

UNIVERSITÉ PARIS XIII – SORBONNE PARIS NORD

École doctorale Érasme

Les limites du contrôle éditorial dans les séries américaines de l'âge classique (1950-1974) : Les professionnels du monde de la fiction télévisée au défi de la représentation de la peine de mort

THÈSE DE DOCTORAT
présentée par

Julie RICHARD

Laboratoire Pléiade (UR 7338)

pour l'obtention du grade de
DOCTEUR EN HISTOIRE

soutenue le 30 mai 2024 devant le jury d'examen constitué de :

DENIS Sébastien, Paris 1-Panthéon Sorbonne, Rapporteur
HURET Romain, EHESS, Rapporteur
CHALVON-DEMERSAY Sabine, EHESS, Examinatrice
LECOSSAIS Sarah, Université Sorbonne Paris Nord, Examinatrice
MICHLIN Monica, Montpellier 3-Paul Valéry, Examinatrice
BOUTET Marjolaine, Université Sorbonne Paris Nord, Directrice de thèse

**LES LIMITES DU CONTROLE EDITORIAL DANS LES SERIES AMERICAINES DE L'AGE
CLASSIQUE (1950-1974) : LES PROFESSIONNELS DU MONDE DE LA FICTION TELEVISEE AU
DEFI DE LA REPRESENTATION DE LA PEINE DE MORT**

Résumé : Les professionnels de la fiction télévisée des années 1950 à 1970 sont l'objet de cette recherche. Des témoignages et des archives de production permettent de décrire la production de séries télévisées comme une activité de travail avec ses procédures et sa répartition inégale du pouvoir, du prestige et des profits. Les créatifs sont surveillés par les cadres exécutifs et les éditeurs, chargés du contrôle éditorial. En dépit des discours insistant sur l'opposition entre les deux groupes, l'étude des sources montre des pratiques de négociation et de compromis. Les deux groupes sont interdépendants et partagent normes et valeurs. Ils forment une élite médiatique, unie notamment par un point de vue paternaliste sur le public. Toutes ces caractéristiques nous permettent d'interpréter un corpus de 170 épisodes rassemblés sur une base thématique. La peine de mort, lue dans la fiction comme une situation opposant une autorité et un marginal dans un rapport de pouvoir déséquilibré, est l'occasion pour les créatifs d'encoder leur situation : conditions de travail sous le maccarthysme, rapport paternaliste avec le public, et statut rêvé d'intellectuel pour compenser un statut d'artiste impossible à la télévision. La présence de ces thèmes montre les limites ou le laisser faire du contrôle éditorial.

Abstract : This research focuses on television fiction professionals from the 1950s to the 1970s. Interviews and production archives describe the production of television series as a work activity with its own procedures and its unequal distribution of power, prestige and profits. Creatives are supervised by executives and editors, who are responsible for content control. Despite the rhetoric insisting on the opposition between the two groups, the study shows practices of negotiation and compromise. The two groups are interdependent and share norms and values. They form a media elite, united in particular by a paternalistic view of the public. All these characteristics enable us to interpret a corpus of 170 episodes created on a thematic basis. The death penalty, read in fiction as a situation pitting an authority against an outsider in an unbalanced power relationship, is an opportunity for creatives to encode their situation: working conditions under Macarthyism, a paternalistic relationship with the public, and a dream status as an intellectual to compensate for an impossible status as an artist on television. The presence of these themes shows the limits or laissez-faire nature of content control.

Mots clefs : *production studies*, marginalités, contrôle éditorial, *network*, séries télévisées, créatifs, cadres exécutifs, éditeurs, culture de la production, peine de mort, exécution judiciaire, lynchage légal, progressisme, paternalisme, élites médiatiques, âge d'or, âge classique de la télévision

Keywords : production studies, minorities, content control, network, television series, creatives, executives, editoris, production culture, death penalty, execution, legal lynching, progressivism, paternalism, media elite, Golden Age, classic network era

*J'aurais voulu être un artiste
Pour avoir le monde à refaire
Pour pouvoir être un anarchiste
Et vivre comme... un millionnaire*

Luc Plamondon, *Le Blues du Businessman*

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma gratitude envers ma directrice de thèse, Marjolaine Boutet, pour son soutien tout au long de ces années de recherche. Ses conseils éclairés et son engagement dans ce projet ont été des éléments clefs dans la réalisation de travail. Elle m'a permis de reprendre la voie de la recherche et je suis reconnaissante pour sa disponibilité et sa patience tout au long de ce processus. Son expertise, sa rigueur méthodologique et son souci du détail ont su m'inspirer pour cette thèse.

Je voudrais aussi à remercier Sabine Chalvon-Demersay, Sarah Lécossais, Monica Michlin, Sébastien Denis, et Romain Huret qui ont accepté d'examiner et d'évaluer mon travail, et m'ont fait l'honneur de composer le jury de soutenance.

Je remercie également le personnel de la bibliothèque du Congrès à Washington, de la bibliothèque de l'université de Syracuse, de UCLA, et de la bibliothèque des Oscars Margaret Herrick pour leur professionnalisme et leur patience. Un merci tout particulier aux personnels de la Wisconsin Historical Society pour leur accueil chaleureux, ainsi qu'à Laura Beth Schnitker et James Michael Baxter de l'American Library of Broadcasting à College Park (Maryland) pour leur aide. Je tiens aussi à remercier les bibliothécaires du Paley Center à Beverly Hills pour l'intérêt prêté à mes recherches. Je tiens aussi à saluer l'Académie de la Télévision pour le travail considérable de préservation de la mémoire de la télévision américaine effectué, et surtout pour rendre ces entretiens libres d'accès en ligne. Sans cette somme considérable d'entretiens, cette thèse n'aurait sans doute pas vu le jour. Je profite aussi de cette occasion pour remercier tous ceux qui m'ont prêté une aide technique et logistique, et hébergé dans ma course folle de l'été 2019, de bibliothèque en centre de recherche, de Washington à Los Angeles, en particulier Dorothy à Madison.

Je remercie aussi Sabine Chalvon-Demersay pour une conversation stimulante, et ses conseils avisés. De même, de nombreuses personnes, dans des journées d'études, des colloques, ou dans des conversations ordinaires qui, par une remarque, une perspective ou une question ont contribué aux mille et une révélations, idées et hypothèses nécessaires au cheminement de cette thèse.

Ces remerciements seraient bien sûr incomplets s'ils ne mentionnaient mes collègues du lycée Galilée de Cergy pour leur patience, leur curiosité parfois et leur aide. Ils ont su répondre avec expertise à des questions *a priori* improbables et sorties de nulle part sur des sujets divers, et ont pris le temps de relire certains de mes travaux. Une salle des professeurs est l'équivalent

d'un séminaire interdisciplinaire : merci en particulier à Nathalie Coulvier en philosophie, Patricia Le Maître en sciences économiques et sociales, Vanessa Loufoa en anglais, et évidemment à mes collègues d'histoire- géographie pour leur aide et leur soutien, Geneviève Doudeau et Valérie Phelippeau. Merci à elle pour ses relectures attentives et ses conseils.

Enfin, mes pensées vont aussi à ma famille et à mes amis. Georges Caron qui a été le tout premier à croire à ce projet, alors qu'il n'était qu'une vague idée d'atelier sur les médias concernant la peine de mort dans les séries télévisées. Et enfin, merci à mes parents qui m'ont soutenu tout au long de ces années de recherche.

SOMMAIRE

Introduction	7
Partie 1. Le monde de la télévision : les professionnels, leur organisation, et leurs publics	61
1 Chapitre 1. Le travail créatif. Produire un épisode de série télévisée	66
2 Chapitre 2. Scénaristes, réalisateurs et producteurs : conditions de production et identités professionnelles des créatifs	106
3 Chapitre 3. Les professionnels du contrôle éditorial.....	181
4 Chapitre 4. Publics mesurés, publics représentés	267
Partie 2. Figures de la peine de mort, images de la culture de la production	377
5 Chapitre 5. Figures du système judiciaire : Le lynchage légal, la liste noire et la formation de la culture de La production	379
6 Chapitre 6. Figures de l'exécution judiciaire : l'institution et l'intérêt du public	452
7 Chapitre 7. Figures du condamné : La sympathie pour les accusés et les condamnés et le statut des créatifs dans la culture de la production	538
Conclusion.....	621
1 Inventaire des sources archivistiques.....	660
2 Projets d'histoire orale	672
3 Corpus d'épisodes.....	692
4 Bibliographie.....	740
Index	798
Table des matières	801

Remarques préliminaires et sigles

Pour alléger les notes de bas de page, les lieux de conservation des archives sont abrégés, il en est de même pour les références des fonds d'archives qui sont résumées après leur première mention.

WHS-WCFTR: Wisconsin Historical Society. Division of Library Archives, and Museum Collections/ Wisconsin Center for Film & Theater Research

WHS: Wisconsin Historical Society. Division of Library, Archives, and Museum Collections

SUL: Syracuse University Libraries. Special Collections Research Center. L'abréviation SUL désigne à la fois le lieu de conservation et le fond d'archives « Steven H. Scheuer Television History Interviews, 1996-1999 », car il s'agit du le seul fond d'archive utilisé pour ce lieu.

UCLA: UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library

OHT: Academy of Television. The Interviews: The Oral History of Television, 1996- en cours. Pour indiquer quel passage de l'entretien est cité, j'ai ajouté le chapitre (*chapter*). Les entretiens durent souvent plusieurs heures, et une bande de 30 minute est utilisée, ce qui explique la division des entretiens en chapitres sur le site internet de l'Académie de la Télévision

ALB: University of Maryland American, Hornbake Library, American Library of Broadcasting

Le descriptif des séries et épisodes se détache des conventions. J'utilise la forme « Titre de l'épisode », *Titre de la série*, s00e00, date, lieu de première diffusion. J'ai décidé de mettre le lieu de première diffusion en fin de descriptif (*network* ou syndication) car cette information me semble la moins déterminante (les chaînes de diffusion sont, sauf exception, des coproducteurs parmi d'autres, et les séries sont rediffusées sur des stations locales rapidement). L'idée est de valoriser l'identification de la série par son ordre de diffusion et sa date, en particulier pour les épisodes les plus anciens à l'identification parfois difficile, avec des informations contradictoires selon les sources.

Le lecteur est également invité à faire usage des résumés des épisodes en annexe.

Les titres de toutes les œuvres en anglais (séries, films, romans...) sont conservés en langue originale pour des raisons de cohérence. Les titres des œuvres originales rédigées dans des langues autres que l'anglais ou le français sont présentés dans leur version française.

En ce qui concerne l'identification des personnes, je suis consciente que cette thèse est peuplée d'un grand nombre de personnes, de personnages, de comédiens, de professionnels (qui plus est changent de carrière plusieurs fois pour beaucoup), d'autres acteurs historiques, sans parler des historiennes et historiens, et chercheuses et chercheurs dans de nombreux domaines. Pour éviter d'alourdir le texte, les noms des comédiens et comédiennes est mentionné uniquement quand leurs actions ou leur *persona* entre en jeu. Le lecteur trouvera en annexe un descriptif des séries qui mentionne le nom des comédiens et comédiennes dans les rôles principaux. Les professionnels dont les témoignages sont utilisés ne sont pas accompagnés de leurs dates biographiques. Le lecteur les trouvera dans la présentation des sources orales. De même, la présentation des sources orales contient une notice biographique pour chaque témoin, résumant les grandes étapes de sa carrière. Les autres acteurs historiques majeurs sont accompagnés de leur dates biographiques. Étant donné le nombre important de personnes, j'espère que le lecteur voudra bien me pardonner les éventuels oublis.

Je profite également de ces remarques préliminaires pour expliquer mon utilisation systématique du masculin neutre/ pluriel pour les professionnels de la télévision, créatifs et non créatifs. Comme le lecteur le constatera rapidement, les femmes sont rares, voire absentes de certains métiers. Ainsi, des années 1950 au début des années 1970, les réalisateurs sont bien des réalisateurs hommes, de même pour les producteurs, les scénaristes, et les cadres.

INTRODUCTION

Interrogé sur la censure de la violence par les chaînes de télévision, le réalisateur Walter Grauman, spécialisé dans le genre action-aventure, raconte par deux fois¹ une anecdote concernant un épisode de la série *The Untouchables* (1959-1963, ABC), qui raconte la lutte d'Eliot Ness et de ses collègues contre la mafia dans les années 1930. Intitulé « The White Slavers » (s01e22, 10/03/1960, ABC), l'intrigue présente le massacre d'un groupe de jeunes prostituées mexicaines, à la mitrailleuse, commis par une poignée de gangsters. Alors que l'épisode est encore en préparation, une employée de la chaîne lui apprend qu'elle compte censurer la scène. Le réalisateur la rassure : sa mise en scène utilisera le mode de la suggestion, en ne montrant pas les victimes mais les actions et les réactions des assassins. Par contre, il ne relate pas les difficultés qu'il rencontre pour tourner, monter, puis obtenir l'approbation de diffusion d'un autre épisode réalisé par ses soins, « Prime of Life », de la série policière *Naked City* (s04e21, 13/02/1963, ABC). Il y filme pourtant une exécution sur la chaise électrique, dans une série au style réaliste. Le producteur commande des plans supplémentaires, des plans sont coupés à la demande de la chaîne, les négociations durent de longues semaines entre le début du tournage et la validation de la version finalement diffusée sur les écrans. Cette histoire devrait être marquante, et pourtant, ce n'est pas celle choisie par Walter Grauman. Cette sélection est représentative de celle effectuée par d'autres créatifs de la télévision. Alors que la peine de mort est largement présente sur les écrans dans l'après-guerre, elle laisse peu de traces dans la mémoire de la télévision telle qu'elle se raconte à partir de la fin des années 1990 : la mise en scène d'une Jeanne d'Arc sur le bûcher qui manque de mettre le feu aux studios au début des années 1950 (« The Final Hour of Joan of Arc », *You Are There*, s01e05, 01/03/1953, CBS), et des figurants d'un peloton d'exécution piégés par la réaction inattendue d'un acteur qui pousse des cris de douleur après avoir reçu une salve de balles à blanc (*The Execution of Private Slovik*, téléfilm, 1974). Il s'agit des deux seules anecdotes relatives à la peine de mort que j'ai pu glaner, en dépit de l'écoute de plus de 200 heures de témoignages concernant la fiction télévisée de *prime-time*. Le thème de la peine de mort, régulièrement exploré, dans toutes ses dimensions à la télévision (du crime à l'exécution, en passant par les scènes de procès) est banal, au point de ne pas être mentionné, alors que les intrigues mettent en scène la mise à mort

¹ Walter Grauman, interview menée par David Marc le 6 mars 1997, disque 3. Syracuse University Libraries. Special Collections Research Center. Steven H. Scheuer Television History Interviews, 1996-1999. Boîte 1 : A1074. *Walter E. Grauman*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/walter-e-grauman>, 17 avril 2009, (consulté le 19 octobre 2022). Chapitre 2.

légale d'un individu. Une revue de la presse nationale sur le thème dans la fiction télévisée semble confirmer : la peine capitale n'est pas un sujet. Cette apparente contradiction interroge sur le statut et les significations de ce thème sur le petit écran pour ceux qui produisent ces fictions.

