième épisode bien que, selon Mark Frost, le script fourni par Stahl a été considéré comme inutilisable¹⁰. Autre exemple : la décision par Lynch de modifier radicalement la trame du dernier épisode tel qu'il avait été écrit par Frost, Peyton et Engels, faisant de lui un scénariste non-crédité. Néanmoins, même en ajustant les chiffres sur la base de ces informations, Peyton reste le scénariste qui semble avoir écrit le plus d'épisodes de *Twin Peaks* : on lui doit près de la moitié de la série. Ainsi, en se fondant sur des critères quantitatifs, on pourrait en conclure qu'Harley Peyton est l'auteur de la série. Une autre solution consisterait à attribuer différents degrés d'auctorialité : selon la quantité de scripts écrits, Peyton serait alors un peu plus auteur que Frost, qui serait lui un peu plus auteur qu'Engels et ainsi de suite. Cependant, les témoignages des intéressés ont tendance à nier la pertinence d'une telle classification.
- 14 Il faut d'abord rappeler les contextes dans lesquels les deux premières saisons de *Twin Peaks* ont été produites. Lynch et Frost collaborent étroitement sur les trois premiers épisodes. Par la suite, Lynch s'attelle au long métrage *Sailor & Lula (Wild at Heart, 1990)* durant l'été 1989. Frost engage alors Harley Peyton et Robert Engels pour l'aider à écrire les cinq scripts restants sur les sept commandés par ABC. Peyton est crédité sur les épisodes 3 et 6, Engels pour le 4 et Frost se charge de l'épisode 5 et de l'épisode final de la saison qu'il réalise. L'écriture de cette première saison se fait dans un environnement contrôlé ; la créativité des scénaristes est encouragée mais doit s'exprimer dans le cadre

prévu par Mark Frost. Selon Harley Peyton, c'est Frost qui assume les responsabilités d'un *showrunner* et supervise de très près l'écriture de la saison : « Quand vous écriviez un épisode, c'était très détaillé. On s'asseyait avec Mark, on passait en revue chaque acte et chaque scène et notre travail, c'était de combler les blancs ¹¹. » Mark Frost se présente d'ailleurs comme l'architecte de cette première saison quand il explique qu'il retravaillait chacun des scripts fournis par ses scénaristes ¹² :

Votre travail est de garantir la qualité de la série et d'approuver chaque script. En fonction des auteurs, cela implique souvent d'importantes réécritures. C'est le métier. C'est ce que fait le *showrunner* ¹³.

- 15 Ce témoignage de Frost complique encore la question de l'auteur des épisodes : s'il en définissait l'intrigue et qu'il les récrivait, Mark Frost pourrait raisonnablement être considéré comme l'auteur de la première saison dans son intégralité. De plus, Frost revendique son autonomie créative durant l'écriture de celle-ci car Lynch était absent, occupé par le tournage de *Sailor & Lula* :

[Lynch] n'était pas tellement impliqué dans l'écriture. David et moi avons écrit le premier et le deuxième épisode de la première saison, mais, au-delà de ça, il n'a quasiment pas contribué à la narration. Je lui envoyais les scripts finis et je ne me souviens pas qu'il ait fait des retours importants. Il avait plus de remarques sur la ponctuation que sur l'histoire, l'intrigue ou les personnages. Il tournait un film, vous savez ¹⁴.

- 16 Si cette situation est confirmée par Harley Peyton ¹⁵, Robert Engels semble suggérer que Lynch a bien joué un rôle important dans la conception de la première saison :

L'intrigue des sept premiers [épisodes] était bien définie. David et Mark savaient où ils allaient. Mark et Harley et moi nous occupions des épisodes dans le détail : on décidait de ce qui allait se passer. Puis, quand on écrivait l'épisode, on travaillait davantage avec Mark. David venait ensuite et Mark et David passaient en revue ce que nous avons produit ¹⁶.

- 17 Face à ces témoignages contradictoires, il est compliqué d'adopter un regard objectif sur l'écriture de cette première saison : si Lynch semble avoir été en retrait par rapport à Frost, son degré d'implication reste relativement flou, d'autant plus que ces propos sont sujets à caution. On sait, par exemple, que la relation entre Harley Peyton et David Lynch s'est détériorée durant la deuxième saison ¹⁷. Au même moment, Robert Engels se rapproche de Lynch avec qui il forme un binôme qui aboutit au film *Fire Walk With Me* ¹⁸. Difficile alors de savoir dans quelle mesure ces questions relationnelles influencent les propos des deux hommes : est-ce Peyton qui diminue le rôle de Lynch pour mettre en avant son ami Mark Frost ? Est-ce au contraire Engels qui grossit le rôle de son partenaire d'écriture ?

- 18 La situation est tout aussi confuse au sujet de la deuxième saison. La réputation mitigée de cette dernière est généralement attribuée au manque d'implication

de David Lynch. Ce dernier, très critique vis-à-vis de cette deuxième saison ¹⁹, va dans ce sens et minimise son implication quand il déclare : « Je n'ai pas grand-chose à voir avec la seconde saison et elle ne me convient pas ²⁰. » Tony Krantz, l'agent qui a poussé Lynch et Frost à se lancer dans l'écriture d'une série télévisée, suggère que Frost, frustré qu'on attribue *Twin Peaks* à Lynch, a saisi l'opportunité offerte par l'abandon progressif de la série par ce dernier pour tenter d'en reprendre les rênes ²¹. Mark Frost contredit cette version et affirme au contraire avoir été moins présent durant la deuxième saison, en particulier sur les épisodes du milieu, car il préparait le tournage de son propre long métrage, *Storyville* ²².

19 La narration décousue qui a suivi la conclusion de l'affaire Laura Palmer ne serait donc pas uniquement due à l'absence de Lynch mais également à celle de Frost. Harley Peyton aurait alors rempli le rôle de *showrunner*. Pourtant, Peyton, s'il reconnaît avoir été responsable d'une partie de la deuxième saison, soutient que David Lynch était davantage présent sur la deuxième saison que sur la première. Le scénariste mentionne notamment une anecdote : il était prévu que Steven Spielberg réalise le premier épisode de la deuxième saison mais, en apprenant la nouvelle, Lynch décida finalement de s'en charger ²³. Pour Harley Peyton, cette anecdote démontre le désir de Lynch de s'impliquer davantage dans la nouvelle saison, lui qui connaissait un regain de popularité grâce à une série à laquelle il n'avait pas contribué autant qu'il l'aurait souhaité ou que la presse l'avançait ²⁴.

20 Lynch se serait davantage impliqué dans la seconde moitié de la saison, à la fois parce que Frost était occupé sur la préproduction de son long métrage et parce que le personnage incarné par Lynch, Gordon Cole, était de retour à *Twin Peaks*, permettant ainsi au cinéaste d'être souvent sur le plateau ²⁵. Mark Frost résume ainsi la situation : « La vérité c'est que [Lynch] tournait *Sailor et Lula* durant la première saison et qu'il était dans les parages pour la deuxième. Ses principales contributions sont les séquences avec Gordon Cole et les épisodes qu'il a réalisés ²⁶. » Pour Harley Peyton, la plus grande implication de Lynch se matérialisait sous la forme de notes ou d'appels dans lesquels ce dernier exigeait des changements sur les scripts ou le montage des épisodes. Cette méthode semble avoir été à l'origine de tensions et de ressentiments dans l'équipe de production, en raison des délais trop courts donnés par le cinéaste pour effectuer les modifications qu'il exigeait : parfois la veille pour le lendemain voire le lendemain pour la veille. Selon Peyton,

David ne lisait pas les scripts avant la veille du tournage. Il m'appelait et me disait : « En fait, il faut que vous fassiez ça et ça et ça. » Et le réalisateur me disait : « Tu ne peux pas me faire ça, ça balaie tout ce que j'ai préparé. » J'appelais Mark et lui disais : « Mark, il faut que tu parles à David parce que je ne vais pas le faire. Je vais dire au réalisateur de tourner ce qu'il avait

prévu. » Mark disait : « Pas de problème, je vais parler à David. » Mais ensuite, comme Mark travaillait sur son propre film à ce moment-là, il n'avait jamais vraiment l'occasion de parler à David. Ensuite, David m'accusait de ne pas avoir mis les changements en œuvre. C'est devenu vraiment ridicule ²⁷ .

- 21 Comme dans le cas de la première saison, plusieurs récits s'opposent : absence de Lynch mais présence de Frost, absence des deux et donc gestion de la série par Harley Peyton seul et enfin gestion de la série par Peyton sous la supervision de Frost et d'un Lynch plus présent qu'auparavant. Ce qui semble certain, à travers ces témoignages, c'est que la production de la deuxième saison fut le théâtre d'une rupture auctoriale : différents collaborateurs ont tenté de prendre le contrôle de l'œuvre, l'amenant dans des directions parfois contradictoires.
- 22 L'exemple le plus probant de ce désaccord est le dernier épisode de la saison. Cet épisode témoigne en effet du désir du cinéaste de se réapproprier *Twin Peaks*, désir qui semble nécessiter le rejet de la vision de ses collaborateurs, au risque de causer des frictions, en particulier avec Mark Frost : « Quand [Lynch] arrivait sur le plateau il [...] se débarrassait du script, ce que je n'appréciais pas tellement ²⁸ . » Les suites de *Twin Peaks* confirmeront cette position : Lynch est l'unique réalisateur de *Fire Walk With Me* et de la troisième saison, qu'il a co-écrits avec Robert Engels et Mark Frost respectivement. Ce comportement apparaît comme le reflet de la frustration exprimée par Lynch quant au fonctionnement collaboratif de l'élaboration des séries télévisées ²⁹ .
- 23 Le script de la fin de saison, écrit par Frost, Peyton et Engels, prolongeait la plupart des intrigues développées au long de la saison, au contraire de la version proposée par Lynch. L'épisode, tel qu'il a été tourné, ignore les propositions esthétiques du script (entre autres, l'apparition d'une femme en cote de mailles tendant une épée au Shérif Truman ou de Bob déguisé en dentiste) pour les remplacer par celles introduites par Lynch plus tôt dans la série comme la Chambre rouge et les entités qui y résident (figure 3).

Fig. 3 : Dale Cooper (Kyle MacLachlan), le Bras (Michael J. Anderson) et Laura Palmer (Sheryl Lee) à l'intérieur de la Chambre rouge dans « Episode 2 », *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991)



- 24 Lynch fait également revenir Sarah Palmer (Grace Zabriskie), personnage clé des premiers épisodes délaissé durant la deuxième partie de la série. Sarah fait d'ailleurs son entrée à la fin d'une séquence au Double R Diner dans laquelle le personnage d'Heidi (Andrea Hays), aperçu brièvement dans l'épisode pilote, rejoue à l'identique sa première apparition (figures 4 et 5). Cette circularité avec un début de série où Lynch était plus impliqué donne l'impression d'un retour aux sources ou, plus précisément, d'un retour à la série *Twin Peaks* tel que David Lynch la voit.

Fig. 4 et 5 : Les apparitions d'Heidi (Andrea Hays) dans « Pilot » et « Episode 29 », *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991)



- 25 Qui identifier alors comme auteur de *Twin Peaks* ? Mark Frost, parce qu'il a créé la série et qu'il a supervisé la majorité de l'écriture et de la production, en particulier sur la première saison, semble le choix tout désigné. Harley Peyton arriverait en second, compte tenu du nombre de scripts dont il est l'auteur ainsi

que pour le rôle qu'il a joué pendant la deuxième saison. Mark Frost lui-même considère que Peyton ne reçoit pas le crédit qui lui est dû pour son travail ³⁰. On voit pourtant rarement la série présentée comme « *Twin Peaks* de Harley Peyton », probablement car la partie de la série sur laquelle il a eu le plus de responsabilités est également celle qui est en général la moins appréciée du public. Ces épisodes ont beau techniquement faire partie de l'œuvre, l'accueil critique de son travail semble rendre difficile l'acceptation de Harley Peyton comme l'un des auteurs principaux de *Twin Peaks*.