UNE HISTOIRE SOCIALE LA TELEVISION AMERICAINE

Née au milieu des années 1930, la technologie qui prend le nom de « télévision » n'est pas déployée immédiatement auprès du grand public, le projet est repoussé avec le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Le retour de la paix et la prospérité économique de la période de l'après-guerre aux États-Unis relancent ce projet industriel d'envergure. Dès 1946, environ 20 000 postes de télévision sont installés dans les lieux publics et les foyers. Moins d'une décennie plus tard, en 1955, leur nombre est de 30,5 millions, 64% des foyers sont alors équipés. L'écrasante majorité de la population possède un téléviseur au début des années 1960². L'adoption d'un nouvel appareil de réception dans la maison (après la radio) va de pair avec la mise en place d'un système spécifique de diffusion des contenus.

Au cœur du « système américain³ » : stations locales et *networks*

En effet, au contraire de la télévision française de l'après-guerre, publique et sous le contrôle de l'État⁴, la télévision américaine est polycentrique et entièrement privée⁵. Elle constituée de centaines de stations de télévision basées dans les villes américaines et qui

² Marjolaine Boutet, « Histoire des séries télévisées » dans Sarah Sépulchre (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017, Repère 11/211.

³ J'emprunte l'expression à Victoria E. Johnson, « The Classic Network Era in Television : 1950s-1970s » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018, p. 93.

⁴ Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau monde éd., 2012 ; Comité d'histoire de la télévision et Fondation nationale des sciences politiques, *Mai 68 à l'ORTF*, Paris, la DF : Radio-France : INA, 1987.

⁵ La seule exception est le réseau PBS (« Public Broadcasting Service ») créé en 1969. Josh Shepperd, « Public Broadcasting » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018 ; Laurie Ouellette et Justin Lewis, « Moving Beyond the "Vast Wasteland" : Cultural policy and Television in the United States » dans Robert Clyde Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004 ; Gary R. Edgerton, *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 361.

desservent leur région métropolitaine⁶. Chaque station a son « marché local », déterminé par plusieurs facteurs dont des contraintes techniques, comme la portée des antennes de télévision (avant l'arrivée du câble), et l'existence de trois fuseaux horaires dans un État-continent tel que les États-Unis. Ce modèle correspond également à l'organisation fédérale du pays, où l'échelle locale est déterminante. Les quelques 450 stations locales peuvent avoir trois types de statut.

Les stations indépendantes forment un premier type. Gérées localement, elles sont entièrement responsables de leur programmation. Certaines sont très puissantes et attirent une part importante de leur marché local. Dans les années 1960, par exemple, WGN-TV, basée à Chicago et propriété de Tribune Media Company, domine les audiences de la métropole et sa région ; il s'agit alors de la plus grande station indépendante du pays⁷. Ces stations remplissent leur grille horaire avec des programmes produits par la station elle-même, et/ou avec des programmes achetés sur un marché spécifique : la syndication. Les fournisseurs de la syndication peuvent vendre des films de cinéma, des programmes de télévision déjà diffusés, ou des programmes de télévision produits spécifiquement pour une diffusion locale⁸.

Au contraire des stations indépendantes, les stations « affiliées » ne produisent pas l'intégralité de leur grille horaire. La station affiliée a en effet signé un contrat avec un fournisseur de programmes. Des années 1950 aux années 1980, les fournisseurs du marché américain sont au nombre de trois : National Broadcasting Company (NBC), Columbia Broadcasting System (CBS), American Broadcasting Company (ABC). Ces chaînes nationales, appelés *networks*, sont gérés depuis leurs sièges sociaux de New York. « *Network* » signifie « réseau », ce qui peut se comprendre en termes d'infrastructures de diffusion (les stations affiliées sont physiquement reliées par un réseau de câbles au point d'origine du signal), mais aussi d'organisation : les stations affiliées sont abonnées à un même opérateur, diffusent les mêmes programmes simultanément, et forment un réseau entre elles à l'échelle nationale. Le temps d'antenne des stations affiliées est divisé en deux parties : celui réservé aux programmes du *network* (en particulier en soirée), et celui consacré à la diffusion de programmes achetés en

⁶ Séverine Barthes, « Production et programmation des séries télévisées » dans Sarah Sépulchre (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017 ; Ken Basin, *The Business of Television*, New York, Londres, Routledge, 2019.

⁷ Christine Becker, « WGN America : From Chicago to Cable's Very Own » dans Derek Johnson (ed.), *From Networks to Netflix : A Guide to Changing Channels*, New York, Routledge, 2018 ; Kathy Haley, « Birth of a Nation's Superstation : WGN executives were aghast when the channel was first put up on satellite, but the "curse" turned into quite the blessing », *Broadcasting and Cable*, 5 avril 2004, vol. 134, n° 14, p. 8A.

⁸ Il s'agit de vendre le droit de recopier ou de rediffuser un contenu. La pratique vient de la presse américaine, et a été reprise par la radio, puis la télévision pour remplir le temps d'antenne. Des sociétés se spécialisent dans l'achat de droits pour les revendre sur ce marché et parfois produisent elles-mêmes des contenus, comme Ziv Productions. Sarah Sépulchre (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017, Repère 622/631.

syndication et/ou produits localement. Pour inciter les stations locales à diffuser leurs programmes (et donc leurs publicités), car celles-ci peuvent choisir de ne pas le faire, les *networks* leur versent une prime chaque mois, proportionnelle aux audiences (qui sont mesurées à l'échelle du marché local plusieurs fois par an). Par conséquent, les programmes de soirée (ou *prime-time*) des stations affiliées, qui rassemblent le plus de public, et ont la plus grande valeur commerciale, sont le plus souvent des programmes issus des *networks*⁹. Les affiliés sont représentés dans un comité spécifique qui peut négocier avec le *network*, et s'avérer être un groupe de pression. Aux débuts de la télévision, des chaînes locales peuvent être affiliées à plus d'un *network*, et choisir les programmes de *prime-time* de l'un ou l'autre¹⁰, et des stations affiliées mécontentes peuvent changer de *network*, comme c'est le cas de KTSP à Saint Paul (Minnesota) qui abandonne son affiliation historique à NBC pour rejoindre ABC en 1979¹¹. Les chaînes nationales doivent prendre en compte les demandes de leurs clients, et de leurs audiences locales, ce qui est une contrainte.

Le troisième et dernier type de station est la station *O&O* pour *owned and operated* c'est-à-dire « détenue et exploitée » par un *network*. Ces stations sont la propriété d'une des trois chaînes nationales. L'intégralité de la grille des programmes provient du *network*. Le nombre de stations de télévision *O&O* qu'un *network* peut posséder est limité à cinq pour éviter les abus de position dominante, c'est pourquoi ces stations couvrent les marchés métropolitains les plus rentables. Par exemple, dans les années 1960, les stations *O&O* de CBS se trouvent à New York, Philadelphie, Chicago, Saint-Louis et Los Angeles. L'importance de ces stations est loin d'être marginale : 20% de la population américaine est desservie par au moins l'une d'entre elles¹².

La production et la diffusion de fiction : de multiples entités et acteurs historiques

Les trois networks

⁹ Cynthia B. Meyers, *Admen and the Shaping of American Commercial Broadcasting, 1926-50*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Texas, Austin, 2005 ; William Boddy, *Fifties Television : The Industry and Its Critics*, Urbana, University of Illinois Press, 1990 ; Michele Hilmes, « The Broadcast Radio Era : 1920s-1940s » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018 p. 53 ; Barthes, 2017, art cit, Repère 37/211.

¹⁰ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 117.

¹¹ « ABC-TV bags largest game yet in affiliation hunt : KSTP-TV », *Broadcasting*, 4 septembre 1978, vol. 95, n° 10, p. 19 - 20 ; Stanley Hubbard, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/stanley-hubbard>, 14 octobre 2002, (consulté le 24 mai 2023).

¹² Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 275. ; Muriel G. Cantor, *The Hollywood TV Producer : His Work and His Audience*, New York, Londres, Basic Books, 1971, p. 118. ; Jeff Kisseloff, *The Box : An Oral History of Television, 1920-1961*, Golden, ReAnimus Press, 2013, p. 173-174.

Au cœur du système se trouvent donc les trois grandes chaînes commerciales, en situation d'oligopole, qui ont chacune leur spécificité.

La National Broadcasting Company (NBC) est la plus ancienne des trois, la société est créée en 1926, en tant que filiale du consortium de la radio, Radio Corporation of America (RCA). En effet, RCA a été fondé en 1919 à la demande de la Marine américaine, désirant s'assurer qu'une société américaine contrôle les brevets nécessaires à l'opération et à la construction des postes émetteurs et récepteurs de radio, technologie d'importance stratégique¹³. Dirigée par David Sarnoff (1891-1971), l'entreprise est un géant industriel, pour laquelle NBC est avant tout un moyen de vendre des postes de radio aux Américains, quitte à opérer à perte¹⁴. Le « général » Sarnoff est un ingénieur et non un homme de médias¹⁵, il profite de l'appareil industriel à sa disposition pour innover, et notamment commencer à développer la technologie qui aboutit à l'invention de la télévision. La première retransmission télévisée a lieu depuis le siège de NBC à New York en 1936¹⁶. Dès lors, RCA vend non seulement des postes de radio, mais aussi des postes de télévision. Là encore, les programmes de télévision de NBC doivent inciter les consommateurs à s'équiper. La diffusion de programmes en couleur dès 1954, et la promesse d'un passage à la couleur en 1959, entrent aussi dans cet objectif : il s'agit désormais de vendre des postes en couleur aux consommateurs. Dès sa création, NBC bénéficie de la possibilité de trouver des financements auprès de sa société mère, ce qui permet de développer la télévision alors qu'il est encore impossible d'en tirer des revenus. Cet avantage initial, ainsi que la proximité avec l'entreprise de téléphonie AT&T qui fait partie du consortium, mène à la constitution d'une culture d'entreprise particulière : des valeurs de « service public » et le refus des excès du « commercialisme » marquent les débuts de NBC, ce qui mène l'entreprise à mettre en place un service de contrôle de la qualité des programmes et des publicités dès sa création¹⁷. Cette tradition est reprise au début des années 1950 par Sylvester « Pat » Weaver (1908-2002), alors à la tête des programmes, dans sa volonté de proposer des émissions « de qualité » et d'élever les goûts du public¹⁸.

¹³ Michele Hilmes, « NBC and the Network Idea : Defining the “American System” » dans Michele Hilmes (ed.), *NBC : America's Network*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007 p. 10. ; Meyers, 2005, *op. cit.*, p. 53. ; Susan J. Douglas, « Before the Broadcast Era : 1900-1910s » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018, p. 43.

¹⁴ Meyers, 2005, *op. cit.*, p. 104.

¹⁵ David Sarnoff est mobilisé pendant la Deuxième Guerre mondiale avec le grade de général de brigade, il organise le réseau de communication nécessaire pour le Débarquement de 1944. Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷ Meyers, 2005, *op. cit.*, p. 101-105.

¹⁸ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 103-105.

Columbia Broadcasting System (CBS) est le second réseau radiophonique, créé en 1927 sous le nom de United Independent Broadcasters. À la différence de NBC, CBS ne peut tirer ses financements que de ses activités propres. Au bord de la faillite, la radio fusionne avec la Columbia Phonograph Company en 1928, donnant son nom à la nouvelle entreprise. D'autres sources de financement s'avèrent nécessaires, elles sont trouvées auprès des propriétaires de la station la plus profitable du réseau, basée à Philadelphie (Pennsylvanie). Parmi ces derniers, Samuel Paley, marchand de cigares, pense pouvoir utiliser la radio pour faire la publicité de ses produits. En 1928, convaincu par les progrès des ventes suite à la diffusion de publicités, il acquiert la majorité des parts de l'entreprise : il confie CBS à son fils, William, alors âgé de 26 ans. Sous la direction de William Paley (1901-1990), le réseau passe de 19 stations affiliées en 1928 à 97 en 1935¹⁹. Les premiers dirigeants de CBS conçoivent la radio comme un média commercial avant tout, et la publicité est pour eux le seul moyen de tirer des profits de leur activité. La politique commerciale de la chaîne est donc plus agressive que celle de NBC, avec par exemple des conditions plus avantageuses offertes aux stations qui décident de s'affilier, plus de souplesse face aux demandes des annonceurs, et le déménagement du siège social de l'entreprise à New York, sur Madison Avenue, près des agences de publicité²⁰. Paley développe très rapidement des liens étroits avec Hollywood. Les stars du cinéma et de NBC sont attirées sur CBS par des contrats avantageux. Cette politique culmine avec le « raid des stars » en 1948-1949 qui transforme la nouvelle chaîne de télévision en « chaîne des stars²¹ ». À partir de ce moment, CBS cultive son image de « Tiffany network » en insistant sur l'excellence de son service d'actualités, avec un réseau de correspondants développé pendant la guerre (avec la figure emblématique de Edward R. Murrow²²), et sur la qualité de ses programmes de divertissement²³. La chaîne fait dès lors la course en tête dans les audiences, laissant NBC second, jusque dans les années 1970.

American Broadcasting Company (ABC) est un cas particulier, car la chaîne est un descendant de NBC. En effet, en 1927, NBC divise ses opérations en deux réseaux séparés : le Red Network et le Blue Network. Le premier est le plus puissant, avec le plus grand nombre

¹⁹ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 67- 68.

²⁰ Meyers, 2005, *op. cit.*, p. 70.

²¹ Douglas Gomery, « Talent Raids and Package Deals : NBC Loses Its Leadership in the 1950s » dans Michele Hilmes (ed.), *NBC : America's Network*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007.

²² Edward R. Murrow est resté célèbre pour ses reportages faits à Londres durant le Blitz. Après la guerre, il continue sa carrière à la télévision sur CBS avec *See It Now* en particulier, programme dans lequel il dénonce le maccarthysme. Thomas P. Doherty, *Cold War, Cool Medium : Television, McCarthyism, and American Culture*, New York, Chichester, Columbia University Press, 2003.

²³ Johnson, 2018, art cit, p. 98.

d'affiliés, doté de la programmation la plus commerciale. Le second reste moins développé, car il propose un grand nombre de programmes non sponsorisés (*sustaining programs*), considérés comme culturels et éducatifs. En somme, le *Blue network* incarne les promesses de « service public » de NBC²⁴. Une décision de justice force NBC à vendre ce deuxième réseau au nom de la loi anti-monopole et, en 1943, ABC est créée²⁵. Les difficultés économiques de l'entreprise sont majeures : jusqu'aux années 1960, la possibilité d'une faillite plane toujours à l'horizon. Les dirigeants de CBS et NBC sont conscients de faire la course en tête, ABC est qualifié de « demi-réseau » étant donné son nombre réduit d'affiliés. Paley aurait proposé, en plaisantant, de le transformer en chaîne de rediffusion pour les programmes des deux grands. Cette position d'éternel dernier mène les dirigeants d'ABC à adopter des politiques de contre-programmation. ABC est sauvé de la faillite par une série de décisions prises au début des années 1950. Tout d'abord, en 1953, ABC est racheté par la chaîne de salles de cinéma de Paramount²⁶, entreprise dirigée par Leonard Goldenson (1905-1999), qui prend ainsi la direction du *network*. Avocat de formation, Goldenson a des contacts à Hollywood. Dès 1953, il passe un accord avec un producteur indépendant pour développer des nouveaux programmes²⁷. Il signe ensuite un contrat avec Walt Disney (1901-1966), puis un autre avec les studios Warner Brothers en 1955. Pour ces raisons, il est présenté comme celui qui a amené les studios hollywoodiens dans le nouveau secteur de la télévision²⁸. ABC se construit l'image d'une chaîne destinée à un public jeune, urbain et tout particulièrement les mères de famille et leurs enfants. Le sport fait également partie de son image de marque : le programme *Monday Night Football*, créé en 1970 en est un symbole. Après avoir à peine survécu aux années 1950, ABC devient profitable au cours des années 1960, avant d'atteindre le sommet des audiences à la fin des années 1970.

Les agences de publicité et leurs clients

L'un des héritages de la radio est l'implication des agences de publicité dans la création des programmes. La fin des années 1920 correspond à un temps de mise en place du modèle de production, transféré à la télévision à la fin des années 1940. En effet, les agences de publicité

²⁴ Meyers, 2005, *op. cit.*, p. 53, 107- 108. ; Hilmes, 2018, art cit, p. 53.

²⁵ Michael Kachman, « Television Before the Classic Network Era: 1930s-1950s » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018 p. 71. ; Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 66. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 477.

²⁶ Les studios de cinéma Paramount sont, eux aussi, forcés de se séparer d'une partie de leurs opérations par la justice américaine, au nom de la loi anti-trust. Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, Paris, CNRS Editions, 2005, p. 112-113.

²⁷ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 146.

²⁸ Christopher Anderson, *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties*, Austin, University of Texas Press, 1994 ; Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 189- 190.

fournissent non seulement le message publicitaire, mais aussi le programme dans lequel il est diffusé. Elles sont également en charge de placer ces deux types de contenus sur les ondes, en achetant, au nom de leur client, du temps d'antenne sur les chaînes nationales – ce qui est une fonction traditionnelle des agences de publicité qui achètent des espaces publicitaires dans la presse dès la fin du XIX^e siècle²⁹. L'émission de divertissement (variété, sitcom, feuilleton quotidien sentimental, ou fiction dramatique) est souvent conçue et réalisée par du personnel employé par l'agence elle-même³⁰. Cependant, les employés de l'agence, et l'agence en tant que personne morale, ne sont reconnus ni comme les auteurs et ni comme les propriétaires des programmes. Ceci est lié à une tradition de l'anonymat au sein des agences de publicité (les messages publicitaires ne sont pas signés³¹) mais aussi à des raisons légales. En effet, les productions intellectuelles aux États-Unis, pays de *common law*, sont régies par le système du *copyright* selon lequel, dans le cas d'une création en réponse à une commande, le commanditaire est reconnu comme l'auteur – et donc le propriétaire – de l'œuvre³². Par conséquent, les annonceurs, clients des agences de publicité, sont les propriétaires du temps d'antenne et du programme produit par leur agence pour occuper ce temps d'antenne³³.

Les clients des agences de publicité peuvent être des annonceurs locaux, dont le marché est régional, ou des annonceurs nationaux, c'est-à-dire des grandes firmes dont les marchés sont nationaux (voire mondiaux pour les plus grandes). Les annonceurs locaux achètent du temps d'antenne sur les stations indépendantes ou affiliées, dans le temps qui n'est pas préempté par les *networks*³⁴. Les annonceurs nationaux achètent du temps d'antenne auprès des *networks*, qui les diffusent sur l'ensemble de leur réseau dans le temps d'antenne préempté. Ces grands annonceurs sont surtout des firmes qui produisent des marchandises de consommation courante, comme Procter & Gamble, Bristol-Myers, General Mills, General Foods, ou Kraft³⁵ ... Certaines de ces firmes ont leur propre département dédié à la publicité, et parfois même à la

²⁹ Meyers, 2005, *op. cit.*, p. 38- 39.

³⁰ *Ibid.*, p. 277.

³¹ *Ibid.*, p. 6.

³² Miranda J. Banks, *The Writers : A History of American Screenwriters and their Guild*, Epub., New Brunswick, Rutgers University Press, 2015, Repère 44/831. ; Ronald V. Bettig, *Copyrighting Culture : The Political Economy of Intellectual Property*, New York, Routledge, 1996 ; Michael C. Donaldson, *Clearance & Copyright : Everything You Need to Know for Film and Television*, 2e édition., Los Angeles, Silman-James Press, 2008.

³³ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 94- 95.

³⁴ La FCC édicte des règles pour l'accès au temps d'antenne. Boutet, 2017, art cit, Repère 12/211.

³⁵ Procter & Gamble est un géant des produits d'hygiène personnelle et de consommation courante, Bristol-Myers est un géant des produits pharmaceutiques, General Mills est un géant de l'alimentaire, en particulier à base de produits céréaliers, General Foods et Kraft, sociétés qui ont aujourd'hui fusionné, sont des géants des produits alimentaires.

production de contenu visuel ou audiovisuel³⁶. Cependant, la majorité sous-traient ces fonctions à des agences pour leur expertise et leur expérience en tant qu'intermédiaires.

Les agences développent en effet dès les années 1920 et 1930 des relations avec les chaînes radiophoniques nationales et avec le milieu artistique. Les plus puissantes d'entre elles sont J. Walter Thompson, Young & Rubicam, Benton & Bowles, et Batten, Barton, Durstine & Osborn, plus connue sous le nom de BBD&O. Elles ont toutes des services spécialisés, qui produisent les messages publicitaires et les programmes de radio, puis des départements télévision, qui se constituent dans les années 1950. Leurs sièges sociaux sont à New York (dont Madison Avenue à Manhattan est le centre symbolique), même si des bureaux sont ouverts à Hollywood. Ainsi, en 1949, cinq des dix programmes télévisés aux plus fortes audiences sont produits par Young & Rubicam³⁷. Toutefois, au cours des années 1960, le rôle des agences de publicité et des annonceurs se modifie. Elles se retirent peu à peu de la production de programmes, se spécialisent dans la création de messages publicitaires télévisés et l'achat de temps d'antenne. Les grandes firmes ne sont plus les propriétaires des programmes, mais des annonceurs qui achètent des espaces publicitaires, ce qui limite leur pouvoir de contrôle³⁸.

Les grands studios hollywoodiens

L'implication des grands studios hollywoodiens dans la production télévisée est souvent représentée comme une conversion tardive, après une période d'opposition et de méfiance vis-à-vis d'un concurrent. En effet, après la guerre, l'atmosphère à Hollywood est celle de la fin d'un empire, et la télévision semble être le responsable de cette crise sans précédent : l'expansion de la télévision va de pair avec la contraction des revenus des studios³⁹. Toutefois, l'intérêt d'Hollywood pour les médias commence dès les années 1920⁴⁰, et, lors des débuts de la télévision commerciale en 1948, les grands studios, ou *majors*, trouvent dans la télévision de nouvelles sources de revenus avec la vente des droits de leurs catalogues, et la création des premières structures pour la production de séries filmées. Columbia, par exemple, fonde Screen Gems, sa filiale consacrée à la télévision, Universal, United World Production et Monogram, Interstate Television⁴¹. Les locaux, les équipements, les personnels techniques, et l'organisation

³⁶ Barthes, 2017, art cit, Repère 39/211.

³⁷ William Boddy, « The Studios Move into Prime Time : Hollywood and the Television Industry in the 1950s », *Cinema Journal*, 1985, vol. 24, n° 4, p. 27.

³⁸ Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 123- 124. ; Meyers, 2005, *op. cit.*, p. 278- 280. ; Barthes, 2017, art cit, Repère 39-40/211.

³⁹ Boddy, 1985, art cit, p. 23. ; Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 1- 2.

⁴⁰ Michele Hilmes, *Hollywood and Broadcasting : From Radio to Cable*, Urbana, University of Illinois Press, 1999 [1990].

⁴¹ Boddy, 1985, art cit, p. 26. ; Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 139.

du travail des productions cinématographiques sont adaptés à la création pour la télévision en fonction de deux contraintes majeures : des budgets moins importants et un rythme de production plus rapide⁴². En 1954, Screen Gems vend pour la première fois deux séries filmées, *The Adventures of Rin Rin Tin* (1954-1959) à ABC, et *Father Knows Best* (1954-1963) à CBS, puis en 1955 c'est au tour de Jack Warner de signer avec ABC. Le milieu des années 1950 constitue un tournant, et à la fin de cette décennie, les autres *majors*, 20th Century Fox et MGM, se dotent de branches télévision. Ces studios deviennent les principaux fournisseurs de fictions des trois grandes chaînes, ce qui génère pour eux des revenus importants⁴³. Cependant, à la différence des agences de publicité, les studios en conservent la propriété intellectuelle. En cas de succès, la série rapporte au studio des revenus lors des rediffusions, et de la vente en syndication sur le marché domestique et/ou international⁴⁴. Pour les grands studios, l'alliance avec les chaînes nationales est profitable au point que Jack Warner, par exemple, connu pour détester la télévision, déclare en 1959 : « C'est la neuvième merveille du monde⁴⁵ ».

Les producteurs indépendants

Les producteurs indépendants, qui se lancent dans la production de séries télévisées dès la fin des années 1940, proviennent de plusieurs milieux, de l'immobilier au pétrole. Cependant, nombreux sont ceux qui ont de l'expérience dans le divertissement, anciens cadres dans des grands studios (comme Jerry Fairbanks (1904-1995)), des maisons produisant des films de série B (Hal Roach, Jr. (1892-1992)) ou encore des programmes de radio enregistrés et vendus en syndication (Frederick Ziv (1905-2001)). Les artistes tiennent aussi une place majeure parmi ces producteurs indépendants, comme Bing Crosby (1903-1977), Jack Webb (1921-1982) ou Lucille Ball (1911-1989) et Desi Arnaz (1917-1986). Le couple, par l'intermédiaire de sa société Desilu produit et joue dans sa propre sitcom *I Love Lucy* (1951-1957, CBS), connaît un immense succès. En 1952, Dick Powell (1904-1963) crée Four Star Productions (avec les stars de cinéma David Niven (1910-1983), et Charles Boyer (1899-1978), stars de cinéma), sur le

⁴² Boutet, 2017, art cit, Repère 15-16/211. ; Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 179- 181. ; Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 7- 8.

⁴³ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 139- 140.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 141- 142. ; Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 3- 8.

⁴⁵ « *It's the ninth wonder of the world.* » Déclaration de Jack Warner rapportée dans : « Warner Likes TV, Not Actors », *Variety*. 17 juin 1959 et citée dans Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 5.

même modèle⁴⁶. Cette place importante des artistes parmi les producteurs indépendants est notamment liée à la politique fiscale du pays⁴⁷.

Ces producteurs trouvent aux débuts de la télévision un marché ouvert par rapport à celui du cinéma, fermement tenu par les grands studios. Toutefois, la concurrence est féroce entraînant des faillites nombreuses. En 1954, sur 500 sociétés de production de séries filmées créées à Hollywood, 46 sont encore en activité, et six dégagent des bénéfices⁴⁸. Dans le marché pour fournir des fictions aux stations, les producteurs indépendants se retrouvent en compétition directe avec les grands studios, mais aussi avec les *networks*, qui produisent eux-mêmes des programmes pour leur antenne et pour la syndication. Pour empêcher des pratiques concurrentielles déloyales, la FCC met en place en 1971 la règle *Financial Interest and Syndication Rule* dite *Fin-Syn* » qui ouvre une ère plus favorable aux producteurs indépendants, en interdisant notamment aux chaînes de posséder des programmes de *prime-time*⁴⁹. Les années 1970 voient ainsi l'essor de sociétés de productions telles que MTM Entreprises (1969) ou Spelling-Goldberg Productions (1972).