- 26 David Lynch, quant à lui, n'a jamais supervisé l'écriture de *Twin Peaks*, et son implication dans la production de la série au cours des deux premières saisons était, au mieux, inconstante. Lynch, qui a en horreur les réunions de *writers' room*, ne planifiait pas l'intrigue, ne dirigeait pas les scénaristes et ne supervisait pas la série au jour le jour, soit les tâches normalement associées au *showrunner*. Autrement dit, si Lynch a été l'une des inspirations qui a permis aux *showrunners* de se faire les autrices et les auteurs de leurs séries, il n'a lui-même jamais rempli les fonctions attendues d'un *showrunner*. Selon les critères du modèle auctorial reposant sur les *showrunners*, les auteurs de *Twin Peaks* seraient Mark Frost et Harley Peyton. Selon ces mêmes critères, il semble difficile de faire de David Lynch l'auteur de *Twin Peaks*.
- 27 Cette conclusion n'est pourtant pas satisfaisante. L'auctorialité de *Twin Peaks* a été changeante, dictée par les fluctuations des rapports de forces en coulisse. Les témoignages des scénaristes qui ont participé à la série dépeignent un fonctionnement relativement confus et inconstant qui ne permet pas toujours de cerner précisément les responsabilités et les initiatives précises de chacun. En conséquence, désigner Mark Frost et Harley Peyton comme les auteurs de la série semble trop réducteur. Malgré l'apparent conflit entre les deux hommes, Harley Peyton insiste sur l'importance qu'a eue Lynch pour *Twin Peaks* : « David était et reste brillant, et bien que je reste un fervent partisan de Frost, il est tout à fait juste de suggérer que c'était le monde de David et que nous ne faisons que vivre à l'intérieur ³¹. » La formule interroge : en quoi *Twin Peaks* est-elle le monde de David Lynch ?

Le monde de David Lynch

- 28 Peut-être parce que *Twin Peaks* se déroule dans une petite ville qui, sous certains aspects, semble figée dans les années 1950, ce qui était également le cas des décors d'*Eraserhead* (1977) ou de *Blue Velvet* (1986). De plus, la ville de Lumberton dans laquelle se déroule *Blue Velvet* annonce celle de *Twin Peaks*. C'est ce que Michel Chion appelle « Lynchtown » : « Lynchtown, c'est une coquette petite bourgade typiquement américaine, au milieu d'un océan de forêt, et résistant de tout son confort organisé et de tout son ordre, à un environnement au

mystère sans limite ³². » Surtout, David Lynch a été le premier à mettre la série en image. Lynch a réalisé le pilote et a défini alors le style de *Twin Peaks* : aussi bien en termes de mise en scène (nombreuses courtes focales, découpage qui met en valeur les plans larges, jeu sur la profondeur de champ), de montage (rythme lent, peu de points de montage), que de travail sur la bande son (musique omniprésente et atypique, expérimentations en design sonore). Le style initié par Lynch se trouve dans la continuité de son travail sur *Blue Velvet* qu'il poursuivra sur *Sailor & Lula*. Ce style est maintenu par les réalisatrices et les réalisateurs des autres épisodes, qui, si on les invite à être créatifs ³³, doivent néanmoins se conformer aux règles, parfois strictes, instaurées par le cinéaste : après avoir demandé une valise bleue au département des accessoires, le réalisateur de l'épisode 24, James Foley, appris que, sur ordre de Lynch, il était interdit de faire figurer cette couleur dans la série ³⁴.

- 29 L'importance de Lynch dans l'héritage de *Twin Peaks* est criante quand on étudie les références faites à la série dans d'autres œuvres, comme dans la sitcom *Les Simpson* (*The Simpsons*, FOX, 1990-). En raison de son humour très référentiel, cette série est un bon indicateur de l'impact d'une œuvre dans la culture populaire : parce que les épisodes sont courts et les gags nombreux, les scénaristes doivent restituer l'identité de l'œuvre citée à l'aide d'un minimum d'éléments afin que la référence soit évidente. *Les Simpson* compte deux références explicites à *Twin Peaks*. D'abord dans l'épisode « Qui a tiré sur M. Burns ? (Partie deux) » (S7E01) où le Chef Wiggum (Hank Azaria), enquêtant sur une tentative d'assassinat sur l'homme le plus riche de la ville de Springfield, fait un rêve dans lequel Lisa Simpson (Yeardley Smith) apparaît pour lui donner un indice concernant son enquête ; la séquence étant une réplique de celle de la Chambre rouge (figure 6).

Fig. 6 : Le chef Wiggum (Hank Azaria) rêve d'une chambre rouge où Lisa Simpson (Yeardley Smith) joue le rôle du Bras dans « Qui a tiré sur M. Burns ? (Partie deux) », *Les Simpson* (*The Simpsons*, Fox, 1990-)



- 30 L'autre citation se trouve dans l'épisode « Le Saxe de Lisa » (S9E04). Homer Simpson (Dan Castellaneta) est montré devant son poste de télévision, absorbé par un programme. Bien que l'écran soit d'abord hors-champ, on comprend rapidement à l'aide de la bande son qu'Homer regarde *Twin Peaks*. D'une part parce qu'on peut entendre une voix d'homme qui imite les intonations de Kyle MacLachlan et vante les mérites d'un café et d'une tarte à la cerise. D'autre part, parce qu'avec sa *walking bass*, ses claquements de doigts et sa mélodie au saxophone, la bande originale du compositeur Alf Clausen, imite le morceau *Dance of the Dream Man* composé par Angelo Badalamenti, entendu pour la première fois dans le rêve de la Chambre rouge et devenu par la suite le *leitmotiv* de Dale Cooper. Quand nous pouvons enfin voir le poste, nous n'assistons pas cette fois à la recreation d'un passage de la série mais à une séquence originale (figure 7) mêlant trois de ses figures clés : le Géant (Carel Struycken), le Cheval blanc et le feu de signalisation aperçu régulièrement dans les plans de transition de la série. Autrement dit, ce qui permet aux scénaristes des *Simpson* d'évoquer *Twin Peaks* de manière la plus directe possible, c'est de faire référence à des épisodes réalisés par Lynch.

Fig. 7 : *Twin Peaks* dans « Le Saxe de Lisa », *Les Simpson* (*The Simpsons*, Fox, 1990-)



- 31 En effet, David Lynch est à l'origine des éléments les plus emblématiques de la série : la Chambre rouge, le Bras (Michael J. Anderson), le Géant, Bob (Frank Silva), Mike (Al Strobel) ou encore la Femme à la bûche (Catherine Coulson). Si elles sont le résultat d'improvisations sur le tournage du pilote, ces créations ont pourtant dicté la progressive transformation de *Twin Peaks* en récit fantastique. Lynch réalise également les séquences les plus singulières de l'œuvre : le rêve de la Chambre rouge, l'apparition du Géant, la révélation de la culpabilité de Leland (Ray Wise), la mort de Maddy (Sheryl Lee) et la visite dans la Loge noire qui conclut la deuxième saison. C'est lui qui a l'idée de filmer les scènes de la Chambre rouge à l'envers puis de les repasser à l'endroit au montage ³⁵, l'un des effets les plus souvent associés à *Twin Peaks*. Même quand il ne réalise pas un épisode, les séquences que Lynch suggère sont également originales : on lui doit la fin de l'épisode 23 qui montre Josie (Joan Chen) enfermée dans une poignée en bois ³⁶ (figure 8). Lynch est la source d'éléments, aussi bien stylistiques que narratifs, qui sont constitutifs de l'héritage de *Twin Peaks* dans la culture populaire.

Fig. 8 : L'étrange sort de Josie (Joan Chen), piégée dans la poignée d'une table de nuit du Great Northern Hotel dans « Episode 23 », *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991)



Conclusion

- ³² David Lynch n'est pas l'unique auteur de *Twin Peaks* mais il en est bien l'un des auteurs principaux aux côtés de Mark Frost et d'Harley Peyton. On pourrait qualifier Lynch d'auteur « par empreinte » de cette série : ses contributions ont laissé une marque plus profonde dans la culture populaire que celles de ses collaborateurs. Cette auctorialité particulière semble expliquer pourquoi, bien qu'il n'en ait pas été le *showrunner*, *Twin Peaks* semble faire partie intégrante du « monde de David Lynch ».

Post-scriptum

- ³³ Qui est l'auteur de *Twin Peaks : The Return*, série sortie sur Showtime en 2017 ? Cette fois la réponse semble aisée : il doit s'agir des créateurs de la série puisque Frost et Lynch ont écrit ensemble cette troisième saison dans son intégralité. Cependant, comme pour la série originelle, tout constat catégorique sur l'auctorialité de *The Return* doit être nuancé. Ainsi, bien que Frost soit à l'origine des prémices de la saison, il faut noter que Lynch n'hésite pas à en réécrire le scénario avant et durant le tournage. Si, selon la productrice Sabrina Sutherland ³⁷, ces modifications se font avec l'aval de Mark Frost, ce dernier

explique pourtant ignorer à quoi font références certains ajouts de Lynch comme les mentions des mystérieux Richard et Linda ³⁸ .

- 34 On trouve dans *The Return* des échos aux œuvres passées de David Lynch, comme cette explosion atomique dont une photographie décorait déjà l'appartement d'Henry Spencer dans *Eraserhead*. Plus surprenant, des idées provenant de projets inaboutis trouvent leur place dans cette dernière saison : ainsi, le sous-titre du scénario de *Ronnie Rocket* (« L'absurde mystère des forces étranges de l'existence. ») devient une réplique d'Albert Rosenfield (Miguel Ferrer). Ces points de rencontre entre *The Return* et la filmographie de Lynch peuvent donner l'impression d'une œuvre plus lynchienne que « frostienne », impression sans doute renforcée par la mainmise du cinéaste sur la mise en scène de la saison.
- 35 Pressentant peut-être le poids qu'allait prendre l'approche de son collaborateur dans la réception de leur création, Frost accapare le versant transmédia de cette nouvelle incarnation de *Twin Peaks* et écrit ainsi deux romans dans lesquels on retrouve son goût pour l'histoire et l'occultisme ³⁹ . Le second, *Twin Peaks, The Final Dossier*, a la particularité de venir expliciter des passages ambigus de *The Return*. Cette volonté d'éclaircir les zones d'ombres de la série trahit une différence d'approche fondamentale entre les deux auteurs dans le traitement du mystère, différence que l'écrivain reconnaît et revendique ⁴⁰ .
- 36 Ainsi, sur *The Return*, la rupture auctoriale entre Frost et Lynch ne s'exprime plus par des tendances contraires au sein de l'œuvre : c'est *Twin Peaks* elle-même qui se scinde en deux incarnations, l'une audiovisuelle et l'autre littéraire. Cette scission permet à chacun des deux créateurs d'emmener la fiction dans la direction qui lui convient ⁴¹ .

BIBLIOGRAPHIE

BUSHMAN David, *Conversations with Mark Frost* , New York/Columbus, Fayetteville Mafia Press, 2020.

CHION Michel, *David Lynch [1992]*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001.

DUKES Brad, *Reflections, An Oral History of Twin Peaks* , Nashville, Short/Tall Press, 2014.

FROST Mark, *The Secret History of Twin Peaks* , New York, Macmillan, 2016.

FROST Mark , *Twin Peaks, The Final Dossier* , New York, Macmillan, 2017.

LEVINE Elana, Newman Michael Z., *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, New York/Abingdon, Routledge, 2012.

NOCHIMSON Martha, *Television Rewired: The Rise of the Auteur Series*, Austin, University of Texas Press, 2019.

PIEGAY Victor Arthur, « Transmédialité de *Twin Peaks* ou le puzzle sans fin de Mark Frost et David Lynch » dans *Séries télévisées, hybridation, recyclage, croisements sémiotiques*, éd. par S. Hubier et E. Le Vagueresse, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2018.

RODLEY Chris, *Lynch on Lynch* [1997], New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2005.

THOMPSON Robert J., *Television's Second Golden Age*, New York/Londres, Continuum International Publishing Group, 1996.

THORNE John, *The Essential Wrapped in Plastic: Pathways to Twin Peaks*, auto-édition, 2016.

NOTES

1. Steve Pond, « You are now leaving *Twin Peaks* », *Playboy*, Vol. 38, n°2, février 1991, p. 110, ma traduction.

2. Voir David Hiltbrand, « Picks and Pans Review: *Twin Peaks* », *People*, 9 avril 1990, <https://people.com/archive/picks-and-pans-review-twin-peaks-vol-33-no-14/> et Gay S. Gassair, « For one night, television was tested, tilted and transcended », *Willamette Week*, 12 avril 1990, <https://www.wweek.com/arts/television/2017/05/11/twin-peaks-returns-this-month-heres-wws-original-1990-review-of-david-lynchs-iconic-tv-pilot/>.

3. Levine E. et Newman M. Z., *Legitimizing Television*, op. cit., p. 39.

4. Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age*, New York/Londres, Continuum International Publishing Group, 1996, p.154, ma traduction.