Les créatifs et leurs associations professionnelles

Le monde de la télévision est également animé par les créatifs. Une multiplicité de métiers est impliquée quotidiennement pour faire advenir sur les grilles horaires les programmes tant désirés. Tous ces travailleurs sont organisés dans des syndicats de métier, ou guildes, qui négocient avec les employeurs des contrats de base (*Minimum Basic Agreement* ou MBA), précisant les conditions de travail (comme les temps de repos obligatoires) et de rémunération *a minima*. L'époque qui nous intéresse est aussi celle de la constitution ou la réorganisation des guildes, dans le contexte de l'émergence d'un nouveau média. Ainsi, les acteurs sont rassemblés dans la Fédération américaine des artistes de radio et de télévision ou AFTRA (American Federation of Television and Radio Artists) créée en 1937, dont le « T » est

⁴⁶ Boutet, 2017, art cit, Repère 13-15/211. ; Michele Hilmes, *Only Connect : A Cultural History of Broadcasting in the United States*, 3e édition., Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2011, p. 192. ; Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 69- 70. ; Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 3. ; Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 132- 139.

⁴⁷ L'impôt sur le revenu s'élève à 88% pour les tranches des plus hauts revenus. Par conséquent, Lou Wasserman,, à la tête de l'agence de talents MCA, conseille à ses clients de créer leurs sociétés de production pour y transférer leurs revenus. En effet, les impôts sur les revenus des sociétés sont limités à 25%. Gomery, 2007, art cit, p. 155. ; Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁸ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁹ Hilmes, 2011, *op. cit.*, p. 265- 266. ; Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 280. ; Jennifer Holt, « A History of Broadcast Regulations : Principles and Perspectives » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018, p. 184.

ajouté en 1952 pour y intégrer les acteurs de télévision⁵⁰. Les réalisateurs de télévision, quant à eux, fondent la guilde des réalisateurs de radio et de télévision (Radio and Television Directors Guild ou RTDG) en 1947, avant de fusionner en 1960 avec les réalisateurs de cinéma dans la guilde des réalisateurs (Directors Guild of America ou DGA⁵¹). Le même mouvement a lieu chez les producteurs. La Screen Producers Guild est fondée en 1950 par les producteurs de cinéma, tandis que la Television Producers Guild est fondée en 1957. Les deux fusionnent en 1962 pour former la guilde des producteurs (Producers Guild of America ou PGA). Enfin, les scénaristes s'organisent eux aussi dans les années 1950, avec la même partition entre le cinéma et la télévision. La guilde des scénaristes est fondée en 1921 à Hollywood (Screen Writers Guild ou SWG) et s'ouvre aux auteurs de télévision dès 1948. En 1954, la nouvelle association qui rassemble les auteurs de radio, télévision et cinéma prend le nom de Writers Guild of America (WGA) Ces syndicats organisent la défense des intérêts de leurs membres par la négociation, et parfois par l'organisation de grèves, comme la grève des scénaristes de 1960⁵².

Les agences de talents

Les agences de talents sont elle aussi impliquées dans la production de séries télévisées, même si leur rôle est moins connu. Il s'agit de sociétés qui emploient des agents en charge de représenter des artistes, afin de leur trouver des projets et de négocier leurs contrats : acteurs et actrices, romanciers, scénaristes, mais aussi réalisateurs et producteurs. De très nombreuses entreprises se partagent ce marché. Certaines sont des agences littéraires, spécialisées dans la représentation de romanciers, dramaturges et auteurs (comme Ashley-Steiner), et d'autres sont plus généralistes. Les agences les plus importantes des années 1950 aux années 1970 sont William Morris et Music Corporation of America (MCA). La mission initiale de trouver des projets aux artistes mène ces agences à en développer, ce qui est une façon de placer leurs clients, et de les faire travailler ensemble. Les agences rassemblent ainsi dans un même projet ou contrat un producteur, un scénariste et un acteur qu'elles représentent pour la création d'une série. L'acheteur du « paquet » doit en accepter toutes les composantes. Ainsi, le producteur de télévision David Susskind (1920-187) commence en tant qu'agent dans sa société Talent

⁵⁰ La fusion avec la guilde des acteurs (*Screen Actors Guild*, ou SAG) a lieu en 2012. Dave McNary, *SAG, AFTRA merger makes for few bumps*, en ligne : <https://variety.com/2013/film/news/sag-aftra-merger-makes-for-few-bumps-1118064957/>, 25 janvier 2013, (consulté le 29 août 2022).

⁵¹ *Guilds Merge - The RTDG-SDG Merger*, en ligne : <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1101-Spring-2011/Feature-RTDG-SDG-Merger.aspx>, (consulté le 29 août 2022).

⁵² Banks, 2015, *op. cit.* ; Cantor, 1971, *op. cit.*

Associates, il package des programmes, puis devient producteur. De même, MCA ouvre une branche production, Revue Studios, puis achète les studios Universal à la fin des années 1950⁵³.

Le cadre juridique

Les acteurs historiques décrits ci-dessus forment le monde de la télévision, une activité industrielle relativement peu régulée, bien que sous surveillance du gouvernement fédéral. En effet, les ondes sont considérées comme la propriété du peuple américain, dont l'usage est confié à des opérateurs de télécommunications (les stations de radio et de télévision), pourvus par conséquent du mandat d'agir dans « l'intérêt du public, sa commodité et ses besoins⁵⁴ ». Le respect de ce mandat est la condition pour l'octroi et le renouvellement d'une autorisation de diffusion ; il est à noter que seules les stations locales sont soumises à autorisation, et non les *networks*⁵⁵. La première loi encadrant les médias est votée en 1912 pour encadrer la radio, puis plusieurs agences gouvernementales se succèdent avant la création en 1934 de la Commission Fédérale pour les Communications (Federal Communications Commission, ou FCC). La télévision est placée sous sa juridiction dès sa phase d'expérimentation à la fin des années 1930⁵⁶. La FCC cherche à garantir le respect de l'intérêt public, de la concurrence, des intérêts des communautés locales et de la diversité. Précisément, la commission a le pouvoir d'établir des standards techniques et de gérer la distribution des fréquences, c'est-à-dire d'accorder, révoquer, ou renouveler le droit de diffusion d'une station, mais aussi d'infliger des amendes aux contrevenants. La FCC se doit également de surveiller la structure industrielle de production, pour garantir un marché ouvert à la concurrence⁵⁷. En 1948, la FCC est submergée de demandes de permis d'exploitation de stations de télévision. Cependant, plusieurs problèmes se posent comme la régulation de la force des signaux, l'existence de zones d'interférence et la propriété des stations. Le temps d'étudier ces questions, aucune nouvelle autorisation n'est accordée : c'est la période du « gel » de la télévision (*freeze*⁵⁸), qui s'étend de 1948 à 1952.

⁵³ Mark Alvey, « The Independents : Rethinking the Television Studio System » dans Lynn Spigel et Michael Curtin (eds.), *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Londres, Routledge, 1997 ; Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁴ « *The public interest, convenience and necessity* ». La formule est énoncée en 1924 par Herbert Hoover, alors Secrétaire du Commerce et s'applique à la radio. Elle entre dans la loi en 1927. Holt, 2018, art cit, p. 174- 175.

⁵⁵ Allison Perlman, « Broadcast Activism » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018 ; Kathryn C. Montgomery, *Target : Prime Time : Advocacy Groups and the Struggle over Entertainment Television*, New York, Oxford University Press, 1990.

⁵⁶ Douglas, 2018, art cit ; Holt, 2018, art cit.

⁵⁷ Barthes, 2017, art cit ; Holt, 2018, art cit ; Sherille Ismail, « Transformative Choices : A review of 70 years of FCC Decisions », *Journal of Information Policy*, 2011, vol. 1, n° 1, p. 6-35.

⁵⁸ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 51- 54. ; Kachman, 2018, art cit.

Le pouvoir de la FCC sur le contenu des programmes est plus relatif. La liberté d'expression garantie par le Premier Amendement de la Constitution est garantie aux citoyens et non aux diffuseurs. Le respect de « l'intérêt public » limite la liberté d'expression des stations, mais cette notion reste vague dans les textes officiels. Un premier document de la FCC tente de la codifier en 1946 (le texte est connu sous l'appellation *Blue Book*). En 1960, un guide de programmation liste les types de programmes à proposer (programmes éducatifs, religieux, actualités, prévisions météorologiques, sport ...). La diversité des points de vue est encadrée par la *Fairness Doctrine*, adoptée en 1949. En principe, un droit de réponse doit être offert quand des points de vue partisans sont exprimés dans les programmes d'information, les programmes politiques et les éditoriaux. La FCC fait des efforts pour la défendre à partir des années 1960 et la Cour suprême en reconnaît la constitutionnalité en 1969. Il est à noter que les programmes de fiction ne sont pas concernés par la doctrine en question jusqu'en 1973, date à laquelle suite à une controverse, la FCC le reconnaît que le principe s'étend à la fiction⁵⁹. La régulation du contenu par la commission souffre de la tension entre une volonté de protéger certains publics par la censure (les enfants en particulier), et les principes démocratiques de libre circulation des idées. Le contenu télévisé n'est pas soumis à une censure gouvernementale : la loi interdit uniquement les propos obscènes et indécents, ce que la FCC est chargée de faire respecter⁶⁰.

Les institutions fédérales régulent peu le contenu diffusé par les médias, d'autant plus que ces derniers, comme de nombreuses autres industries, constituent eux-mêmes les règles de leur activité : c'est le principe de l'auto-régulation. Les radiodiffuseurs organisent leur secteur dès les années 1920 dans une association comprenant les chaînes et stations de télévision à partir de 1950 : l'Association Nationale des Radio et Télédiffuseurs (National Association of Broadcasters, ou NAB). Les professionnels se dotent d'institutions et d'un code de bonne conduite. La première version du code pour la télévision est publiée en 1951, et le texte est remis à jour régulièrement jusqu'en 1978. Les signataires prennent des engagements concernant la publicité (nombre et durée des coupures, règles concernant le placement de produit) et le respect de la moralité dans leurs programmes. Un comité est créé pour examiner les problèmes et recevoir les plaintes (des téléspectateurs, des stations affiliées et des concurrents) : il est

⁵⁹ Montgomery, 1990, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁰ Holt, 2018, art cit ; George Gerbner, « The Structure and Process of Television Program Content Regulation in the United States » dans *Television and Social Behavior : Reports and Papers, Volume I : Media Content and Control*, Washington, DC., U.S. Department of Health, Education, and Welfare, 1972.

complété en 1960 par une « Autorité » qui doit servir d'arbitre⁶¹. La pratique de l'auto-régulation n'empêche pas toutefois les fournisseurs et les diffuseurs de contenu d'être régulièrement menacés d'une action fédérale si des réformes ne sont pas mises en œuvre pour améliorer les programmes⁶².

LA FABRIQUE DE LA CULTURE ET DE LA CONTRE-CULTURE DE GUERRE FROIDE : LE MONDE DE LA TELEVISION COMME INSTITUTION SOCIALE

Pour les États-Unis, la fin de la Seconde Guerre mondiale ne signifie pas un retour à la paix, car il s'agit maintenant d'endiguer le nouvel ennemi soviétique, par des interventions à l'étranger (en Corée, au Vietnam, ou à Cuba), mais aussi à l'intérieur même des frontières nationales. En effet, dans ce nouveau contexte, la société américaine se redéfinit autour de certaines normes et valeurs : le patriotisme, la religion civique, le patriarcat, l'idéal domestique et familial, les classes moyennes blanches, le capitalisme et la libre entreprise⁶³.

Cette culture de guerre froide est relayée par les médias nationaux, dont les fictions télévisées. La période de l'après-guerre correspond, en effet, à la création de la nouvelle industrie et de son modèle de production. L'historiographie de la télévision américaine retient la succession de deux grands modèles de production : après un temps d'expérimentation, de la fin des années 1940 à la première moitié des années 1950, considéré comme un premier « âge d'or », la fiction télévisée se transforme et les déçus sont nombreux. Le modèle qui se met en place à la fin des années 1950 change la télévision en « vaste terrain vague » (*a vast wasteland*) selon ses détracteurs. Cette expression est utilisée pour la première fois par le directeur de la

⁶¹ Deborah L. Jaramillo, *The Television Code : Regulating the Screen to Safeguard the Industry*, Austin, University of Texas Press, 2018 ; Robert J. Pondillo, *Censorship in a « Golden Age » : Postwar Television and America's First Network Censor - NBC's Stockton Helffrich*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Wisconsin-Madison, Madison, 2003 ; Mark M. MacCarthy, « Broadcast Self-Regulation : The NAB, Codes, Family Viewing Hour, and Television Violence », *Cardozza Arts and Entertainment*, 1995, vol. 13, p. 667-696.

⁶² William Boddy, « Senator Dodd Goes to Hollywood : Investigating Video Violence » dans Lynn Spigel et Michael Curtin (eds.), *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Londres, Routledge, 1997 ; Geoffrey Cowan, *See No Evil : The Backstage Battle Over Sex and Violence on Television*, New York, Simon and Schuster, 1978 ; MacCarthy, 1995, art cit.

⁶³ Stephen J. Whitfield, *The Culture of the Cold War*, 2e édition., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996 ; Elaine Tyler May, *Homeward Bound : American Families in the Cold War Era*, New York, Basic Books, 2008 ; Andrea Carosso, *Cold War Narratives : American Culture in the 1950s*, Bern, Berlin, Bruxelles, P. Lang, 2012 ; Doherty, 2003, *op. cit.*

FCC, Newton Minow (1926-2023), alors tout juste nommé par le président John F. Kennedy, en 1961 pour rappeler l'institution à ses responsabilités⁶⁴.

Le modèle de « l'âge d'or » se développe à New York, en s'inspirant du double héritage du théâtre de Broadway et des fictions radiophoniques⁶⁵. Le format adopté pour de très nombreuses productions de soirée est celui de l'anthologie. Les formats choisis reprennent ceux de la radio : 30 minutes ou 60 minutes pour les plus prestigieuses. Dans les anthologies, les épisodes sont totalement indépendants les uns des autres, sans aucune continuité narrative (chaque segment présente un cadre, des décors, des personnages et une action propres). Le programme trouve son unité dans son présentateur, et pour certaines dans le thème commun des épisodes⁶⁶. L'anthologie permet une grande diversité thématique avec des adaptations d'œuvres patrimoniales, des drames originaux inspirés d'événements historiques ou plus contemporains ... Ces programmes ont toutefois pour point commun d'être joués et diffusés en direct. Les anthologies de l'âge d'or sont financées par un annonceur unique, dont le nom peut apparaître dans le titre (par exemple *Goodyear Television Playhouse*, 1951-1957, NBC) et souvent produites par une agence de publicité⁶⁷. Dans ce modèle, les scénaristes sont au centre de la production, qualifiés de dramaturges, et certains deviennent même célèbres, tels Rod Serling (1924-1975) et Reginald Rose (1920-2002⁶⁸).

Le second modèle, celui du « vaste terrain vague », s'impose à partir de la fin des années 1950. La production n'a pas lieu à New York mais à Hollywood, et elle reprend les infrastructures et les pratiques des studios de cinéma. Les programmes de fiction adoptent le format de la série épisodique ou « canonique », telle que définie par Stéphane Benassi⁶⁹. Le cadre, les décors et les personnages sont récurrents d'une semaine à l'autre, cependant les intrigues sont résolues à la fin de chaque épisode. Le spectateur n'a donc pas besoin de suivre tous les épisodes pour en profiter. De nombreux genres sont représentés, toutefois la production est dominée par le western. La grille est complétée notamment par des séries policières,

⁶⁴ William Boddy, « The Seven Dwarfs and the Money Grubbers : The Public Relations Crisis of US Television in the late 1950s » dans Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television : Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indianapolis, Londres, Indiana University Press, BFI Publishing, 1990 ; Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 202- 203.

⁶⁵ Boutet, 2017, art cit, Repère 11/211. ; Edgerton, 2007, *op. cit.*

⁶⁶ *Danger* (1950-1955, CBS) par exemple, présente des épisodes dans lesquels des personnages sont dans des situations périlleuses.

⁶⁷ Barthes, 2017, p. repère 39/211 ; Boddy, 1990, *op. cit.*

⁶⁸ 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, Université de l'Indiana, Bloomington, 2004.

⁶⁹ Stéphane Benassi, « Sériabilité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, 2016, n° 14, Repère 4/15.

judiciaires et des sitcoms. De plus, ces programmes ne sont plus diffusés en direct mais enregistrés sur pellicule⁷⁰. Ce second modèle est toujours financé par la publicité mais par des annonceurs multiples. Les entreprises désirant faire de la publicité ne sont plus propriétaires des séries, mais achètent du temps sur les antennes, pour des annonces dont la durée se raccourcit. Ces publicités sont placées dans plusieurs émissions et séries, c'est la pratique de l'achat dispersé (*scatter buying*⁷¹). De plus, dans le modèle hollywoodien, les scénaristes ne sont plus au centre du système, la figure majeure est celle du producteur. La télévision acquiert une image négative de média commercial, qui appauvrit la culture et n'existe que par et pour la publicité⁷². L'annulation des deux dernières anthologies en 1963 symbolise l'achèvement de cette transition.

Toutefois, des programmes sont filmés dès les débuts de la télévision, et utilisent le format sériel. Il s'agit souvent des productions destinées à la syndication, réalisées avec des petits budgets⁷³. De plus, certaines anthologies sont filmées sur pellicule à Hollywood dans la première moitié des années 1950 comme *Fireside Theatre* (1949-1958, NBC) ou *Four Star Playhouse*, (1952-1956, CBS). Le format de l'anthologie se maintient également, avec des anthologies thématiques comme *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1962, CBS) pour le suspense ou encore *The Twilight Zone* (1959-1964, CBS) pour les genres de l'imaginaire⁷⁴. L'anthologie généraliste est également produite au-delà de l'âge d'or, car elle porte avec elle le prestige de cette période. *Playhouse 90* (1956-1960, CBS) est ainsi une série tout à fait particulière : les épisodes durent 90 minutes, mais surtout elle est considérée comme une des meilleures jamais diffusées à la télévision par les professionnels⁷⁵. Même si la majeure partie de la production se trouve à Los Angeles, New York reste un centre secondaire dans les années 1960, avec des séries épisodiques comme *Naked City* (1958-1963, ABC) et *The Defenders* (1961-1965, CBS). Enfin, la mise en place du nouveau modèle de financement, souvent attribuée au scandale des

⁷⁰ Marjolaine Boutet, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 2010, n° 2 ; Anderson, 1994, *op. cit.* ; William Boddy, « 'Sixty Million Viewers Can't Be Wrong' : The Rise and Fall of the Television Western » dans Edward Buscombe et Roberta E. Pearson (eds.), *Back in the Saddle Again : New Essays on the Western*, Londres, British Film Institute, 1998 ; Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 179-180, 196-198.

⁷¹ Barthes, 2017, art cit, Repère 40/211.

⁷² Ce changement d'image de la télévision est analysé en détail par William Boddy dans Boddy, 1990, *op. cit.*

⁷³ *Ibid.*, p. 69-73. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 279-281.

⁷⁴ J'emprunte la notion à Florent Favard, elle recouvre la *fantasy*, le fantastique et la science-fiction. Florent Favard, *La Promesse d'un dénouement : Enigmes, quêtes et voyages dans le temps dans les séries télévisées de science-fiction contemporaines*, Thèse de doctorat en arts, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, Bordeaux, 2015.

⁷⁵ 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 30. « Programmers Pick TV Favorites », *Broadcasting*, 24 juillet 1961, vol. 61, n°4, p. 19-21.

jeux télévisés truqués à la fin des années 1950⁷⁶, débute dès la première moitié des années 1950, et se termine au cours des années 1960⁷⁷.

Les professionnels de la production des contenus télévisés, et plus particulièrement des fictions, sont par conséquent dispersés dans de multiples entreprises et entités. De plus, les rôles de nombre d'entre elles évoluent, leurs relations sont régulièrement redéfinies. La complexité des conditions de production de la fiction télévisée rend nécessaire une approche globale et dynamique, privilégiant une entrée par les acteurs et les pratiques. Dans les *media studies*, le courant des études de production (*production studies*), avec notamment les travaux de John Caldwell, Vicki Mayer, Amanda Lotz et Miranda Banks, illustre cette démarche. En s'appuyant sur des enquêtes de terrain et sur les apports de l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, et en particulier la sociologie du travail, ces chercheurs et chercheuses enquêtent sur les conditions concrètes de l'élaboration des contenus, en analysant les dimensions culturelles, industrielles, technologiques et économiques, comme les rapports de pouvoir, l'accès à la propriété intellectuelle, les luttes sociales et les organisations représentant les professions (syndicats, guildes), ainsi que les représentations et les valeurs attachées aux différentes activités de travail⁷⁸. Ces travaux permettent de dégager les aspects majeurs de ces conditions de production, et des axes de recherche. Étant donné les méthodes employées, les études des conditions actuelles de production sont plus fréquentes : la présente thèse propose de contribuer à la description de ces conditions des années 1950 à 1970. À l'aide de ces travaux, je définis les conditions de production comme l'expérience de travail des différents personnels (cadres, créatifs, techniciens), les procédures de travail, les mécanismes de prise de décision et les rapports de pouvoir entre les différents professionnels, leurs salaires et les statuts socio-économiques résultant des activités de travail, mais aussi leurs représentations et croyances, c'est-à-dire comment ils pensent leur profession et leur rôle dans la société, comment ils conçoivent leur public, la société américaine et plus largement le monde autour d'eux.

En effet, Caldwell développe la notion de culture de la production (*production culture*) qu'il présente comme l'ensemble des pratiques et des représentations qui animent la production audiovisuelle dans son ouvrage publié en 2008, *Production Culture*⁷⁹. Selon lui, les différents

⁷⁶ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 218- 220. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 424-425, 431- 447. ; Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 198- 201.

⁷⁷ Boddy, 1990, art cit ; Meyers, 2005, *op. cit.*

⁷⁸ Vicki Mayer, Miranda J. Banks et John T. Caldwell (eds.), *Production Studies : Cultural Studies of Media Industries*, New York, Routledge, 2009 ; Daniel Herbert, Amanda D. Lotz et Aswin Punathambekar, *Media Industry Studies*, Cambridge, Medford, Polity, 2020 ; Banks, 2015, *op. cit.*

⁷⁹ John T. Caldwell, *Production Culture : Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, Duke University Press, 2008.

professionnels forment une communauté, et cette dernière constitue sa propre culture, avec ses rituels, ses habitudes, ses croyances, et ses représentations ; et cette culture donne forme aux contenus. « Hollywood » est par conséquent plus qu'un lieu où s'installe la production des fictions télévisées au cours des années 1950, c'est aussi une société, voire un microcosme, un monde à part. Un aspect de ces représentations est la réflexion des professionnels sur leurs propres pratiques : ils construisent des théories de leurs activités de travail. L'idée de communauté fait écho à celle « d'institution de l'art et de la culture », proposée par Jean-Pierre Esquenazi dans *Sociologie des oeuvres : De la production à l'interprétation*⁸⁰ :

*Chaque institution est définie par son objet propre : l'institution de l'art engendre des tableaux, celle du théâtre des représentations théâtrales. C'est le type de processus symboliques produits qui justifient l'existence de l'institution : ses modes d'organisation composent une réponse sociale au besoin de processus symboliques. Sa tâche consiste à accomplir une certaine activité discursive (écrire des romans, peindre des tableaux, composer de la musique) conformément à un ensemble de « formes » acceptées dans et aussi hors de l'institution. On ne devient pas peintre en peignant des tableaux ni romancier en écrivant des romans, mais en entrant dans l'institution de la peinture ou dans celle de la littérature. [...] L'institution met en forme une activité particulière dont elle assure l'exécution régulière*⁸¹.

Ainsi, une institution comprend des personnels, une organisation spécifique du travail, et produit des œuvres en fonction de directives, pensées en fonction de conventions et de répertoires de formes. Il propose également de lire les œuvres comme des images ou des métaphores de leur institution, ce qui semble une dimension de la réflexion des professionnels sur eux-mêmes décrite par Caldwell : ces derniers interprètent leurs propres actions dans leurs entretiens, comme dans les artefacts produits.

La notion d'institution sociale (*social institution*), utilisée par des historiens de la télévision américaine, en particulier depuis les années 1990⁸², vient compléter cette approche. En effet, ceux-ci analysent les productions télévisuelles en tenant dans une même analyse les structures industrielles de la télévision (organisation du travail, rôles des différents acteurs historiques du secteur, cadre juridique), les objets produits (en termes esthétiques et culturels), et leurs relations avec les publics, situés dans leur contexte historique, social et économique. Dans son travail modèle, Julie D'Acci analyse la série *Cagney & Lacey* (1982-1986, CBS⁸³) en

⁸⁰ Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres : De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.

⁸¹ *Ibid.*, Repère 157/696.

⁸² Cette approche est illustrée par exemple dans : Herman Gray, *Watching Race : Television and the Struggle for « Blackness »*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 1997 ; Aniko Bodroghkozy, *Groove Tube : Sixties Television and the Youth Rebellion*, Durham, Duke University Press, 2001 ; Victoria E. Johnson, *Heartland TV : Prime Time Television and the Struggle for U.S. Identity*, New York, New York University Press, 2008.

⁸³ Julie D'Acci, *Defining Women : Television and the Case of Cagney and Lacey*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1994.

mettant en lumière les tensions lors de la phase de production, explicitant les points de vue des différents créateurs et décideurs, mais aussi les différentes réceptions, le dialogue de la série avec le genre policier, et les enjeux du genre dans les années 1980. La télévision, en tant qu'institution, entre ainsi en interaction avec d'autres institutions sociales, le public et un contexte spécifique.

Appliquant ces modèles, je propose de définir l'institution de la télévision comme une communauté spécifique (« l'industrie », ou le « monde de la télévision »), formée de personnels qui travaillent au sein de plusieurs types d'entreprises (chaînes, maisons de production, studios, annonceurs, agences de publicité) pour produire et diffuser des œuvres. Les commanditaires passent avec les créatifs des contrats, et le produit fini doit respecter des conventions de genre, mais aussi le cadre juridique réglementant la diffusion des contenus. Cette commande implique la mobilisation de professions variées, d'infrastructures, et de procédures de travail particulières (du développement des textes à la diffusion). Les professionnels partagent une culture de la production, même si des cultures plus spécialisées se développent dans certaines professions. Cette culture leur permet notamment d'appréhender le contexte politique et social, les publics auxquels ils s'adressent, et leur propre situation dans les hiérarchies sociales et culturelles. L'institution est également structurée par une division majeure, opposant les commanditaires et les exécutants. Le premier groupe comprend les cadres exécutifs, travaillant au sein des chaînes, des annonceurs et des agences de publicité les représentant. Le point commun de ces différents professionnels est de représenter les intérêts des propriétaires des fictions produites. Avec l'aide d'employés spécialisés (les éditeurs), ils surveillent, révisent, approuvent le contenu pour qu'il soit conforme aux préconisations du code de la télévision, ou à des normes et des valeurs spécifiques : il s'agit des « règles d'édition » (*standards* en anglais). Je nomme cette fonction « contrôle éditorial » ; tous les acteurs historiques en charge de cette fonction (cadres et employés), quelle que soit l'entreprise pour laquelle ils travaillent, sont regroupés sous l'appellation « professionnels du contrôle éditorial ». Le second groupe au cœur de l'institution est celui des « créatifs », ceux qui exécutent les commandes (scénaristes, producteurs, réalisateurs, comédiens et comédiennes, mais aussi caméramans, décorateurs, et autres métiers techniques). Dans cette recherche, les conditions de production sont donc confrontées au contenu produit, par le biais d'un corpus d'épisodes rassemblés sur une base thématique, pour vérifier si, en dépit du contrôle éditorial, les professionnels trouvent une marge de manœuvre pour s'exprimer. Non seulement les professionnels nous parlent de leur temps et leur société (tels qu'ils les conçoivent), mais ils nous parlent aussi d'eux, de leurs conditions de travail, et plus généralement de leur institution.