5. *Ibid.*, p.14.

6. Invité à une convention du syndicat des radiodiffuseurs américains en 1961, Newton N. Minow, président de la Commission fédérale des communications, y déclare lors d'un discours devenu célèbre : « Je vous invite à vous asseoir devant votre poste quand votre chaîne commence à émettre et à rester là pendant une journée sans livre, sans magazine, sans journal, sans feuille de bilan ou sans livre d'audimat pour vous distraire. Je peux vous assurer que vous ne verrez qu'un vaste désert. » L'expression « vaste désert » est restée dans les mémoires au détriment du début du discours, plus positif : « Quand la télévision est bonne, rien – pas même le théâtre, les magazines ou les journaux – rien n'est meilleur. » Ma traduction. [En ligne] <https://www.americanrhetoric.com/speeches/newtonminow.htm>.

7. Voir Martha Nochimson, *Television Rewired: The Rise of the Auteur Series*, Austin, University of Texas, 2019.

8. Elana Levine, Newman Michael Z., *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status* , New York/Abingdon, Routledge, 2012, p. 45.
9. *Ibid.* , p. 38.
10. Brad Dukes, *R eflexions, An Oral History of Twin Peaks* , Nashville, Short/Tall Press, 2014, p. 188.
11. Dukes, p. 56, ma traduction.
12. John Thorne, *The Essential Wrapped in Plastic: Pathways to Twin Peaks* , auto-édition, 2016, p. 60.
13. David Bushman, *Conversations with Mark Frost* , New York/Columbus, Fayetteville Mafia Press, 2020, p. 119, ma traduction.
14. *Ibid.* .
15. Thorne, p. 106.
16. *Ibid.* , p. 59-60, ma traduction.
17. *Ibid.* , p. 212.
18. *Ibid.* , p. 249.
19. Yohana Desta, « David Lynch Still Hates Season 2 of *Twin Peaks* More than You », *Vanity Fair* , 19 mai 2017, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/05/david-lynch-twin-peaks-season-two> .
20. Marlow Stern, « David Lynch on Transcendental Meditation, *True Detective* , and Collaborating with Kanye West », *The Daily Beast* , 6 octobre 2014, ma traduction, <https://www.thedailybeast.com/david-lynch-on-transcendental-meditation-true-detective-and-collaborating-with-kanye-west> .
21. Dukes, p. 259, ma traduction.
22. *Ibid.*, p.258.
23. Thorne, p. 99.
24. *Ibid.* , p. 106.
25. *Ibid.* , p. 192.
26. Bushman, p.132, ma traduction.
27. Thorne, p. 198, ma traduction.
28. *Ibid.* , p. 219, ma traduction.
29. Chris Rodley, *Lynch on Lynch* , New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2005 [1997], p. 182.
30. Bushman, p. 133.
31. Thorne, p. 230, ma traduction.
32. Michel Chion, *Lynch*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001 [1992], p. 101.
33. Dukes, p. 62-63.
34. *Ibid.* , p .280.
35. *Ibid.*, p. 289.
36. *Ibid.*, p. 256.
37. Voir le « Ask Me Anything » de Sutherland sur le site *Reddit*, https://www.reddit.com/r/twinpeaks/comments/6zb65w/im_sabrina_sutherland_executive_producer_of consulté le 15 juin 2021.

38. Bushman, p. 268.

39. Mark Frost, *The Secret History of Twin Peaks*, New York, Macmillan, 2016 et Frost Mark, *Twin Peaks, The Final Dossier*, New York, Macmillan, 2017.

40. Bushman, p. 241.

41. Voir Piégay Victor Arthur, « Transmédialité de *Twin Peaks* ou le puzzle sans fin de Mark Frost et David Lynch » dans *Séries télévisées, hybridation, recyclage, croisements sémiotiques*, éd. par S. Hubier et E. Le Vagueresse, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2018, pp.49-65.

RÉSUMÉS

La série *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) est souvent présentée comme « *Twin Peaks* de David Lynch » au détriment de son cocréateur, le scénariste Mark Frost. En identifiant David Lynch comme son auteur, le traitement médiatique de *Twin Peaks* a contribué à l'émergence d'un modèle auctorial centré sur les *showrunners*. Paradoxalement, Lynch n'était pourtant pas le *showrunner* de *Twin Peaks* : l'étude du contexte de production de la série nuance l'étendue de sa participation et révèle l'importance d'autres contributeurs. Cet article se propose donc d'explorer l'auctorialité de *Twin Peaks* pour en restituer la complexité et comprendre pourquoi *Twin Peaks* semble malgré tout appartenir au « monde de David Lynch ».

Twin Peaks is often referred to as “David Lynch’s *Twin Peaks*,” to the detriment of screenwriter Mark Frost, the co-creator of the series. By singling out David Lynch as its author, the media coverage of *Twin Peaks* contributed to the emergence of a now prevalent authorship model centred on *showrunners*. Paradoxically, Lynch was in fact not *Twin Peaks*’ *showrunner*: studying how the series was produced qualifies the extent of his involvement and reveals the importance of other contributors. This article thus explores *Twin Peaks*’ authorship to convey its complexity and understand why *Twin Peaks* seems to nevertheless belong to “David Lynch’s world”.

INDEX

Mots-clés : *Twin Peaks*, auctorialité, Lynch David, Frost Mark, Peyton Harley, *showrunners*

Keywords : *Twin Peaks*, authorship, Lynch David, Frost Mark, Peyton Harley, *showrunners*

AUTEUR

BRIAC PICART HELLEC

Briac Picart Hellec rédige actuellement une thèse inscrite à l'Université Le Havre Normandie sur l'influence de la série *Twin Peaks*. Il s'intéresse à l'évolution formelle des séries télévisées américaines à travers une perspective intertextuelle.

Briac Picart Hellec is currently writing a doctoral thesis at University Le Havre Normandie on the influence of the series *Twin Peaks*. He focuses on the formal evolution of American television series through an intertextual lens.

La femme invisible : les cas de Laura Palmer et Diane Evans

Louise Van Brabant

1. « We got a body up there ¹ » : le corps presque absent

- ¹ S'il est un fait à propos duquel tous les exégètes de *Twin Peaks* peuvent s'accorder, c'est que les personnages féminins s'y trouvent à la croisée des regards et des tourments. Érotisées par la couleur grâce à un procédé de sous-exposition des lumières principales sur leurs visages, les femmes qui peuplent la série apparaissent « irrésistiblement crémeuses ² », comme le formule si bien Pacôme Thiellement. L'éclat dont elles sont nimbées leur est exclusivement réservé : tout aussi charmants qu'ils puissent être, leurs partenaires masculins n'y ont pas droit. Cette disparité transparaît à travers d'autres procédés, communs aux deux premières saisons de la série, qui construisent des codes de représentation sensiblement distincts en fonction du genre du personnage auquel ils s'appliquent ³. Puisque le langage cinématographique participe à définir la place des personnages dans le récit, la composition visuelle de l'image, sa durée, constituent des caractéristiques déterminantes pour aborder la question de la place accordée aux femmes dans *Twin Peaks* – lesquelles emplissent l'espace de représentation et s'y meuvent différemment des hommes. Ce type d'analyse relève en partie d'une approche plasticienne : elle porte sur un espace qui est celui de l'image elle-même, en tant « qu'organisation plastique autonome située dans les limites strictes de l'écran » et non pas sur un espace *dans* l'image, « doté imaginativement d'une existence derrière l'écran et incluant un hors-champ », telle que la définit Antoine Gaudin ⁴.
- ² La séquence d'ouverture de la série est en cela matricielle, puisque s'y trouve exposé, en l'espace de quelques minutes, l'ensemble des codes de représentation des corps qui régiront les deux premières saisons. Le premier corps qui apparaît à l'écran est celui de Josie Packard, en buste, assise face à un

miroir. Elle se contemple puis se retourne et observe par-dessus son épaule, au-delà de la caméra, quelque chose d'inaccessible aux yeux du spectateur (figure 1).

Fig. 1 : le regard hors-champ de Josie Packard ouvre la série



- 3 Pete Martell, qui occupe le centre du plan suivant, se retourne lui aussi, comme appelé par une présence *presque hors-champ* : c'est le corps de Laura Palmer, dont la première apparition prend la forme d'un objet non identifié (figure 2). Laura se situe dans la partie inférieure gauche de l'arrière-plan, petite masse blanche insignifiante dont la couleur tranche sur le brun du sable et rappelle celle de l'eau et du ciel. On ne peut pas vraiment dire qu'il s'agit d'un corps : on se situe dans le régime de la *masse visuelle* plutôt que de la figure identifiable. Laura, jusqu'à présent, appartient à l'arrière-plan, au décor, au même titre que le ciel et l'eau. Le plan suivant est un travelling dont le mouvement est imprimé par Pete (celui-ci s'approche de la masse, à peine visible dans le coin du cadre), suivi d'un plan rapproché montrant des cheveux s'échappant du plastique – plan de clôture de la scène qui permet d'identifier la masse à un corps humain. Changement de lieu : Lucy, la secrétaire du commissariat, apparaît, assise (comme Josie) dans un plan fixe ; face à elle se trouve le shérif, Harry Truman, debout. Le plan est fixe jusqu'à ce que Harry Truman imprime son mouvement au cadre qui le suit, en pied, pour aller décrocher le téléphone. De sa conversation ressortent deux phrases : « Elle est morte. Emballée dans du plastique » et « On a un corps là-haut ». De retour sur le lieu de la découverte de ce qui est désormais qualifié de corps, les hommes, filmés en contre-plongée ou de face, le plus souvent en pied, s'agitent dans des plans mouvants qui collent à leurs déplacements. Les femmes, coupées par le cadre, sont immobiles dans des plans fixes. Des champs-contrechamps se succèdent entre les hommes (en

contre-plongée) se déplaçant autour du corps de Laura et ce corps/masse (en plongée) qui n'apparaît qu'à peine et jamais en entier. Lorsque les hommes retournent le corps, un gros plan en plongée sur l'une des extrémités couverte par le plastique découvre enfin le visage de Laura – mais pour quelques secondes seulement, car la séquence se clôturera sur un long contrechamp de Harry et du docteur observant la morte.

- 4 De ces premières minutes, il ressort d'emblée, au-delà du régime d'action attribué aux hommes face à celui de passivité accordé aux femmes, que l'image des femmes témoigne de trois caractéristiques principales : immobilité, morcellement, point de vue en plongée. Elles sont des corps souvent assis, peut-être même inertes, dans un plan fixe, par opposition aux hommes : corps mouvants dans un plan mouvant, à l'origine du mouvement de la caméra qui suit leurs déplacements.

1.1 Presque hors-champ : morcellement et regards

- 5 Laura Palmer est le corps le plus immobile et le plus morcelé de la série – même si Shelly et Norma derrière leur comptoir, Lucy derrière son bureau, Josie devant son miroir, sont elles aussi des femmes coupées. Jamais, dans les deux premières saisons, le spectateur n'aura accès à une représentation totale du corps de Laura, si ce n'est dans la Chambre Rouge – mais nous y reviendrons plus loin. Avant même d'être un *corps* inerte, Laura n'est qu'une *masse*, matière-même de l'image dans laquelle elle se fond.

Fig. 2 : Laura est une masse avant d'être un corps



- 6 Ce corps-matière est symbole d'absence : il en est montré juste assez pour en signifier l'insignifiance. Et si Laura est l'objet de tous les regards, ce sont ces

regards qui sont *sujets* de l'image : les plans dans lesquels des hommes la regardent sont bien plus longs que ceux où est montré son corps. Amorce plutôt que sujet du plan, la présence de Laura est irréfutable, mais elle demeure majoritairement invisible : voilà ce que désignait, dès les premières secondes du premier épisode, le regard hors-champ de Josie.

- 7 Laura est une absence dont le prénom, mille fois répété comme pour combler le vide laissé par son corps, devient synonyme. La récurrence étourdissante de ce prénom évoque une litanie sacrée : « Laura » est aussi le premier mot que prononcent plusieurs personnages principaux (Sarah, James, Donna). Le vide laissé par son corps se voit ensuite matérialisé de différentes manières, notamment par le biais de plans montrant l'environnement familial de Laura, vidé de sa présence : les escaliers, sa chambre dans la maison familiale, la place qu'elle occupe en classe, etc. Ces espaces sont indiqués par les regards des autres personnages, qui convergent vers le vide : les regards hors-champ de Sarah et de Josie, les regards de Donna, de James et de la professeure, qui triangulent son absence en classe lorsqu'est annoncée sa mort à l'école. Celle-ci n'est d'ailleurs pas formulée oralement : ce sont bel et bien les regards, l'orientation des corps et non les mots, qui manifestent l'absence.