Des années d'après-guerre au milieu des années 1970, l'institution se met en place. Les rapports de pouvoir et les pratiques de production ne sont pas encore institutionnalisés, et donc « naturels » et « évidents » pour les acteurs historiques : les tensions et les choix apparaissent. Le cadre juridique se précise, à partir des acquis de la législation sur la radio. Les infrastructures du réseau télévisé se construisent : au moment du gel imposé à la télévision, 107 stations sont présentes dans 65 villes. En 1953, le chiffre s'élève à 347, et à plus de 450 en 1955⁸⁴. De plus, la structure du paysage audiovisuel se stabilise avec l'oligopole des trois *networks*. Les chaînes se font concurrence pour construire le réseau de stations affiliées le plus vaste possible et acquérir des stations *O&O* dans les meilleurs marchés. Dans la course aux affiliés, le réseau de l'entreprise DuMont souffre de sa situation de dernier entré, alors que CBS, NBC et ABC sont adossés à leur réseau respectif hérité de la radio. Avec peu d'affiliés, et un réseau de stations *O&O* incomplet, DuMont fait faillite en 1956⁸⁵. La hiérarchie entre les trois chaînes nationales se fixe au cours des années 1950. En 1955, CBS prend la tête avec un réseau de 121 stations affiliées, devant NBC avec 104 affiliés, et ABC est le troisième *network* avec seulement 84⁸⁶. De plus, au cours des années 1950, les *networks* deviennent producteurs de fiction, seuls ou en co-production, et entrent en concurrence avec autres producteurs (studios et maisons indépendantes). La puissance des annonceurs, et de leurs agences de publicité, autre héritage de la radio, s'érode peu à peu à partir du milieu des années 1950. Des métiers sont créés (dans la création, l'édition, l'encadrement notamment) et d'autres se reconfigurent pour le nouveau média, il s'agit d'une période de professionnalisation. Enfin, avec la concentration de la majorité des activités de production à Hollywood, les formes esthétiques, et les pratiques de production s'uniformisent autour du modèle de la série épisodique.

LES ARCHIVES DE L'HISTOIRE DE LA TELEVISION

Des archives partielles, éparses, mais riches

Pour étudier la télévision comme institution sociale, j'ai rassemblé un ensemble d'archives, ce qui est complexe. En effet, les archives concernant l'histoire de la télévision sont à la fois partielles et dispersées sur le territoire américain, comment l'expliquent Lauren

⁸⁴ Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 105- 107.

⁸⁵ Boutet, 2010, art cit, p. 3. ; Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 55- 56. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 173- 174.

⁸⁶ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 145.

Michelle Bratslavsky dans sa thèse de doctorat⁸⁷, et Daniko Bodroghkozy. Selon cette dernière : « les documents appartenant à des professionnels des médias [sont] nichés dans des endroits inattendus⁸⁸. » Cette situation résulte de la division du travail et de la propriété intellectuelle. Grâce à des initiatives académiques, industrielles, individuelles et politiques, un ensemble de sources variées est entré dans les archives à partir de la deuxième moitié des années 1950, et le mouvement s'est accéléré à partir des années 1970⁸⁹. Ainsi, des institutions politiques et organisations conservent des archives sur la télévision, comme la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) et la FCC. L'université de l'Oregon conserve des archives⁹⁰ suite à la politique volontariste d'un des conservateurs de la bibliothèque, sollicitant des donations⁹¹. Les donations sont aussi nombreuses à l'université du Sud de la Californie, en raison de la proximité de Los Angeles, et de son école de cinéma. Une large collection issue des studios Warner y est conservée⁹². L'université du Texas, à Austin, rassemble des collections relatives à la chaîne CBS, et en particulier son service d'actualités⁹³. L'université du Wyoming reçoit des documents de la part de la communauté créative depuis les années 1970⁹⁴. Pour cette recherche, le premier lieu majeur est la bibliothèque du Congrès (Washington, D.C.) qui dispose de vastes collections de documents audiovisuels, ainsi que d'un accès à la presse généraliste et spécialisée. La bibliothèque de la radio et télédiffusion américaine (American Library of Broadcasting) située dans l'université de College Park (Maryland), conserve une partie des archives de la NAB. À l'université de Syracuse (Syracuse, New York), le critique et historien de la télévision Steven Scheuer (1926-2014), a déposé ses archives, lancé un projet d'histoire orale, et le centre pour l'étude de la télévision (Bleier Center for Television and Popular Culture), ouvert à la fin des années 1990, collectionne aussi des documents et des témoignages. À Los Angeles, la bibliothèque Charles E. Young (située à l'université de UCLA), dispose d'une très vaste collection, là encore en lien avec une école de cinéma et de télévision, et la bibliothèque Margaret Herrick, connue sous le nom de

⁸⁷ Lauren Michelle Bratslavsky, *From Ephemeral to Legitimate: An Inquiry into Television's Material Traces in Archival Spaces, 1950s–1970s*, Thèse de doctorat de philosophie, Université de l'Oregon, Eugene, 2013.

⁸⁸ « *collected papers of broadcasting personnel tucked away in unexpected places* » Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018, p. 14.

⁸⁹ Bratslavsky, 2013, *op. cit.*

⁹⁰ *Special Collections and University Archives | UO Libraries*, en ligne : <https://library.uoregon.edu/special-collections/>, (consulté le 22 mars 2022).

⁹¹ Bratslavsky, 2013, *op. cit.*

⁹² *ArchivesSpace Public Interface | Archives at USC*, en ligne : <https://archives.usc.edu/>, (consulté le 22 mars 2022).

⁹³ *Dolph Briscoe Center for American History*, en ligne : <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/7020>, (consulté le 22 mars 2022).

⁹⁴ *Home - Archives West*, en ligne : <https://archiveswest.orbiscascade.org/>, (consulté le 22 mars 2022).

bibliothèques des Oscars, conserve des documents variés émanant des professionnels du cinéma. La porosité entre le cinéma et la télévision explique pourquoi ces archives peuvent aussi présenter des collections relatives à la fiction télévisée. Enfin le Centre Paley (Paley Center for Media, Beverly Hills), est une branche de l'organisation fondée par William Paley, dirigeant historique de CBS, qui préserve surtout des contenus audiovisuels. La collection centrale est celle de la Société historique du Wisconsin (Madison, Wisconsin), associée à l'université du Wisconsin-Madison (Wisconsin Center for Film and Theater Research). La collection d'archives débute en 1955, et préserve, fait unique, les archives de NBC, depuis sa création au début des années 1960. Même si la collection est incomplète, elle permet de dresser une histoire de l'entreprise, de l'intérieur. Cette première donation, organisée à la fin des années 1950 puis prolongée jusqu'aux années 1970, place Madison sur la carte et de très nombreux créatifs décident d'y léguer leurs documents. Le centre dispose également d'un fonds d'archives audiovisuelles important⁹⁵.

Les principales collections utilisées dans la présente thèse concernent Reginald Rose et Rod Serling, avec des documents conservés dans le Wisconsin et à UCLA dans les deux cas. Ces deux collections sont comparables, tant par les figures de la télévision américaine dont le travail est documenté, que par la diversité des sources. En effet, les deux hommes appartiennent au groupe de scénaristes ayant débuté avec les débuts de la télévision à New York⁹⁶, avec des productions considérées aujourd'hui comme des classiques : « Requiem for a Heavyweight » (*Playhouse 90*, s01e02, 11/10/1956, CBS) pour le premier, « Twelve Angry Men » (*Studio One*, s07e01, 20/09/1954, CBS) pour le second, adapté au cinéma⁹⁷. Ainsi, j'ai pu avoir accès aux scénarii, mais aussi à différents documents préparatoires. Les relations des deux producteurs, et de leurs producteurs délégués, avec la chaîne CBS ainsi que les campagnes de promotion de leur programme sont également documentées. Enfin, du côté de la réception, les deux professionnels ont conservé un dossier de presse (sur leur série et/ou sur leur personne) et le courrier reçu, ce qui constitue un éclairage exceptionnel pour cette période.

La troisième collection majeure étudiée est celle du producteur Herbert B. Leonard (conservée à UCLA) sur la production de la série policière *Naked City* (1958-1963, ABC). Herbert Leonard (1922-2006) débute sa carrière dans le monde du cinéma, par l'intermédiaire de son oncle, il s'inscrit davantage dans la tradition des producteurs hollywoodiens. Les documents conservés à UCLA permettent de suivre dans le détail la production de la série

⁹⁵ Bodroghkozy (ed.), 2018, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁶ Kraszewski, 2004, *op. cit.*

⁹⁷ *12 Angry Men*, Sidney Lumet, 1957.

policière. De très nombreux rapports d'édition se trouvent dans un dossier très précieux pour le sujet du contrôle éditorial. Enfin, ces archives contiennent un dossier tout à fait exceptionnel sur un épisode clef du corpus : « Prime of Life » (*Naked City*, s04e21, 13/02/1963). Cet épisode a la particularité de mettre en scène une exécution par la chaise électrique dans une série qui se présente comme « réaliste ». Le dossier comprend plusieurs dizaines de pièces : scénario avec révisions, télégrammes, comptes-rendus de réunion, parfois annotés, notes internes ... Toutes ces sources permettent de retracer les différentes étapes de la production de cet épisode, et les éléments sensibles, voire tabous, dans la mise en scène de la peine capitale.

La définition des règles d'édition fut l'un de mes axes de recherche pour aborder les archives de la chaîne NBC conservées dans le Wisconsin⁹⁸. À ce titre, la collection majeure est du service *Continuity Acceptance*⁹⁹ de NBC, dirigé par Stockton Helffrich (1911-1997) de 1942 à 1960¹⁰⁰. De très nombreux rapports d'édition sont conservés, cependant, la majorité des documents conservés ne nous renseigne que sur les toutes premières années d'opération (jusqu'en 1951). Helffrich se livre également à une activité réflexive sur ses actions en tant que directeur de l'édition. Il rédige tous les mois des rapports d'activité de plusieurs pages ; ce sont les rapports CART (pour *Continuity Acceptance Reports for Radio and Television*). Cette suite de rapports est une source primordiale pour connaître les valeurs, les interdits, les projets et le milieu des éditeurs. Elle a été étudiée ailleurs sous l'angle des limites culturelles, des goûts et des tabous¹⁰¹, je me suis concentrée sur les questions liées à la violence, au western et aux relations raciales, mais également aux constructions des publics de la télévision. La création du code d'auto-régulation de la télévision de 1951 est également documentée dans les archives de NBC¹⁰². Les relations raciales constituaient un autre axe de recherche, et plusieurs documents sur ce thème sont référencés¹⁰³.

Le référencement en ligne des archives de la NAB, conservées à College Park (Maryland), n'était pas encore terminé au moment de ma recherche. Les documents auxquels

⁹⁸ National Broadcasting Company Records, 1921-2000. U.S. Mss 17AF. Wisconsin Historical Society. Division of Library, Archives, and Museum Collections.

⁹⁹ « Continuity Acceptance » est le nom donné au service d'auto-régulation au moment de sa création dans les années 1930 pour la radio, il devient « Broadcast Standards and Practices » dans les années 1960.

¹⁰⁰ Pondillo, 2003, *op. cit.*

¹⁰¹ Matthew J. Murray, *Broadcast Content Regulation and Cultural Limits, 1920-1962*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Wisconsin-Madison, Madison, 1997.; Pondillo, 2003, *op. cit.*

¹⁰² National Broadcasting Company Records, 1921-2000. U.S. Mss 17AF. Wisconsin Historical Society. Division of Library, Archives, and Museum Collections. Sous-série : Public Relations, 1932-1961, Boîte 129 : Broadcast Standards, 1951.

¹⁰³ National Broadcasting Company Records, 1921-2000. U.S. Mss 17AF. Wisconsin Historical Society. Division of Library, Archives, and Museum Collections. Sous-série : Public Relations, 1932-1961. Eiges, Sidney H. (1909-1985). Papers, 1946-1958. Boîte 164, dossier 25 : Negro Public Relations.

j'ai eu accès étaient en majorité issus de la bibliothèque assemblée par la NAB (écrits d'experts et de scientifiques, revues de presse sur les effets de la télévision). Les différentes versions du code de la télévision (de 1951 à 1978) sont conservées ainsi que les documents officiels de CBS et NBC sur leurs règles et pratiques. Les publications sur le goût et la censure y sont nombreuses, de même que celles qui s'interrogent sur le public.

Pour la réception, la base de données *ProQuest Historical Newspapers* qui permet d'interroger le texte intégral plusieurs quotidiens nationaux (The New York Times, The Washington Post, The L.A. Times notamment) est l'outil déterminant. Des publications spécialisées ont complété cette revue de presse, avec en premier lieu *TV Guide*, publication hebdomadaire grand public avec des articles sur la télévision, les séries, les comédiens ... *Variety* est une autre publication spécialisée, à destination d'un lectorat professionnel (*trade magazine*). Afin de voir si une réception particulière avait eu lieu dans le Sud du pays, j'ai aussi consulté des journaux de cette région, en particulier des quotidiens de Géorgie (Atlanta) et du Kentucky, qui sont conservés sur microfiche à la bibliothèque du Congrès.