1.2 Présence-absence : l'opposition surface/secret

- 8 La place accordée à Laura se trouve sur-représentée dans les *images intradiégétiques*, lieux de redoublement de la représentation (figure 3).

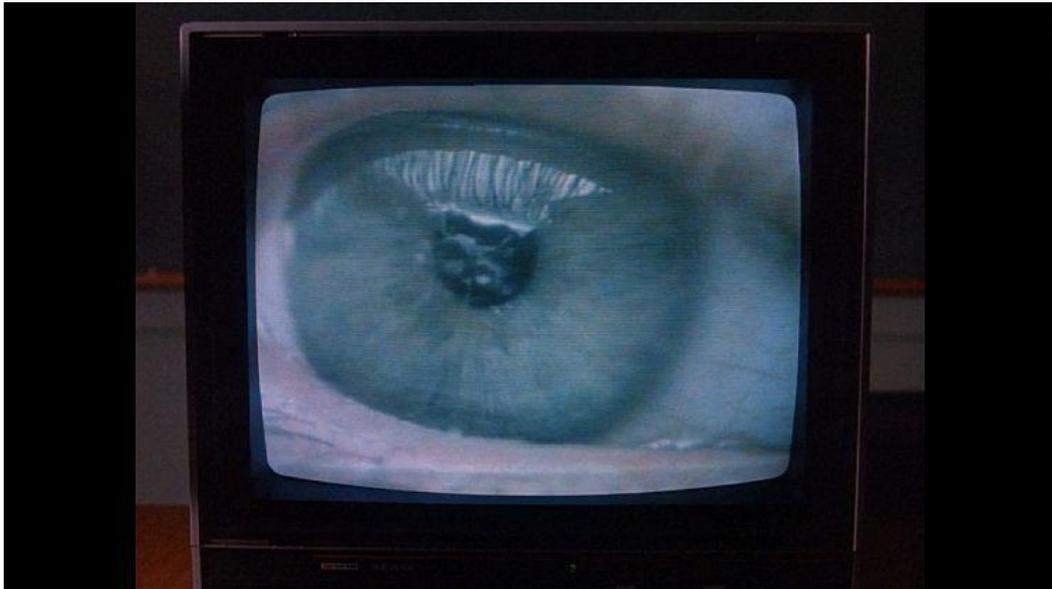
Fig. 3 : Sarah Palmer devant un portrait de sa fille



- 9 Cette situation est loin d'être anodine : elle révèle la vision de la féminité dans laquelle Laura est enfermée, elle dont le visage n'apparaît qu'en gros plan. Dans

son ouvrage de 1996, *Fétichisme et curiosité*, Laura Mulvey souligne le lien souvent établi entre la féminité et le secret, le rapprochement de la féminité « à quelque chose de “noir” qui se cache derrière le masque ⁵ ». Le spectacle de la féminité devient ainsi un spectacle de *surface*. Mulvey applique ces propos au cas particulier de Marilyn Monroe, en évoquant la possibilité que l'image privilégiée de Marilyn représente une construction du glamour féminin comme espace fantasmé : son investissement dans la surface (l'apparence) est tellement intense qu'il semble suggérer que cette surface dissimule « quelque chose d'autre ». C'est exactement ce qui se passe dans *Twin Peaks* avec Laura Palmer (qui, par ailleurs, émane indubitablement de Marilyn) : érigée en emblème de la féminité et de la sexualité ⁶, Laura Palmer est soumise à un régime de représentation qui tient, d'une part, au *morcellement*, lequel évoque puissamment le fétichisme et le non-respect de l'intégrité du corps féminin ; et d'autre part de la *surface*, à laquelle renvoient ses innombrables reproductions photographiques. On le voit dès la première séquence, lorsque Laura est prise en photo avant même que son identité ne soit révélée (geste ordinaire de la police, mais significatif), et plus explicitement encore après l'annonce de sa mort à l'école : la caméra se rapproche progressivement d'une grande vitrine remplie de photos avec, en son centre, la plus grande et la plus colorée, la photo emblématique de Laura Palmer dans sa tenue de reine du bal. Il y a deux vitres entre cette apparition et le spectateur : Laura est aussi inatteignable que prisonnière – de son image comme de l'image, comme le souligne le surcadrage. Il y a là une « mise en abyme visuelle, diégétique et rhétorique, où le cadre second troue la surface en même temps qu'il la renforce ⁷ », renvoyant par là même à l'opposition surface/secret théorisée par Mulvey. L'intérêt porté à Laura par ses congénères n'est d'ailleurs qu'un intérêt de surface, au sens où, de son vivant, aucun n'a véritablement tenté de percer ses secrets et de la comprendre (même Donna qui la suit à son insu au Bang Bang Bar, poussée par la curiosité, même James qui la laisse s'enfoncer en pleurs dans la forêt). Comme le rappellent sans cesse les portraits photographiques de Laura sur lesquels butent les autres personnages, il est impossible de voir au-delà des apparences (de la surface) ; tous s'y arrêtent alors, en dépit du secret qu'elle semble cacher. Une scène particulièrement explicite du caractère superficiel de l'image de Laura est celle où Cooper montre la vidéo du pique-nique à Harry et Lucy : arrêt sur image, zoom de plus en plus rapproché sur son œil, ce n'est pas Laura que l'on regarde, mais ce qui se reflète dans sa pupille – on ne cherche pas à voir à travers elle, mais sur elle (figure 4).

Fig. 4 : la moto de James se reflète dans l'œil de Laura



- 10 Laura est, dans cette scène, doublement enfermée : par le surcadrage, mais aussi par la liberté de mouvement qui lui fait défaut, traduite par la manière dont son corps vivant est contrôlé par Cooper au travers du magnétoscope (itération, accélération, arrêt).
- 11 Laura n'existe que comme objet du regard d'autrui : d'entrée de jeu, son corps est immobile et vu en plongée, ce qui a pour effet d'augmenter la platitude de l'image, puisqu'elle ne se détache que très peu de l'arrière-plan. Le surcadrage auquel elle semble vouée, n'existant désormais plus que dans les images, achève de confirmer cette impression : sur la photographie, le corps et arrière-plan sont tous deux relégués aux seules deux dimensions de *l'image*. Or, Laura n'en demeure pas moins une figure, au sens premier : même si les indices de profondeur sont nuls (ou quasi nuls), elle est une étendue déterminée, essentiellement caractérisée par le contour. Et puisqu'il faut « pour qu'une figure apparaisse [...] qu'un corps disparaisse ⁸ », il semble tout à fait logique que la plus grande place accordée à Laura à l'écran soit dans les images intradiégétiques. Comme le souligne Sarah Hatchuel, dans le monde de *Twin Peaks*, on « fige la femme pour mieux la réifier ⁹ », processus clairement à l'œuvre dans cette progression vers la désincarnation où le corps de Laura disparaît progressivement, n'en laissant plus que la *figure*.
- 12 À l'image, Laura apparaît inerte et morcelée, omniprésente mais inatteignable, dans un « entre-deux inaccessible aux autres ¹⁰ » que la Chambre Rouge symbolise inévitablement : l'idée d'espace-temps différent y est évidente sur le plan dramaturgique. Ce n'est donc pas sans raison que la Chambre Rouge soit le seul lieu où le corps de Laura apparaisse entier, mouvant, non morcelé. On se trouve bel et bien dans un autre espace-temps, car on observe un retournement

du régime de représentation : Laura, en pied, se lève et marche jusqu'à Cooper, la caméra suit son mouvement et c'est Cooper qui est assis, morcelé et immobile. Ce lieu indéfinissable pourrait alors s'apparenter au « royaume des images », qui est celui auquel appartient désormais Laura – car, « au palais des images, les spectres sont rois ¹¹ ».

2. « You looked at me and you saw Laura ¹² » : résistance à la désincarnation

- ¹³ Mais Laura résiste à la désincarnation, même après son enterrement. Au-delà de sa présence matérielle parmi les objets (photographies, enregistrements, journaux, vidéos), Laura récupère une existence charnelle plurielle au travers des autres femmes de la série. Son absence est rendue particulièrement perceptible par la manière dont ses connaissances cherchent systématiquement à la combler en la remplaçant par d'autres femmes. Ces femmes se prêtent plus ou moins bien au jeu, consciemment ou non, et sont autant de *projections*. Maddy est le personnage le plus évident : cousine de Laura Palmer venue soutenir ses oncle et tante en deuil, elle ressemble furieusement à Laura, en brune – et pour cause, il s'agit de la même actrice, Sheryl Lee. Sur elle, les Palmer projettent le fantasme de leur fille retrouvée, BOB/Leland celui de sa victime de prédilection, James celui de son amour perdu, le Dr Jacoby celui de sa patiente préférée. Seule Donna résiste et semble ne vouloir projeter l'image de sa meilleure amie sur personne d'autre qu'elle-même : sous couvert de comprendre ce qui lui est arrivé, Donna reprend une grande partie des rôles joués par Laura, mais il s'agit là plutôt de la réalisation de son fantasme, *être* Laura, fantasme qui se muera en catharsis – pour mieux retrouver sa propre identité. Donna et Maddy représentent les « corps de projection » les plus évidents – corps à la fois jumeaux et rivaux, qui se partagent le fantasme (figure 5). Lorsque l'une disparaît du cadre, c'est à l'autre d'endosser le rôle de Laura. Cette rivalité-gémellité se révèle à partir de la deuxième saison, où leurs positions, l'orientation de leurs regards, leurs tenues, leurs coiffures et la place qui leur est accordée à l'image sont absolument similaires. Maddy incarne la proximité physique avec la défunte, tandis que Donna incarne la proximité émotionnelle et toutes deux sont « confondues » : par Harold, par le Dr Jacoby (lorsque Maddy se déguise en Laura), par James (qui ne sait plus où donner de la tête), et enfin par les Palmer : par Sarah dans le cas de Donna – sur le visage de laquelle est projetée l'image immobile de Laura – et par Leland dans celui de Maddy, qui subira un sort identique à celui de sa cousine.

Fig. 5 : Donna et Maddy : rivalité-gémellité



- 14 Maddy apparaît dans l'épisode de l'enterrement de Laura, niant totalement la désincarnation de celle-ci en lui fournissant un corps de substitution sur lequel chacun superposera l'image qu'il se fait de la morte. Sa première apparition a lieu dans le salon des Palmer, s'opposant à toutes les vues précédentes que nous avons eues du corps de Laura : le corps de Maddy est entier, en contre-plongée, mouvant, couvert de multiples couches de vêtements. Maddy a tendance à enlever et remettre ses lunettes lorsqu'elle discute avec James et Donna : celles-ci empêchent, d'une certaine façon, d'accéder à son visage et à la profondeur de sa « ressemblance » avec Laura, qu'elle n'est alors pas certaine de vouloir assumer ; elles sont aussi une barrière entre son visage et le regard des autres, une surface de verre sur laquelle se reflètent des lumières et des objets, différant l'accès à son regard. Enlever les lunettes (les briser même, ce qu'elle fera ensuite) revient donc à, d'abord, offrir son propre regard aux autres et, ensuite, embrasser le rôle de Laura, puisque c'est ce que l'on semble attendre d'elle. La mise en scène le confirme, c'est bel et bien Laura que l'on cherche à atteindre à travers Maddy : lorsqu'elle va téléphoner, dans le noir, dans la maison des Palmer, la caméra la suit mais s'en détache lorsqu'elle se relève, s'arrêtant sur la photo de Laura que cachait le corps de Maddy. Lorsqu'elle annonce son départ aux Palmer, le plan est significatif de la place qu'elle occupe dans leur maison : en arrière-plan, Sarah et Leland sont assis de part et d'autre du canapé, l'avant-plan montre une table sur laquelle est posée une photo de Laura, qui s'insère dans l'espace entre eux, que vient ensuite combler Maddy. De la même manière, durant la séquence de son meurtre, elle masque puis dévoile un portrait de Laura lorsqu'elle s'abat sur le canapé, frappée par BOB/Leland ; et c'est en frappant sa tête contre un cadre que Leland précipite sa mort : elle est passée du côté des images, ses yeux sont définitivement clos.