Les témoignages oraux : des apports indispensables

Lors de ma visite à l'université de Syracuse, j'ai découvert les sources orales, sur bandes audio, mais aussi sur DVD¹⁰⁴. Elles se sont révélées riches sur les conditions de production des séries télévisées, c'est pourquoi j'ai décidé d'exploiter d'autres collections, en particulier celles de l'Académie de la Télévision¹⁰⁵. La pratique des entretiens, pour les sociologues comme les historiens, est courante aux États-Unis. L'École de Chicago a collecté des récits de vie dès l'entre-deux-guerres. Ces travaux offrent une histoire « vue d'en bas », en donnant la parole à différents groupes dominés. Le département d'histoire orale de l'université de Columbia est, pour sa part, fondé juste après la Seconde Guerre mondiale. Des membres des élites politiques, mais aussi économiques, culturelles ... sont interrogés. Avec les nouvelles technologies d'enregistrement, les années 1970 voient se multiplier les programmes de recueil de témoignages (dans les bibliothèques, hôpitaux, grandes entreprises, associations, ...). Les deux courants se rapprochent dans les années 1990 avec la diversification des sujets d'enquête¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Steven H. Scheuer *Television History Interviews, 1996-1999*. Syracuse University Libraries, Special Collections Research Center.

¹⁰⁵ *Television Academy Interviews*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/>, (consulté le 16 mars 2022).

¹⁰⁶ Florence Descamps, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : De la constitution de la source orale à son exploitation*, Epub., Paris, Institut de la gestion publique et du développement économique, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2005, Repères 131-171/2570. ; Vincent Duclert, « Archives orales et recherche contemporaine », *Sociétés & Représentations*, 2002, vol. 13, n° 1, p. 69-86.

Les interviews de l'université de Syracuse, tout comme ceux de l'Académie de la Télévision, sont conduites à partir de la deuxième moitié des années 1990, alors que les *television studies* se développent. Les premières font partie d'un programme mené au sein de l'université, les secondes résultent de l'initiative émanant de l'industrie de la télévision : l'Académie des arts et sciences de la télévision (The Academy of Television Arts & Sciences), fondée en 1946 par les leaders du nouveau média, dans un objectif de promotion, de prestige et de légitimité¹⁰⁷. Les deux collections ont aussi pour point commun de conserver les témoignages de dirigeants (histoire « vue d'en haut ») mais aussi de scénaristes, producteurs, publicistes, électriciens, cascadeurs et autres professionnels (histoire « vue d'en bas »). Les entretiens menés par, ou sous l'égide de Steven Scheuer, illustrent davantage la perspective élitiste, avec 185 interviews. La Fondation de l'Académie de la Télévision offre un panorama plus large avec sa collection *The Interviews : An Oral History of Television*. Au moment de la rédaction, 931 interviews, soit environ 3700 heures de vidéo, sont collectées et disponibles en ligne¹⁰⁸.

Les deux collections utilisées ici partagent le même contexte et la même intention : informer les historiens, comme l'attestent plusieurs déclarations de témoins à la fin de l'entretien qui demandent à leur interlocuteur s'ils ont été utiles au projet ; ils conçoivent un usage scientifique pour leur récit¹⁰⁹. La méthode employée est également comparable : les entretiens sont semi-directifs¹¹⁰. La méthode consiste en l'utilisation d'un guide d'entretien, ou un canevas, similaire d'un témoin à l'autre, qui permet de couvrir les points indispensables. Les questions sont ouvertes et l'interviewer laisse toute autonomie au témoin dans ses réponses, même si ce dernier digresse. Il peut aussi inciter son témoin à poursuivre : l'entretien semi-directif laisse une place à la spontanéité et à l'improvisation, ce sont les personnes dans la pièce qui construisent le discours. Deux types de questions sont généralement posées : des questions biographiques et des questions thématiques. Les entretiens consultés répondent à ces grandes caractéristiques. Les deux archives recueillent le parcours professionnel du témoin, dont le récit est ponctué de questions thématiques souvent similaires, traduisant les questionnements des historiens : les débuts de la télévision, « l'âge d'or », le maccarthysme, la place des annonceurs,

¹⁰⁷ L'Académie se veut le pendant de l'Académie du Film (Academy of Motion Picture Arts and Sciences). Sur le modèle des Oscars, elle organise la remise des prix annuels aux professionnels du secteur (Emmy Awards).

¹⁰⁸ Les scénaristes et réalisateurs ont aussi constitué leurs archives orales, par le biais de leur guilde, dans les années 1970 pour les premiers (*Writers Guild of America Oral History Collection*, en ligne : https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c84f1xzb/entire_text/, (consulté le 2 mai 2022).) et depuis les années 2000 pour les seconds (Directors Guild of America, *Craft / Visual History Program*, en ligne : <https://www.dga.org/Craft/VisualHistory.aspx>, (consulté le 2 mai 2022).).

¹⁰⁹ C'est le « complexe du bon élève » selon Florence Descamps. Descamps, 2005, *op. cit.*, Repère 1056/2570.

¹¹⁰ *Ibid.*, Repère 1052-1057/2570. ; Daniel Bertaux, *Récit de vie*, 2e édition., Paris, A. Colin, 2005.

le contrôle du contenu ...¹¹¹. Le questionnaire de l'Académie comprend en outre des questions sur l'enfance du témoin, les effets de la Crise des années 1930 et de la Seconde Guerre mondiale (le cas échéant). Tous ces éléments donnent des indications sur les caractéristiques socio-économiques de différents professionnels.

Afin d'entendre des voix provenant de personnes ayant mené leur carrière dans différentes entreprises et métiers, incarnant des positionnements multiples et parfois opposés (les éditeurs et les créatifs « édités », les commanditaires et les exécutants), j'ai consulté des entretiens de personnes que je n'avais pas repérées dans les sources écrites. Le site Internet de l'Académie permet de mener une recherche par métier ou par série télévisée pour identifier les témoins. Les témoignages de scénaristes ou producteurs ayant directement contribué à la création des épisodes du corpus étant rares, j'ai sélectionné des témoignages de créatifs spécialisés dans les programmes d'action, d'aventure ou dans les drames, en activité à l'époque étudiée. Pour les cadres exécutifs, la sélection a été beaucoup plus large, car ces derniers sont particulièrement difficiles à identifier. Il y a, à ce jour, fort peu de recherches sur ce groupe, en sociologie comme en histoire, alors que les créatifs (producteurs et scénaristes) ont fait l'objet de plusieurs travaux¹¹².

67 témoignages ont été ainsi dépouillés, ce qui correspond à près de 200 heures d'enregistrement¹¹³. Leur classement par métier pose cependant problème car la majorité de professionnels changent de profession au cours de leur carrière. Des « créatifs » deviennent des cadres exécutifs, et inversement. Néanmoins, parmi les témoins, une vingtaine sont des producteurs, une dizaine des scénaristes, trois sont des réalisateurs et trois des acteurs. Du côté des cadres exécutifs, une vingtaine sont en charge de la programmation, une poignée en charge des ventes. Le point de vue des dirigeants de chaîne est également présent, car plusieurs de ces cadres terminent leur carrière dans la position de président de chaîne ou dans un rang supérieur. Une attention toute particulière a été portée aux témoignages des cadres en charge des services d'édition : William Tankersley (1918-2016), en activité dans cette fonction de 1955 à 1970 (pour CBS), Alfred Schneider (1926-2016), en activité à partir de la fin des années 1960 aux années 1970 (pour ABC) et William Clotworthy (1926-2021), en activité à la fin des années

¹¹¹ Il est à noter que je n'ai pas accès au guide d'entretien, cependant les différents interviewers y font allusion pour expliquer au témoin leurs questions.

¹¹² Susan Elaine Murphy, « Leadership Lessons from Creative Industries : The Case of Producers, Directors, and Executives in Film and Television » dans Claudia Peus, Susanne Braun et Birgit Schyns (eds.), *Leadership Lessons from Compelling Contexts*, Bingley, Emerald Group Publishing Limited, 2016 ; Milan Todorovic, *Rethinking Strategy for Creative Industries : Innovation and Interaction*, Londres, New York, Routledge, 2016.

¹¹³ Les témoignages de sept d'entre eux sont consultables à l'université de Syracuse, le reste est consultable sur le site de l'Académie de la Télévision.

1970 (pour NBC) nous permettent d'avoir des points de vue complétant celui de Stockton Helffrich à NBC, et au-delà des années 1950. Enfin, un directeur de station locale, Stanley Hubbard, dont la famille est propriétaire d'une station de télévision affiliée à NBC dans le Minnesota, nous donne un point de vue complémentaire. À l'exception de cinq femmes, et tous les interviewés sont des hommes blancs. La majorité des témoins que j'ai sélectionnés appartiennent à la même génération, celle des pionniers de la télévision, qui font le bilan de leur carrière à la fin des années 1990 ou au début des années 2000. Pour certains, la prise de parole est explicitement leur dernière chance de dire leur « vérité » – ce qui engage bien sûr à la prudence.

Il est vrai que les entretiens, en tant que sources historiques, ont fait l'objet de multiples critiques¹¹⁴. Recueillis *a posteriori*, provoqués, ils sont basés sur la mémoire qui par essence n'est pas fiable, sélectionne des éléments pour reconstruire le passé et lui donner un sens en fonction du présent. Ces sources seraient subjectives et manqueraient de représentativité. De plus, la qualité et la précision des témoignages est forcément hétérogène. Nombre de ces reproches peuvent aussi être dirigés vers les sources écrites¹¹⁵, cependant des problèmes spécifiques à ma recherche se posent. Tout d'abord, les témoins interrogés sont des professionnels appartenant à une institution créative. Peu importe leur métier, la vente constitue le cœur de leur activité. Les scénaristes doivent savoir vendre leurs projets d'épisodes, les producteurs leurs projets de séries, les programmeurs doivent vendre les performances de leur chaîne aux annonceurs ... Les qualités rhétoriques, la capacité à raconter des histoires et à s'adapter à l'auditeur font partie intégrante de toute carrière dans la télévision. Ces éléments, associés aux difficultés propres à la mémoire d'hommes qui sont interrogés sur des faits remontant à 40 ans, invitent à conserver un regard critique. Certains témoins travaillent de manière plus évidente que d'autres à construire leur propre légende. En effet, selon Dominique Pasquier, « la situation d'entretien provoque donc un très fort artefact et ne permet guère de fonder un protocole de recherche¹¹⁶. » John Caldwell, en partant des mêmes constatations, propose néanmoins une perspective moins radicale. Selon lui, les déclarations des témoins sont « presque toujours offertes dans une perspective d'intérêt personnel, de promotion, et de valorisation de son image¹¹⁷. » Selon lui, tous les professionnels et tous les groupes gèrent leur

¹¹⁴ Jean-Jacques Becker, « Le handicap de l'a posteriori », *Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent. Questions à l'histoire orale. Table ronde du 20 juin 1986.*, 1987, vol. 4, n° 1, p. 95-97.

¹¹⁵ Descamps, 2005, *op. cit.*, Repère 1541-1555/2570.

¹¹⁶ Dominique Pasquier, « Conflits professionnels et luttes pour la visibilité à la télévision française », *Ethnologie française*, 2008, vol. 38, n° 1, p. 24.

¹¹⁷ « Are almost always offered from some perspective of self-interest, promotion, and spin. » Caldwell, 2008, *op. cit.*, p. 14.

image, c'est pourquoi il faut se méfier des explications trop claires, surtout de la part de témoins ayant eu un rôle important. Toutefois, le but du chercheur ne doit pas se réduire à de débusquer la réalité et le mensonge, l'objectif est de saisir la façon dont les professionnels se représentent, eux-mêmes et leur institution, autant dire leur culture propre. Dans cette perspective, croiser les témoignages avec d'autres, et le cas échéant d'autres sources de natures différentes est indispensable.

Autre difficulté, un entretien semi-directif est un dialogue, une collaboration. Or, je n'étais pas dans la pièce. Certaines interviews sont uniquement captées sur bande sonore : toute la communication non verbale, pourtant très importante pour voir comment le témoin est impliqué dans ce qu'il raconte, m'est, par conséquent, inaccessible¹¹⁸. Les entretiens filmés ne captent pas l'interviewer qui est hors champ. Il me manque donc une partie du dialogue, le témoin adaptant ses propos à la réaction (pas nécessairement audible) de son interlocuteur. De plus, les relations entre les deux personnes me sont inconnues. La préparation de l'entretien est évoquée parfois dans les enregistrements (par une référence à un déjeuner ou à un appel téléphonique), mais le degré de complicité, qui peut influencer la conversation, m'échappe lui aussi. Certains entretiens de l'Académie sont menés par un proche : le scénariste et producteur Dick Berg (1922-2009) est interrogé par son fils¹¹⁹, le producteur Aaron Spelling (1923-2006) par un ancien employé¹²⁰. Ensuite, je n'ai évidemment pas choisi les témoins, et je n'ai aucun contrôle sur les questions. La consultation des entretiens est chronophage (d'une heure et demie à sept heures, et parfois plus, d'enregistrement par témoin), je n'ai pas pu faire de transcription intégrale. Enfin, la langue anglaise est parfois un obstacle : des propos sont peu audibles, voire inaudibles. Les paroles citées dans le corps de la thèse sont une mise en forme du discours par mes soins, qui essaie de garder un style oral et de rendre compte des intonations, des gestes et des attitudes quand cela est nécessaire à la bonne compréhension du passage.

Ces difficultés étant soulignées, l'apport des sources orales est tel qu'il serait dommage de les éliminer *a priori*¹²¹. Dans la perspective de cette thèse, les sources orales permettent par exemple de dévoiler les dessous d'une négociation, les motivations d'une décision, et ce alors

¹¹⁸ Alessandro Portelli, « What makes oral history different » dans Robert Perks et Alistair Thomson (eds.), *The Oral History Reader*, 2e édition., Londres, New York, Routledge, 2006.

¹¹⁹ *Dick Berg*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/dick-berg>, 10 décembre 2008, (consulté le 19 octobre 2022).

¹²⁰ *Aaron Spelling*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/aaron-spelling>, 24 novembre 1999, (consulté le 21 octobre 2022).