Le cadavre de Maddy est mis dans un sac, avec des clubs de golf, passé de sujet à objet, et bientôt présenté de la même façon que celui de Laura.

- 15 Il existe, bien entendu, d'autres projections de Laura, mais Donna et Maddy sont les plus évidentes. Du moment où le meurtrier est identifié, les traces de Laura disparaissent progressivement. Malgré sa résistance, elle se mue véritablement en *aura* et devient prisonnière à temps plein du royaume des images – jusqu'à la saison 3 et Carrie Page. Audrey Horne et Annie Blackburn se placent également dans le sillage de Laura Palmer, dans la mesure où ces deux femmes (aussi fatales que Laura) ont des rapports privilégiés avec Dale Cooper et subissent un sort similaire au sien et à celui de Diane : voir leur trame stoppée net par la violence des hommes et disparaître (plus ou moins partiellement). Le développement narratif des personnages d'Annie et Audrey se fait véritablement le double inversé de celui de Laura et Diane : là où, dans la troisième saison, ces dernières se réapproprient un corps malmené ou absent dans les saisons précédentes, Annie et Audrey passent d'un régime de représentation *actif*, opposé à celui qui régit les corps des autres personnages féminins de la série, à une dépersonnalisation qui confine à la disparition pure et simple de l'intrigue de la saison 3.

3. « I'm not me ¹³ » : résistance à l'incarnation

- 16 Il existe un autre corps absent, dont on parle peu et qui est pourtant d'une grande importance, ce que la saison 3 confirmera : celui de Diane. On la suppose secrétaire de Cooper, une interlocutrice lointaine à qui celui-ci confie ses observations, ses réflexions, et quelquefois des demandes par l'intermédiaire d'un magnétophone – auquel on finit par assimiler le personnage de Diane. À la manière de Laura Palmer, Diane est une absence mystérieuse dont la présence hante la série – d'une façon plus discrète, mais néanmoins cruciale. Premier mot de Cooper et deuxième prénom le plus prononcé de la série, Diane est le contrepoint fondamental de Laura : là où le corps de la première est offert en pâture aux regards, celui de Diane leur échappe totalement. Car, dans le cas de Diane, le corps est d'emblée absent, on peut même douter de son existence. Le mouvement est donc inverse (on le verra dans la saison 3) mais le même procédé est convoqué : si Laura est progressivement désincarnée, Diane est progressivement incarnée. Toutes deux voyagent entre la figure et le corps. Là où le corps de Laura résiste à la désincarnation, celui de Diane résiste à l'incarnation. Diane est une absence totale, un hors-champ absolu qui n'existe qu'au travers de l'objet magnétophone, manipulé par Cooper (comme il manipulait l'image de Laura sur le téléviseur). Celui-ci, lorsqu'il s'adresse à Diane, lance des regards hors-champ qui, comme le regard hors-champ de Josie qui ouvrait la série, signifient l'absence. Guy Astic l'exprime avec beaucoup de

clarté : la transmission et les supports d'enregistrement « deviennent des corps conducteurs assurant l'omniprésence de [l'absente] ¹⁴ » ; sur ce point, Laura et Diane se rejoignent de deux manières. D'une part, nous l'avons vu, le corps de Laura résistait notamment en continuant à exister en tant qu'objet ; ceci fait écho à Diane, qui existe d'abord sous la forme du magnétophone. D'autre part, la cassette constitue un objet de transition dont usent aussi bien Laura que Diane, mais à nouveau sur un mode inverse : dans le cas de Diane, les cassettes semblent être un moyen de réception du monde ; pour Laura, il s'agit d'un moyen d'expression. C'est elle qui s'exprime au travers de la cassette, et les enregistrements de sa voix sont les derniers vestiges de sa personne, avant qu'elle ne bascule totalement dans le monde des images tel que le présage une séquence de l'épisode 2 de la première saison, où l'enregistrement du pique-nique remplit l'écran, révélant la *matière* de l'image, décomposant le visage de Laura en pixels, dissolvant son corps. Sa résistance n'est plus que sonore : elle crie à l'aide tandis que son image disparaît. Ces éléments participent du système de représentation des corps que nous discernons progressivement et qui, en l'occurrence, expose la réification du corps des femmes.

- 17 L'histoire de Diane est intrinsèquement liée à celle de Laura : pour autant qu'on le sache, Laura est la seule expérience qu'a Diane de *Twin Peaks* (voire du monde extérieur). De la même manière que la présence de Laura apparaît comme un redoublement de la représentation, la présence de Diane est un redoublement du récit, puisqu'à travers le magnétophone, elle tient un rôle de réceptrice des éléments significatifs de l'enquête (et de l'histoire globale) que lui confie Cooper. Ceci participe du dispositif premier de la série, « la langue des oiseaux », méthode d'interprétation tacite entre l'auteur et les spectateurs qu'expose Pacôme Thiellement dans son essai : *Twin Peaks* est un vaste tout, composé non seulement des trois saisons de la série mais aussi du film *Fire Walk With Me* de 1992 et des *Missing Pieces*, c'est une œuvre exigeante qu'il faut voir, revoir, pour parvenir à établir les liens entre des événements, des éléments hétéroclites et pourtant connexes, afin de construire le sens en liant progressivement les indices à leurs référents. Thiellement souligne, dans ce contexte, la pertinence du médium télévisuel : les spectateurs doivent être en mesure de digérer ce qu'ils ont vu, de laisser infuser en eux les indices, opportunité que leur offre la semaine de latence entre deux épisodes. Cooper lui confiant les éléments-clés pour démêler l'intrigue et établir les liens nécessaires à la compréhension des événements, le personnage de Diane apparaît pleinement inscrit dans cette méthode : la relation Cooper-Diane témoigne d'un aspect pédagogique, en ce qu'elle permet de souligner les éléments les plus importants afin qu'ils n'échappent pas au public. Là où Laura se fond dans la matière de l'image, Diane se fond dans la matière du récit. Laura

comme Diane sont dans un « entre-deux inaccessible aux autres », si ce n'est que Diane hante l'espace du récit, non pas celui de l'image.

- 18 Dans la saison 3, l'héritage des saisons 1 et 2 est particulièrement flagrant en ce qui concerne la représentation des corps de ces deux figures centrales. Le personnage de Diane évolue à l'image dans un sens contraire à celui de Laura : il ne s'agit plus d'un processus de désincarnation, mais d'*incarnation*. La saison 3 effectuera un second retournement, concernant la manière dont Laura apparaît à l'écran. Le corps de Laura, libéré par la désincarnation que l'on ne visualise cependant que dans *Fire Walk with Me*, s'émancipe : le corps que l'on voit est un corps neuf, les codes de représentation construits dans les précédentes saisons sont mis à sac – une émancipation par le dédoublement, tel que le formule Diane Arnaud dans son analyse de ces processus plastiques à l'œuvre dans *Twin Peaks* :

La possibilité accordée aux héroïnes féminines d'exhiber plusieurs figures les unes en dessous des autres constitue une stratégie formelle de résistance contre les menaces d'agression et de dépression ¹⁵.

- 19 Il s'agit d'un mécanisme commun à Laura et à Diane : on le voit dans les projections des saisons 1 et 2, dans les multiples vies que menait Laura et dont témoigne le film *Fire Walk with Me* et, enfin, dans les identités alternatives et multiples présentées dans la saison 3. Comme le souligne Sarah Hatchuel, la Diane aux cheveux blancs de la troisième saison constitue un personnage-écran et une nouvelle Laura : un personnage-écran car, comme la Laura des saisons 1 et 2 est un personnage-surface, la Diane blanche fait écran entre la vraie Diane et une vérité trop affreuse, convoquant à nouveau l'opposition surface/secret. Une « nouvelle Laura » car elle « rejoue ce qu'a vécu Laura 25 ans auparavant ¹⁶ », à savoir être violée, possédée par BOB, dépouillée de son corps et de son identité, enfermée dans les images. À la différence près qu'à l'écran, Diane n'avait pas de corps, là où le corps de Laura faisait l'objet de tous les regards (bien qu'il n'était pas le sujet de l'image). L'incarnation de Diane s'effectue ainsi en réaction à cette absence ontologique en usant de deux corps simultanément et, ce, même lorsque la vraie Diane (la Diane rouge) apparaît : elle hérite directement d'une autre identité, celle de Linda. Dans la saison 3, la résistance s'effectue par la (tentative de) réappropriation des corps, même si ces corps sont soumis aux regards parce que, cette fois, tout est différent : Diane dépasse l'opposition surface/secret en faisant éclater les codes de représentation de la féminité exposés dans les deux précédentes saisons.
- 20 Celle dont on ignore tout s'incarne donc simultanément dans deux corps : la Diane aux cheveux blancs et Naido, la femme muette aux yeux cousus. Le spectateur n'apprend pourtant qu'au moment de la transfiguration de Naido en la véritable Diane qu'il s'agissait d'elle – avant cet épisode, Naido apparaissait comme un personnage à part entière, un corps singulier. Ces deux corps

constituent des opposés dont la forme totale est celle de la vraie Diane, divisée entre sa vulnérabilité et sa force à la suite de l'événement traumatique qu'est son viol par Cooper/BOB (un peu à la manière de Laura, divisée en projections douces et fatales). Naido est la mise en images littérale de ce que l'on savait de Diane : elle entend mais ne voit pas, elle détient un grand savoir mais ne peut le partager. Comme Laura, ses yeux ont été fermés par la force de quelqu'un d'autre et elle s'en trouve offerte aux regards d'autrui. Son corps est explicitement mutilé, elle apparaît aux hommes de Twin Peaks nue, enrobée de fumée, couchée sur le sol de la forêt, ce qui n'est pas sans rappeler le cadavre de Laura enrobé de plastique blanc sur le sable. Mais, bien que totalement offert au bon vouloir et aux regards d'autrui et contrairement à celui de Laura, le corps de Naido occupe de l'espace à l'écran : son corps apparaît en entier et, dans les plans rapprochés, elle est le sujet de l'image – le contrechamp n'a que peu d'importance, le plan est fixe, les hommes sont fixes, c'est elle qui bouge. Dans la chambre étrange de l'épisode 3, Naido est assise, l'image la présente sous différents angles sans qu'elle semble en avoir conscience : sa cécité la rend vulnérable aux regards, mais elle bouge et c'est elle qui guide Cooper. De l'autre côté, la Diane aux cheveux blancs use de la parole à laquelle, enfin, elle accède pour insulter toutes les personnes à sa portée. Elle joue de son regard et de sa voix pour imposer son autorité, tous la regardent avec déférence et personne ne se risque à la contredire ou à s'élever contre elle. Et pour cause : elle les surplombe tous. Diane est maîtresse de l'espace dans lequel elle évolue, elle en est l'épicentre (figure 6).

Fig. 6 : Diane contrôle l'espace dans lequel elle évolue



- 21 À l'exception de sa première apparition, où elle se trouve de dos, assise, visée par le regard d'Albert en rappel du régime de représentation des corps féminins

élaboré par les saisons 1 et 2, toutes ses autres manifestations seront construites sur un mode absolument inverse. L'introduction fait figure de rappel, comme pour mieux marquer le contraste avec le présent de la saison 3.

- 22 Diane n'apparaît pas dans le champ en même temps que les autres personnages, elle y entre avant ou après eux, de telle manière qu'ils se trouvent obligés de s'adapter à l'espace que module sa présence. Sa seconde apparition marque toute l'ampleur de son opposition au régime de représentation précédent : debout alors que les deux hommes sont assis, seule dans le plan quand ils sont plusieurs, en contre-plongée lorsqu'ils sont en plongée, elle va et vient tandis qu'ils restent immobiles. L'espace autour de son corps est lumineux, dépouillé, là où, face à elle, Albert et Gordon se serrent dans un plan sombre. Lors des dialogues, ses interlocuteurs sont totalement absents de son espace, tandis que son corps à elle est placé en amorce du contrechamp : elle empiète sur l'espace des autres. Assise systématiquement au centre ou en décalage par rapport aux autres personnages (plus haut ou plus bas), elle constitue le point de fuite de l'image, ce vers quoi convergent tous les regards, qui ne sont que lignes de fuite. Ces regards n'ont aucun effet sur elle, contrairement au sien : c'est elle qui fait baisser les yeux et se déplacer les autres corps. La scène du plan-séquence synthétise la capacité de Diane à faire que le cadre se coule sur son corps : elle maintient la caméra, la fait avancer (voire même reculer), c'est elle qui imprime son mouvement à l'image et qui détermine l'échelle de plans, à laquelle les autres corps n'ont qu'à s'adapter.
- 23 Une scène particulièrement révélatrice du pouvoir exercé par Diane (malgré sa fragilité) est celle de l'entrevue avec Cooper/BOB emprisonné : comme le souligne Gordon Cole (joué par David Lynch), « tu contrôles les rideaux et le microphone », ce qui revient à lui dire qu'elle contrôle le son et l'image – retournement total par rapport aux saisons précédentes. Dans le champ-contrechamp, le visage de Diane se reflète sur la vitre derrière laquelle se trouve Cooper/BOB, tandis que celui-ci n'apparaît absolument pas dans le champ de Diane. En plus de contrôler le son et l'image, elle est partout.

4. Au-delà : disparition et transfiguration

- 24 Mais la Diane Blanche n'est pas la vraie : elle est un Tulpa, un clone fabriqué par Cooper/BOB, vouée à disparaître pour que revienne l'originale. Cette apparition s'effectue en deux étapes : une disparition (celle de Diane-tulpa) et une transfiguration (celle de Naido).

4.1 Disparition

- 25 La séquence de la disparition est introduite par un étonnant panoramique vertical, s'arrêtant sur Diane assise au centre de la Chambre Rouge. Dans un plan rapproché qui cadre son buste, un tremblement agite une bande de l'écran au niveau de ses épaules. Une trouée noire apparaît sur son visage, qui craque comme du papier, niant sa tridimensionnalité et l'associant, comme Laura, à une image : la figure faisait partie du fond, elle n'est que surface (figure 7).

Fig. 7 : Diane fait craquer la surface



- 26 La profondeur de l'image ainsi démolie, les spectateurs se trouvent face à l'écran, relégués à la 2D de ce qui n'est qu'une image, qu'une surface que l'on peut déchirer. Si ce n'est, toutefois, qu'une fumée s'échappe de la trouée, suggérant un au-delà, une dimension secrète évoquant celle dont il était question auparavant, lorsque nous étions confrontés à l'image de Laura. Cet au-delà inaccessible se révèle au travers du Tulpa de Diane, qui n'était pas tant un hors-champ absolu que le sixième segment de hors-champ défini par Burch, celui qui se situe au-delà de l'horizon ¹⁷. Une perle dorée s'en échappe et revient dans l'espace de l'image, passe comme *par-dessus* cette image et s'échappe par le bord latéral droit du cadre : il s'agit bien d'un cadre centrifuge, seulement, tout ce que nous avons vu jusqu'à présent n'était qu'un leurre. Ceci renvoie à nouveau à l'opposition surface/secret : maintenant que la surface est brisée, le « secret » est accessible, et quel est-il sinon un tabou ? La révélation du viol, à l'origine de l'expulsion du clone dans la Chambre Rouge.

4.2 Transfiguration

- 27 Bien que de manière différente, la question de la surface intervient également lors de la transfiguration de Naido en Diane. BOB vaincu, Cooper s'aperçoit de la présence de Naido, l'observe, ce qui apparaît créer en lui une dissociation : son visage fixe est surimprimé à l'ensemble de la scène qui s'ensuit, dans laquelle Naido se mue en Diane par un jeu de différentes surimpressions où apparaît la Chambre Rouge, avant de révéler le vrai visage de Diane sur l'arrière-plan de la station de police, lieu emblématique du Twin Peaks originel. Pour autant, le visage de Cooper reste en surface, ce qui empêche de considérer la scène dans sa tridimensionnalité. Trucage de prédilection de cette saison 3, les surimpressions dépassent l'opposition surface/secret en rendant la surface transparente et en la décomposant en de multiples plans (figure 8) : briser la surface revient à briser les tabous, briser les codes de représentation de la féminité qui découlaient de la permanence de ces tabous (le viol, les violences de toutes sortes subies par les femmes). La surface est décomposée en de multiples plans qui sont autant de réalités : celles des hommes (mises en évidence dans les premières saisons) et celles des femmes.

Fig. 8 : surimpressions et réalités multiples



- 28 Le partage du secret, qui est plutôt la révélation du tabou, fait office de retournement final et apparaît explicitement à l'image : c'est Cooper qui fait désormais partie du fond, qui est une figure. Détenteur du secret, Cooper fait écran entre le public et le Twin Peaks originel, qui est un lieu fantasmé où les femmes sont crémeuses et où l'on ne peut pas croire qu'un père viole et tue sa propre fille – Sarah Hatchuel observe qu'un retournement similaire est opéré

dans le film *Fire Walk With Me*, lequel montre Leland (le père) derrière BOB (projection/incarnation du Mal) ¹⁸.

- 29 L'apparition de la nouvelle Laura, celle de la réalité parallèle, nommée Carrie Page, se déroule en miroir de l'apparition de la vraie Diane : une disparition (celle de la Laura-surface) suivie d'une transfiguration (Carrie Page). Le générique de début montre la Laura des saisons 1 et 2 fondue dans ce qui constitue l'arrière-plan : elle fait partie du décor au même titre que le sol zébré, les rideaux et les sapins. Son image emblématique est saccagée par Sarah Palmer, qui détruit le cadre enfermant la photographie de sa fille en la frappant d'une bouteille en verre. « Laura » revient en chair et en os dans la scène suivant l'apparition de la véritable Diane : on y montre l'envers du décor (celui du film *Fire Walk with Me*), le corps de Laura comme on ne l'a jamais vu. Ce *reboot* a pour effet d'annuler tout ce qui a précédé, dont le régime de représentation de son corps. Laura Palmer est transfigurée en Carrie Page qui n'est plus une image, mais se révèle être un *dispositif*, tel qu'on le voit dans la scène de la Chambre Rouge où elle ouvre son visage comme une porte, dévoilant un puits de lumière blanche. Son visage n'est plus projeté sur celui des autres, il y a renversement : on découvre ce qu'il y a à l'intérieur de Laura, elle est la source de la lumière, sans quoi ni projection ni image ne seraient possibles (figure 9).

Fig. 9 : Laura est ce dont émane la série



- 30 Dans les deux premières saisons, Laura était au centre sans l'être. Elle était l'indice de l'existence d'un au-delà inaccessible, un tabou que personne ne voulait lever, qui révélait en même temps son statut de femme-objet. L'incarnation de Diane fait craquer la surface pour révéler cet au-delà en explosant les codes de représentation de la féminité mis en place précédemment, induisant un changement considérable dans la représentation

de la nouvelle Laura. Celle-ci est désormais libérée de son image, tant au niveau esthétique que dramaturgique : la saison 3 laisse entrevoir que Laura est ce dont émane la série ; non plus le « centre » qui attire les regards, mais le dispositif même qui les engendre. La surimpression disparaît dès lors que Cooper et Diane entrent dans la réalité de Carrie Page (en tant que Richard et Linda) : un seul plan, une seule réalité, celle de Carrie/Laura, la femme qui (comme Diane) a survécu au viol, plus que jamais centre et origine de l'histoire comme de l'image.

BIBLIOGRAPHIE

ARNAUD Diane, « Dédoublément et défiguration plastiques dans *Twin Peaks* », in *Twin Peaks. Mark Frost et David Lynch. À l'intérieur du rêve*, éd. Sarah Hatchuel, Lormont, Le Bord de l'Eau, coll. « Cinéfocales », 2019.

ASTIC Guy, *Twin Peaks. Les laboratoires de David Lynch*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2008.

AUMONT Jacques, *L'Œil interminable*, Paris, Séguier, coll. « Les Essais », 1989

BURCH Noël, *Une Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

GAUDIN Antoine, *L'Espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.

HATCHUEL Sarah, « Nous vivons dans un rêve généré : ce que *Twin Peaks* fait aux femmes », in *Twin Peaks. Mark Frost et David Lynch. À l'intérieur du rêve*, éd. Sarah Hatchuel, Lormont, Le Bord de l'Eau, coll. « Cinéfocales », 2019, p. 187-204.

MICHAUD Philippe-Alain, *Âmes primitives. Figures de film, de peluche et de papier*, Paris, Macula, 2019.

MULVEY Laura, *Fétichisme et curiosité*, trad. Guillaume Mélére, Paris, Brook, 2019.

NOUGÉ Paul, *Au palais des images les spectres sont rois*, Paris, Allia, 2017.

THIELLEMENT Pacôme, *Trois essais sur *Twin Peaks**, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 2018.

NOTES

1. « On a un corps là-haut », *Twin Peaks* S01E01.

2. Pacôme Thiellement, *Trois essais sur *Twin Peaks**, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 2018, p. 51.

3. « [...] le mode d'expression cinématographique possède, du fait de l'être-avec spécifique qu'il instaure avec le corps représenté, une sorte de lien ontologique naturel avec la spatialité irréductiblement singulière de chaque existence humaine incarnée à l'écran. [...] On communique ainsi au spectateur quelque chose de « l'ampleur de la vie » [Merleau-Ponty] du personnage, non en lui livrant le contenu de sa pensée ou de ses affects, mais en inscrivant dans le corps du film l'essence d'un rapport à l'espace du monde qui le caractérise et contribue à le définir. » Antoine Gaudin, *L'Espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 89.

4. *Ibid.*

5. Laura Mulvey, *Fétichisme et curiosité*, trad. Guillaume Mèlère, Paris, Brook, 2019, p. 131.

6. À cet égard, que Laura apparaisse emballée dans du plastique n'est pas sans faire écho à l'un des plus éminents symboles de la réification de la femme : la Barbie, marchandise phare, particulièrement diversifiée depuis les années 1980.

7. Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Paris, Séguier, coll. « Les Essais », 1989, p. 142.

8. Philippe-Alain Michaud, *Âmes primitives. Figures de film, de peluche et de papier*, Paris, Macula, 2019, p. 142.

9. Sarah Hatchuel, « Nous vivons dans un rêve généré : ce que *Twin Peaks* fait aux femmes », in *Twin Peaks. Mark Frost et David Lynch. À l'intérieur du rêve*, éd. Sarah Hatchuel, Lormont, Le Bord de l'Eau, coll. « Cinéfocales », 2019, p. 190 (p. 187-204).

10. Guy Astic, *Twin Peaks. Les laboratoires de David Lynch*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2008, p. 140.

11. Formule empruntée à Paul Nougé, du titre de l'anthologie qui lui est consacrée : *Au palais des images les spectres sont rois*, Paris, Allia, 2017.

12. « Tu m'as regardée et c'est Laura que tu as vue. »

13. « Je ne suis pas moi. »

14. Astic, p. 118.

15. Diane Arnaud, « Dédoublément et défiguration plastiques dans *Twin Peaks* », in *Twin Peaks*, éd. Sarah Hatchuel, p. 98 (p. 85-99).

16. Hatchuel, p. 187.

17. Noël Burch, *Une Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

18. Hatchuel, p. 193.

RÉSUMÉS

La séquence initiale de *Twin Peaks* pose les bases des régimes de représentation des corps masculins et féminins dans les deux premières saisons de la série : corps immobiles et morcelés, plans fixes, plongée pour les unes ; corps mouvants, entiers, plans mouvants et contre-plongée pour les autres. De tous ces corps, Laura Palmer est le plus immobile et

morcelé : bien qu'elle hante la série, elle demeure majoritairement invisible et soumise à un régime de représentation évoquant le fétichisme et le non-respect de l'intégrité du corps féminin – le *morcellement* –, mais aussi la *surface* (à laquelle renvoient ses innombrables photographies), sur laquelle butent spectateurs et personnages : il semble impossible de voir au-delà des apparences/de la surface ; tous s'y arrêtent alors, en dépit du secret que Laura semble cacher. Diane Evans est l'autre absence mystérieuse qui hante *Twin Peaks*. Plus discrète, elle figure le contrepoint fondamental de Laura : là où le corps de cette dernière est offert en pâture aux regards, celui de Diane leur échappe totalement. Et là où Laura est progressivement désincarnée, Diane sera progressivement incarnée. Usant de procédés de transfiguration (Naido, Linda, Carrie Paige) et de surimpressions, la saison 3 effectue deux retournements majeurs : l'incarnation de Diane et l'émancipation du corps de Laura, devenue Carrie Paige. En réformant drastiquement les codes de représentation des corps féminins mis en place dans les saisons 1 et 2, en brisant la surface de l'image et du récit par la révélation du tabou initial (le viol), la saison 3 libère Laura de son image. Elle se révèle être ce dont émane la série : non plus le « centre » qui attire tous les regards, mais le dispositif même qui les engendre.

The opening sequence of *Twin Peaks* lays the foundations for the representational systems of male and female bodies in the first two seasons of the series: still, fragmented bodies and fixed, high-angle shots for women; whole bodies in movement and shifting low-angle shots for men. Of all these bodies, Laura Palmer is the most immobile and the most fragmented: although she haunts the series, she remains mostly invisible and subjected to a regime of representation which evokes both fetishism and disrespect for the integrity of the female body – in a word, *fragmentation*. Another key notion is that of *surface* (to which her innumerable photographs refer), behind which viewers and other characters probe: it seems impossible to see beyond appearances, beyond the surface; everyone simply stops there, despite the secret Laura seems to be hiding. Diane Evans is the other mysterious absence that haunts *Twin Peaks*. Far more discreet, she represents Laura's fundamental counterpoint: while the latter's body is offered to the (male) gaze, Diane's escapes it completely. Moreover, whereas Laura is progressively disembodied, Diane is gradually incarnated. Using processes of transfiguration (Naido, Linda, Carrie Paige) and superimpositions, the third season brings about two major reversals: the incarnation of Diane and the emancipation of Laura's body, who becomes Carrie Paige. By drastically reforming the codes of representation of the female body put in place in seasons 1 and 2, and by breaking the surface of the image and of the narrative whilst revealing the initial taboo (rape), the third season frees Laura from her own image. She proves to be what the series emanates from: she is no longer the "center" that attracts all eyes, but the very device that generates it.

INDEX

Mots-clés : Twin Peaks, esthétique, corps, théorie féministe, hors-champ, regard masculin, absence

Keywords : Twin Peaks, aesthetics, bodies, feminist theory, representation, off-screen, male gaze, absence

AUTEUR

LOUISE VAN BRABANT

Louise Van Brabant est doctorante en esthétique cinématographique à l'Université de Liège. Ses recherches portent sur la représentation des corps (humains et non-humains) à l'écran, de leurs interactions et de leur inscription dans l'espace cinématographique. Sa thèse, qui s'écrit sous la direction de Dick Tomasovic, porte sur les représentations des relations entre les humains et les animaux non-humains dans le cinéma pour la jeunesse. Certains de ses articles et critiques sont parus dans *La Furia Umana*, *Éclipses*, *La Revue Générale*, ainsi que, pour la partie littéraire de ses activités, *Le Carnet et les Instants*.

Louise Van Brabant is a PhD student in film aesthetics at the University of Liège. Her research focuses on the representation of (human and non-human) bodies on screen, their interactions and their inscription in cinematic space. Her thesis is being supervised by Dick Tomasovic and focuses on representations of relationships between humans and non-human animals in children's films. Some of her articles and reviews have appeared in *La Furia Umana*, *Éclipses*, *La Revue Générale*, as well as, for her work more squarely focused on literature, *Le Carnet et les Instants*.

La mort de Mark Greene en saison 8 d'*Urgences* (ER, NBC, 1994-2009) : fin d'une ère et préfiguration de *LOST*

Sarah Hatchuel

- ¹ Les épisodes 20 et 21 de la saison 8 d'*Urgences*, diffusés en 2002, mettent en scène la mort du médecin Mark Greene (interprété par Anthony Edwards). Cette mort est d'abord annoncée dans l'épisode 20 à travers une lettre lue à l'hôpital par le Docteur John Carter (Noah Wyle), puis donnée à voir dans l'épisode 21, en flashback sur l'île d'Hawaï. La disparition de ce personnage-clé non seulement signe la vraie fin de cette série-phare des années 1990, mais marque aussi le début d'une nouvelle ère télévisuelle avec l'arrivée de *LOST* sur ABC en 2004.
- ² Etudier ces épisodes d'*Urgences* de 2002 à l'aune de ma propre expérience de la série *LOST* sortie deux ans plus tard relève de la « rétrospectature ¹ ». À travers ce concept, Patricia White montre comment certaines images et scènes de films peuvent prendre sens pour des spectateurs et spectatrices plusieurs années après le visionnage, dans des formes d'anamnèse. Les films persistent dans notre esprit sous forme de souvenirs plus ou moins enfouis qui influencent nos futures expériences de visionnage, ce dont on prend conscience en revoyant les *ür*-films qui nous ont construit.e.s. Dans mes travaux récents, je suis souvent partie de ma propre expérience de spectatrice, des émotions que les films et séries ont pu me faire ressentir ². Je me suis interrogée sur ce qui a pu provoquer ces émotions et cet attachement personnel, en revenant parfois vers des films, des séries (et même des dessins animés) que j'avais vus dans ma jeunesse. Comme le suggère Cavell, revenir à un film « comme à un travail inachevé [...], comme s'il n'en avait pas fini avec nous ³ » permet de saisir les raisons pour lesquelles cet objet filmique en particulier *compte pour nous*, pourquoi il constitue une heureuse rencontre. Relier des expériences filmiques marquantes entre elles permet de s'analyser soi-même mais aussi de découvrir beaucoup sur les œuvres elles-mêmes.
- ³ La série de *network* des années 1990 qui m'a le plus marquée est, sans conteste, *Urgences*. C'était la seule série où la fiction m'apparaissait comme quasi réelle,

comme une fenêtre sur le monde – réalisme qui m'était sans cesse confirmé par ma meilleure amie, infirmière aux urgences à l'époque, et avec qui j'échangeais après certains épisodes. Deux moments me sont immédiatement venus à l'esprit quand j'ai commencé à repenser à la série :

- en saison 6, John Carter et Lucy sont poignardés par un patient schizophrène ; Lucy meurt sur la table d'opération des suites de ses blessures ;

- en saison 8, la mort du docteur Mark Greene.

- 4 En revenant aux deux épisodes liés à la mort de Mark Greene après avoir vu tant de fictions depuis les années 1990, j'ai été frappée par la manière dont ces épisodes constituent un véritablement testament d'*Urgences*, aurait pu (et sûrement dû) marquer la fin de la série et ont été repris de manière surprenante dans la série *LOST*, sur le plan structurel comme thématique – tant et si bien qu'il est possible d'explorer l'hypothèse suivante : *LOST* aurait continué le projet esthétique et éthique des saisons 1 à 8 d'*Urgences*, alors même qu'après vérification scrupuleuse, sur les 26 réalisateurs et 34 scénaristes qui ont travaillé sur *LOST*, seule Marita Grabiak, réalisatrice de l'épisode 1.10 de *LOST* (« Raised by Another »), avait travaillé aussi sur deux épisodes d'*Urgences* (l'un en 2000, l'autre en 2001 – à une période où le personnage de Mark Greene était encore vivant dans la série).
- 5 Souffrant d'une tumeur au cerveau, le docteur Mark Greene, pilier de l'hôpital Cook County et de la série depuis ses débuts, disparaît donc en fin de saison 8. Le 8 mai 2002, le site web de CNN titre « *ER bids farewell to Anthony Edwards* » et met en avant le fait que la série perd son « centre moral » et ne pourrait plus fonctionner de la même manière : « Greene was the top-rated drama's moral center ⁴ ». Comment la série traite-t-elle alors la perte de sa boussole, ou, pour emprunter l'expression de Florent Favard, la disparition de son « vrai nord ⁵ » ? Il lui faut non pas un mais deux épisodes pour dire au revoir au Dr Greene – un diptyque qui mobilise deux modalités de la spectralité : la présence-absence sous la forme d'une lettre lue, puis la réapparition en flashback d'un vivant que l'on sait déjà mort et que l'on va accompagner dans ses derniers moments.
- 6 L'épisode 8.20, intitulé « The Letter », écrit et réalisé par Jack Orman, peut se lire comme un épisode d'adieu au docteur Greene qui fonctionne à la fois sur le mode du deuil et de la mémoire de ce qu'a été *Urgences* pendant huit saisons. L'épisode commence comme un récapitulatif de l'esthétique de la série, avec un plan-séquence en *walk & talk* entre infirmiers et médecins – une routine presque joyeuse qui ne nous prépare pas du tout à ce que nous allons apprendre. La première coupe intervient au moment même où le Docteur Carter s'apprête à faire la lecture de la lettre que Mark a adressé à toute l'équipe des urgences. Cette coupe reflète la rupture qui est sur le point de s'opérer – la fin d'une ère. Tout comme la caméra relie les personnages en tournoyant, la lettre met

l'accent sur la solidarité, l'amitié, le choix du service public, le soin des autres et le travail en équipe. À travers les plans de réaction, la séquence insiste sur l'aspect éminemment choral de la série, organisé autour de la parole de Greene, qui semble toujours vivant tant que son texte est lu. L'annonce de la mort, à travers un post-scriptum rédigé par sa compagne, Elizabeth Corday (Alex Kingston), n'en est alors que plus choquante.

7

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/tvseries/6847>

- 8 La lettre de Mark précise que les urgences pourraient continuer sans lui : c'est à la fois juste (comme le suggère la fin de l'épisode à travers l'envolée des pages de la lettre) et faux car *Urgences*, la série, ne sera plus jamais la même. En lisant la lettre à haute voix, Carter devient le ventriloque de Greene ; il prend littéralement sa place et sa voix dans une scène qui anticipe le passage de relais entre les deux hommes. Au bout de huit saisons, Carter en est au même point professionnel que Greene au début de la série : la boucle est, d'une certaine façon, bouclée. En se focalisant en gros plan sur le visage de Carter devenu silencieux, la caméra nous fait penser avec le personnage : nous devinons la nouvelle tragique qu'il est en train de lire et qu'il va partager avec l'équipe, la gorge nouée. L'émotion de Carter et de l'équipe – nous la partageons intimement. En s'arrêtant un moment en gros plan sur le Dr Susan Lewis (Sherry Stringfield), la scène nous invite aussi à faire un retour en arrière : nous nous remémorerons l'aventure amoureuse qui aurait pu avoir lieu entre Susan et Mark, et les regrets que celle-ci peut éprouver. Lorsque les trois pages du texte sont accrochées au tableau d'informations, elles en viennent à représenter à la fois le script de la série et le corps absent de Mark. Les médecins et infirmiers, souvent celles et ceux qui sont arrivés au cours de la série comme Kerry Weaver (Laura Innes), découvrent la lettre de celui qui était là depuis le début : ils la lisent, la regardent, la touchent – se rappelant ce qu'ils ont vécu avec Mark mais aussi ce qu'ils ont manqué de (et avec) lui, alors que, nous, spectateurs, le suivions depuis huit ans.

9

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/tvseries/6847>

- 10 En écho à ce qui se passera dans la dernière saison de *LOST*, la mort de Greene est envisagée comme la disparition d'un candidat au gardiennage du monde de la série. Carter, en tant que docteur qui était lui aussi présent dès l'origine, retire le nom du mort sur le casier du docteur Greene et prend le stéthoscope

de Mark, à la manière dont Jack ou Hurley boiront la coupe de Jacob à la fin de *LOST*.

11

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/tvseries/6847>

- 12 Lorsque l'équipe des urgences se réunit au bar pour se souvenir de Mark et faire leur deuil, la séquence préfigure les retrouvailles qui auront lieu lors du dernier épisode de la série en saison 15 – comme si les sept saisons suivantes ne comptaient presque pas et remontaient directement à la mort de Mark. La dernière scène de l'épisode 8.20 fait aussi écho à ce que sera la toute dernière scène de la série où les médecins retournent à un travail qui ne s'arrête jamais. Du fait de l'activité incessante des médecins, de l'arrivée de brancards et de l'air déplacé en conséquence, les pages de la lettre commencent à se détacher du panneau d'affichage : ce texte qui vacille et s'envole est le signe d'un Mark qui s'en va, qui laisse sa place dans un monde où l'aventure va continuer sans lui. Cependant, il ne nous sera pas possible de l'oublier aussi facilement.

13

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/tvseries/6847>

- 14 Dès l'épisode suivant, Mark est, en effet, de nouveau là. L'épisode « On the beach » (8.21), écrit et réalisé par John Wells, peut se lire comme une déformulation ⁶ ponctuelle de la série. L'épisode va nous permettre, pour reprendre les termes *LOST*iens, de « *remember, let go, move on* ». De manière inattendue, l'action se déroule entièrement hors de l'hôpital Cook County et joue avec le temps : l'épisode se présente comme un long flashback situé avant la lecture de la lettre, puis nous projette dans l'avenir, après la lecture de la lettre, pour montrer l'enterrement.
- 15 Dans la séquence pré-générique de « On the Beach », Mark fait une liste de tout ce qu'il aimerait encore faire avant de mourir et termine sur ce qui lui apparaît comme le plus important, faire en sorte que sa fille aille mieux : « Fix Rachel ». Cette volonté d'arranger les choses est ce qui a toujours caractérisé Mark en tant que médecin et en tant qu'homme. Un autre personnage sera bientôt connu comme voulant réparer tout et tout le monde : Jack Shephard (interprété par Matthew Fox), lui aussi médecin, lui aussi divorcé et lui aussi en quête de réconciliation avec son enfant dans les séquences en *flashsideways* de la saison 6.

16

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne
<http://journals.openedition.org/tvseries/6847>

- 17 En sautant dans le vide en parachute depuis un avion à Hawaï, Mark reflète le saut dans l'inconnu de la série, sa déformulation, mais aussi intègre à son histoire ce qui constituera son héritage : nous assistons ici, de manière extraordinaire, au passage d'*Urgences* à *LOST*, série qui commence par le crash d'un avion et qui a été tournée entièrement sur l'île d'Oahu à Hawaï. Coïncidence étonnante, l'épisode suivant d'*Urgences*, l'épisode 8.22, s'intitule « Lockdown » comme l'épisode 1.17 de *LOST*. Cette question de l'héritage et d'une survivance au-delà de la mort est justement abordée, de manière réflexive, dans un dialogue où Mark demande à sa compagne de l'aider à écrire des lettres à ses deux filles pour qu'elles puissent les ouvrir lors de moments importants de leur vie.

18

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne
<http://journals.openedition.org/tvseries/6847>

- 19 On a beaucoup parlé des influences et intertextes de *LOST*, mais à ma connaissance le lien entre *Urgences* et *LOST* n'avait encore jamais été repéré. Mon hypothèse est que les créateurs de *LOST* n'ont pu que voir et être particulièrement influencés par cet épisode d'*Urgences*, tant on retrouve, distillés au fil de *LOST*, des motifs fondamentaux de l'épisode « On the Beach » : l'importance donnée à la mer et aux paysages de l'île ; le fait que Mark ne vient pas seulement sur l'île – il y revient, puisqu'on apprend qu'il y a vécu enfant, tout comme les survivants de *LOST* feront tout pour retourner sur l'île ; l'écoute de CD sur la plage ; les discours portés sur les disques vinyles et sur la musique en général ; un père qui parle de la relation difficile qu'il a pu avoir avec son propre père ; le démarrage laborieux d'une voiture en pleine nature (annonçant la séquence où Hurley fait redémarrer le vieux van Dharma) ; l'anamnèse d'un personnage à travers une chanson. Rachel finit, en effet, par se souvenir de la berceuse que lui chantait son père, « Somewhere over the rainbow », et lui déclare, à la manière d'un futur personnage de *LOST* dans un *flashsideways* : « I remember ».)

20

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne
<http://journals.openedition.org/tvseries/6847>

- 21 Mais la séquence la plus *LOST*ienne est certainement le moment où Mark rend l'âme. Mark meurt en écoutant « Somewhere over the Rainbow » en version hawaïenne interprétée par Israel Kamakawiwo'ole. La musique passe d'un statut diégétique à non-diégétique tandis que le montage alterne entre un monde imaginal dans lequel Mark visite le Cook County devenu désert, urgences qu'il hantera désormais, et le monde présent où Elizabeth Corday tâte le pouls de Mark et comprend qu'il est parti. Comme dans la toute dernière scène de *LOST* qui oscille entre le monde présent où Jack meurt sur l'île dans le champ de bambous et le monde des *flashsideways* où Jack retrouve ses amis dans l'église après la mort de toutes et tous, Mark Greene apparaît de manière spectrale à celles et ceux qui l'aiment : sa compagne Elizabeth et sa fille Rachel. Les regards-caméra d'Elizabeth et de Rachel qui semblent apercevoir Mark devant elles mettent les spectateurs et spectatrices à la place du mort et nous encourage à prendre sa place, c'est-à-dire à devenir les gardiens de la série après lui. Ce regard frontal reprend d'ailleurs celui de Kerry Weaver quand elle découvre la lettre de Mark dans l'épisode précédent.

22

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/tvseries/6847>

- 23 Ce diptyque d'*Urgences* ouvre la voix aux disparitions émouvantes et mélodramatiques, souvent accompagnés de musiques préexistantes, dans les séries des années 2000, que ce soit dans *Six Feet Under* (HBO, 2001-5) ou *Grey's Anatomy* (2005-), où les morts continueront à hanter la série. Avec la mort de Mark, la chanson « Somewhere over the Rainbow » dans sa version hawaïenne ne peut plus être écoutée de la même façon et reste marquée par la mort de Mark Greene ; tout comme « Chasing Cars » de Snow Patrol sera à jamais liée à la disparition de Dennis Duquette à la fin de la saison 2 de *Grey's Anatomy*.

24

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/tvseries/6847>

25

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/tvseries/6847>

- 26 Dans l'épisode « The Letter », Susan demande à Carter si elle ne pourrait pas faire semblant que Mark est parti vivre heureux dans le Pacifique Sud. Il lui répond que c'est un peu ce qu'il a fait.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/tvseries/6847>

- 28 C'est, en effet, tout comme si Mark Greene avait donné naissance à l'idée même de *LOST*, où des êtres humains malades ou brisés se trouvent et se retrouvent pour se sauver mutuellement et collectivement. Je me suis souvent demandé pourquoi tant d'épisodes de *LOST* s'ouvraient sur un seul œil et pas sur deux yeux. J'ai émis des hypothèses dans une communication de 2016⁷ en évoquant des liens formels avec le motif du disque et de la coupe d'arbre, mais la réponse est sans doute à chercher ailleurs. Après avoir revu « On the Beach », après avoir vu Mark couvrir l'un de ses yeux avec un pansement pour moins souffrir de sa tumeur, après l'avoir vu mourir avec cet œil toujours caché, il est possible d'émettre une dernière hypothèse : les plans sur l'œil unique dans *LOST* est une manière de faire revivre Mark.

Fig. 1 : Mark à l'œil couvert



Fig. 2 : L'œil unique de Jack s'ouvrant au début de *LOST*



- 29 Quand Jack Shephard s'éveille dans la jungle au début du Pilote, c'est aussi Mark qui ouvre les yeux à nouveau. *LOST* a redonné vie à ce médecin résolument humain, imparfait mais conscient de ses imperfections, ce médecin aux pulsions sacrificielles, qui souhaite toujours œuvrer pour la collectivité et défendre l'idée du partage (*Live together, die alone!*), réparer les corps et les âmes et donner une orientation morale au monde. Jack Shephard apparaît comme le *spin-off* de Mark Greene. On aime souvent ce que l'on retrouve. Sans le savoir consciemment à l'époque, en découvrant *LOST*, c'étaient les premières saisons d'*Urgences* que je retrouvais.
-

BIBLIOGRAPHIE

CAVELL Stanley, « L'évitement de l'amour : une lecture du *Roi Lear* », *Dire et vouloir dire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 471.

FAVARD Florent, *Écrire une série TV : la promesse d'un dénouement*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2019, p. 67-71.

HATCHUEL Sarah, « Le disque vivant : *LOST* après *La Jetée*, *Vertigo* et *12 Monkeys* », communication à la journée d'études *LOST* à l'université de Rennes 2, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=OCy1nr1e0KU&list=PLWiNpCowppokjHoe8qmEP6e1sw3k9E3Ec&index=1>.

HATCHUEL Sarah, « Peut-on retrouver le passé avec *Goldorak* », in *Goldorak : l'aventure continue*, éd. Sarah Hatchuel et Marie Pruvost-Delaspre, Tours, Presses universitaires François Rabelais, p. 197-209.

HATCHUEL Sarah, « Retourner à Tara: Revoir *Gone With the Wind* », *Transatlantica* n°1, "Gone With the Wind after Gone With the Wind", 2019, <https://journals.openedition.org/transatlantica/14111>.

LIFSCHUTZ Vladimir, *This is the end : Finir une série TV*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2018.

WHITE Patricia, *unInvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

NOTES

1. « *Retrospectatorship* », Patricia White, *unInvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

2. Voir, par exemple, Sarah Hatchuel, « Retourner à Tara: Revoir *Gone With the Wind* », *Transatlantica* n°1, "Gone With the Wind after Gone With the Wind", 2019, <https://journals.openedition.org/transatlantica/14111> ; Sarah Hatchuel, « Peut-on retrouver le passé avec *Goldorak* », in *Goldorak : l'aventure continue*, éd. Sarah Hatchuel et Marie Pruvost-Delaspre, Tours, Presses universitaires François Rabelais, p. 197-209.

3. Stanley Cavell, « L'évitement de l'amour : une lecture du *Roi Lear* », *Dire et vouloir dire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 471.

4. <http://edition.cnn.com/2002/SHOWBIZ/TV/05/08/er.edwards/>

5. Florent Favard, *Écrire une série TV : la promesse d'un dénouement*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2019, p. 67-71.

6. Voir le concept de « déformulation progressive » de Vladimir Lifschutz, *This is the end : Finir une série TV*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2018, p. 219.

7. Voir Sarah Hatchuel, « Le disque vivant : *LOST* après *La Jetée*, *Vertigo* et *12 Monkeys* », communication à la journée d'études *LOST* à l'université de Rennes 2, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=OCy1nr1e0KU&list=PLWiNpCowppokjHoe8qmEP6e1sw3k9E3Ec&index=1>.

RÉSUMÉS

Les épisodes 20 et 21 de la saison 8 d'*Urgences*, diffusés en 2002, mettent en scène la mort du médecin Mark Greene (interprété par Anthony Edwards). Cette mort est d'abord annoncée dans l'épisode 20 à travers une lettre lue à l'hôpital par le Docteur John Carter

(Noah Wyle), puis donnée à voir dans l'épisode 21, en flashback sur l'île d'Hawaï. Cet article entend démontrer que la disparition de ce personnage-clé non seulement signe la vraie fin de cette série-phare des années 1990, mais marque aussi le début d'une nouvelle ère télévisuelle avec l'arrivée de *LOST* sur ABC en 2004.

Episodes 20 and 21 of season 8 of *ER*, broadcast in 2002, feature the death of Dr. Mark Greene (played by Anthony Edwards). This death is first announced in episode 20 through a letter read in the hospital by Doctor John Carter (Noah Wyle), then shown in episode 21, in a flashback that takes place on the island of Hawaii. This article intends to show that the disappearance of this key character not only marks the true end of this flagship series of the 1990s, but also the beginning of a new television era with the arrival of *LOST* on ABC in 2004.

INDEX

Mots-clés : LOST, Urgences, Edwards Anthony, Hawaï

Keywords : LOST, ER, Edwards Anthony, Hawaii

AUTEUR

SARAH HATCHUEL

Sarah Hatchuel, Présidente d'honneur de la Société Française Shakespeare, est Professeure en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Elle est l'auteure de livres sur Shakespeare au cinéma (*Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext : Sequel, Conflation, Remake*, Fairleigh Dickinson University Press, 2011 ; *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge University Press, 2004 ; *A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh*, Blizzard Publishing, 2000) et sur les séries télévisées américaines (*The Leftovers : le troisième côté du miroir*, Playlist Society, 2019 ; *Rêves et séries américaines : La fabrique d'autres mondes*, Rouge Profond, 2015 ; *Lost : Fiction Vitale*, PUF, 2013). Elle codirige (avec Nathalie Vienne-Guerrin) la collection *Shakespeare on Screen* (PURH/CUP) et codirige (avec Ariane Hudelet) la revue *TV/Series* (<http://tvseries.revues.org>).

Sarah Hatchuel is Professor of Film and Media Studies at the University Paul-Valéry Montpellier 3 (France) and former president of the Société Française Shakespeare. She has written extensively on adaptations of Shakespeare's plays (*Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext: Sequel, Conflation, Remake*, Fairleigh Dickinson University Press, 2011; *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge University Press, 2004; *A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh*, Blizzard Publishing, 2000) and on TV series (*The Leftovers : le troisième côté du miroir*, Playlist Society, 2019; *Rêves et séries américaines : la fabrique d'autres mondes*, Rouge Profond, 2015; *Lost: Fiction vitale*, PUF, 2013). She is general coeditor, with Nathalie Vienne-Guerrin, of the CUP

Shakespeare on Screen collection and, with Ariane Hudelet, of the online journal *TV/Series* (<http://tvseries.revues.org>).