¹²¹ L'historien de la télévision américaine William Boddy considère que les témoignages sont indispensables pour rendre compte des conditions de production. Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 6.

que les entreprises ouvrent peu leurs archives, ou les détruisent¹²². Les cadres exécutifs sélectionnés sont des témoins de rang intermédiaire, proches des centres de décision. Sur eux pèsent des enjeux politiques réduits en termes de notoriété personnelle et de mémoire d'entreprise. Ces acteurs de « second plan » sont considérés comme des observateurs privilégiés qui ont moins de raisons de se livrer à des reconstructions historiques que leur hiérarchie¹²³. Les récits de carrière sont, quant à eux, une source pour l'étude du fonctionnement concret d'une organisation. Tous les témoins nous renseignent sur les conditions de travail, ils sont également amenés à parler de leurs collaborateurs et dessinent ainsi différents réseaux professionnels.

De plus, des éléments de prosopographie peuvent être rassemblés, ce qui nous informe sur le capital social et culturel, la formation des témoins – informations difficiles à retrouver par ailleurs. Les questions biographiques étant répétées d'un témoin à l'autre, c'est un monde professionnel qui se dessine. Le témoin cherche à convaincre son interlocuteur, exposant le sens qu'il donne à son action, et au monde en général, en particulier par l'expression de jugements de valeur. Quand les témoignages émanant de personnes appartenant à un même groupe concordent sur un sujet, cela confirme surtout que les représentations de ce groupe, ses croyances, sa culture, ont été mises au jour¹²⁴. Selon Alessandro Portelli, les témoins nous disent « ce qu'ils voulaient faire, ce qu'ils croyaient être en train de faire, et ce qu'ils pensent aujourd'hui qu'ils ont fait¹²⁵. » Ils révèlent donc le sens qu'ils donnent aux événements et à leurs pratiques. L'intérêt des sources orales réside dans leur subjectivité même pour capter les représentations qui donnent forme aux contenus télévisés.

UNE APPROCHE INTERSECTIONNELLE

Pour penser l'institution sociale de la télévision et les contenus produits, une approche intersectionnelle, permettant de croiser les catégories de classe sociale, de sexe et de race est indispensable. Tout d'abord, le sociologue Pierre Bourdieu développe la notion de distinction

¹²² Rappelons que le don d'archives de NBC à la Société historique du Wisconsin est tout à fait exceptionnel. Selon Aniko Bodroghkozy, les archives de CBS et ABC ont sans doute été mises au pilon. Bodroghkozy (ed.), 2018, *op. cit.*, p. 14.

¹²³ Descamps, 2005, *op. cit.*, Repère 1589/2570.

¹²⁴ *Ibid.*, Repère 1722-2187/2570. Portelli, 2006, art cit.

¹²⁵ « *What [people] wanted to do, what they believed they were doing, and what they now think they did.* » Portelli, 2006, art cit, p. 36.

pour décrire ces hiérarchies entre les classes sociales¹²⁶. En effet, il met en exergue la hiérarchisation des pratiques culturelles dans la société : des formes sont prestigieuses et valorisées (musique classique, ballet, littérature ...) alors que d'autres sont dénigrées. Comme la culture est accessible à tous, seule l'élite serait capable de percevoir grâce son goût, ses aptitudes et son talent, le meilleur de l'art et de la culture. *A contrario*, ceux qui apprécient les formes considérées comme inférieures dans ce système culturel apportent la preuve de leur mauvais goût, caractéristique des classes populaires. La consommation culturelle légitime les différences sociales et la répartition inégale du pouvoir. Dans ce cadre, regarder la télévision est une pratique considérée comme populaire, et produire des programmes de fiction télévisés n'est pas considéré comme une activité artistique, y compris par ceux qui les font. Les hiérarchies sociales et culturelles participent par conséquent de la définition de la culture de la production.

La théorie du genre est une autre entrée majeure pour étudier les hiérarchies sociales et culturelles. En effet, le genre défini par Christine Delphy comme un « système de division hiérarchique de l'humanité en deux moitiés inégales¹²⁷ », construit les sexes et leurs caractéristiques et valeurs (homme/ femme, masculin/féminin) en les opposant de façon binaire et asymétrique. Le système du genre¹²⁸ assigne aux femmes et aux hommes un ensemble de caractéristiques qui fixe les attentes concernant leur place dans la société, leurs comportements et qualités. Il s'agit d'un ensemble de représentations socialement construites et historiquement reproduites depuis la première socialisation durant l'enfance¹²⁹. Par exemple, dans le genre, les femmes sont des êtres faibles, passifs et dominés, émotionnels, dévoués aux autres, attachés aux traditions, non politiques et non violents. Ces caractéristiques sont dévalorisées, alors que les caractéristiques masculines (la force, l'action, la raison, l'individualisme, la modernité, la participation à la vie politique) sont valorisées¹³⁰. L'opposition masculin/féminin s'applique à d'autres phénomènes, telles les professions et les activités de travail, tout aussi genrés et hiérarchisés¹³¹. L'institution de la télévision n'échappe évidemment pas à cette construction sociale majeure. Dans l'institution, les professionnels, les professions, mais aussi les

¹²⁶ Pierre Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de minuit, 1979.

¹²⁷ Christine Delphy, *L'Ennemi principal 2. Penser le genre*, Paris, Éditions Syllepse, 2001, p. 52.

¹²⁸ En suivant Bereni et al., j'utilise le mot « genre » pour désigner le système de relations de pouvoir entre deux sexes hiérarchisés (et non pas « genre » comme construction sociale, opposé au « sexe » qui serait une donnée naturelle et invariable, des études récentes ayant démontré la construction sociale dont les sexes sont l'objet). Laure Bereni et al., *Introduction aux études sur le genre*, 3e édition., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2020.

¹²⁹ Robert Jesse Stoller, *Sex and Gender : The Development of Masculinity and Femininity*, Londres, Karnac Books, 1984.

¹³⁰ Françoise Héritier, *Masculin-féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

¹³¹ Bereni et al., 2020, *op. cit.*

programmes et les publics sont genrés (c'est-à-dire dotés de caractéristiques de l'un ou l'autre sexe et hiérarchisés en conséquence).

Enfin, pour penser la race, les relations et les hiérarchies raciales aux États-Unis, centrales dans la société et sujettes à des évolutions majeures dans les années 1950 et 1960, des concepts issus du mouvement américain des études raciales critiques (*critical race theory* ou CRT) sont utiles. Ce mouvement, animé par des chercheurs et des militants, est né dans les années 1970 face à l'impression d'une stagnation ou d'un retour en arrière dans les relations raciales. Considérant que le mouvement pour les droits civiques, réformiste, a abouti à l'élimination des formes les plus criantes de racisme, les tenants du mouvement se donnent comme objectif de décrire et de combattre ses formes plus subtiles. Le mouvement croise les apports du féminisme radical et du Droit, et se concentre d'abord sur les questions juridiques avant d'intégrer d'autres domaines comme l'économie ou l'éducation. L'ordre libéral et ses piliers (le principe de l'égalité juridique, l'existence de lois neutres en matière raciale, le rationalisme et l'universalisme issu des Lumières) sont critiqués. En effet, les lois et la Constitution américaines ne mentionnent pas la race et semblent aveugles à la couleur de peau des individus (*colorblindness*). Le libéralisme cherche à établir des normes et des standards universels. Par conséquent, la race n'est pas un sujet, y compris pour les réformateurs. Cependant, pour les chercheurs de ce mouvement, le libéralisme néglige de prendre en compte le contexte et les rapports de pouvoir réels, ou les résultats concrets de ces lois et principes sur le terrain. De même, les normes universelles ne permettent pas de répondre aux expériences spécifiques des minorités, ce qui mène à des injustices¹³². Liées à cette critique du libéralisme, les études critiques de la blancheur¹³³ (*critical white studies*) décrivent la construction historique et juridique de la notion de race blanche aux États-Unis. De même que les féministes mettent en avant le fait que les individus abstraits du « masculin-neutre » des grands textes libéraux sont en fait des hommes¹³⁴, les penseurs des relations raciales décrivent un « blanc-neutre » : le blanc est situé en position de supériorité, considéré comme la norme, et par conséquent invisible

¹³² Derrick Bell, *Race, Racism, and American law*, 6e édition., New York, Aspen Publishers, 2008 [1970] ; Richard Delgado, « Liberal McCarthyism and the Origins of Critical Race Theory », *Iowa Law Review*, 2009 2008, vol. 94, p. 1505 ; « La Critical Race Theory est-elle exportable en France ? », *Droit et société*, 2021, vol. 2, n° 108, p. 262.

¹³³ J'emprunte ce terme pour traduire *whiteness*, utilisé par exemple dans Jules Sandeau et Marianne Kac-Vergne (eds.), « Représentations de la blancheur dans les fictions audiovisuelles états-uniennes », *Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, 2022, n° 24.

¹³⁴ Dans les années 1980, la philosophe Carole Pateman analyse la notion de citoyen abstrait et universel, centrale dans les grands textes du libéralisme politique, et défend l'idée que ce citoyen est un homme (Carole Pateman, *The Sexual Contract*, Stanford, Stanford University Press, 1988.). Le même raisonnement est appliqué dans le domaine économique par Joan Acker : le travailleur abstrait est un homme (Joan Acker, « Hierarchies, Jobs, Bodies : A Theory of Gendered Organizations », *Gender & Society*, juin 1990, vol. 4, n° 2, p. 139-158.).

en tant que race et identités spécifiques. Seuls les membres des minorités appartiennent à des races, les individus blancs sont envisagés comme neutres et universels¹³⁵.

Cette approche intersectionnelle est nécessaire pour analyser la culture de guerre froide, les contre-cultures qui s'y développent, et les contenus produits par l'institution sociale qu'est la télévision, en dialogue avec le reste de la société. En définissant une norme, la culture de guerre froide construit des non-conformistes, des Autres, des déviants, des marginaux, en particulier sur la base de l'opinion politique, la race ou l'orientation sexuelle. L'histoire culturelle de la guerre froide est ainsi indissociable des contre-cultures qui émergent en réponse, et qui sont régulièrement dénoncées par les défenseurs de cet idéal de l'après-guerre. Les chasses aux sorcières lancée par un ensemble de forces politiques et sociales, condensées sous l'étiquette de maccarthysme, sont représentatives de cette lutte contre toutes les formes de déviance, car ce sont les communistes, et leurs sympathisants supposés, les progressistes qui sont visés, mais aussi les syndicalistes et les homosexuels¹³⁶. La culture de guerre froide dominante est ainsi contestée dès les années 1950 par des segments de la population et des groupes qui s'organisent et réclament des réformes plus ou moins radicales. Les Afro-Américains, tout d'abord, cherchent à transformer les victoires juridiques et législatives *de jure* (comme la décision *Brown v. Board of Education* de 1954, qui interdit la ségrégation des écoles publiques, et les lois de déségrégation et de protection des minorités du Civil Rights Act (1964) et du Voting Rights Act (1965)) en changements *de facto*. Dans les années 1960, une nouvelle génération, plus radicale émerge et se retrouve autour du slogan « Black power »¹³⁷. Avec les années 1960, ce sont également les femmes qui s'élèvent contre la culture de guerre froide et l'idéal de la mère au foyer, avec l'émergence de la « deuxième vague » du féminisme,

¹³⁵ Eduardo Bonilla-Silva, *Racism Without Racists : Color-blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in America*, 6e édition., Lanham, Rowman & Littlefield, 2022 [2003] ; Joe R. Feagin, *The White Racial Frame : Centuries of Racial Framing and Counter-framing*, 3e Edition., New York, Londres, Routledge, 2020 [2009] ; Richard Dyer, *White*, London, Routledge, 2017 [1997] ; George Lipsitz, « The Possessive Investment in Whiteness : Racialized Social Democracy and the “White” Problem in American Studies », *American Quarterly*, septembre 1995, vol. 47, n° 3, p. 369.

¹³⁶ David K. Johnson, *The Lavender Scare : The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2004 ; Shelton Stromquist (ed.), *Labor's Cold War : Local Politics in a Global Context*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2008 ; Doherty, 2003, *op. cit.* ; Whitfield, 1996, *op. cit.*

¹³⁷ Pap NDiaye, *Les Noirs américains : De l'esclavage à Black Lives Matter*, Paris, Tallandier/L'Histoire, 2021 ; Bruce J. Dierenfield, *The Civil Rights Movement*, Londres, Routledge, 2013 ; Bruce Watson, *Freedom Summer : The Savage Season of 1964 that Made Mississippi Burn and Made America a Democracy*, New York, Penguin, 2011 [2010] ; Malcolm McLaughlin, *The Long, Hot Summer of 1967 : Urban Rebellion in America*, New York, Palgrave Macmillan, 2014 ; Joshua Bloom et Waldo E. Martin, *Black Against Empire : The History and Politics of the Black Panther Party*, Oakland, University of California Press, 2016 [2012].

représenté par le livre de Betty Friedan (1921-2006), *La Femme mystifiée*¹³⁸ paru en 1963, et par la création de l'organisation NOW (National Organization for Women) en 1966¹³⁹. Les jeunes et les étudiants contestent également l'ordre issu de la guerre froide, une contre-culture voit le jour autour du rejet de la guerre du Vietnam, mais aussi plus largement des valeurs de l'ancienne génération. Le mouvement étudiant s'organise également autour d'associations et de partis politiques¹⁴⁰. Les homosexuels se mobilisent. En 1970, par exemple, les premières « marches des fiertés » (*gay prides parades*) sont organisées à San Francisco, Los Angeles, Chicago et New York, le retrait de l'homosexualité de la liste des maladies mentales en 1973 est un autre symbole de cette sortie de la clandestinité¹⁴¹.

L'étude se concentre ainsi sur les rapports entre la culture de guerre froide et les contre-cultures, de 1950 au milieu des années 1970. Cette question se pose de façon toute particulière pour la télévision. En effet, dans son ensemble, la télévision américaine de la période est décrite comme un outil de propagande conservateur et commercial. Les penseurs marxistes de l'École de Francfort, par exemple, fortement marqués par le développement de la propagande dans les régimes fascistes, présentent ce nouveau moyen de communication comme un « opium du peuple » gouverné par les conglomérats et entreprises capitalistes et dont le contrôle échappe totalement au public¹⁴². De nombreux critiques et historiens considèrent qu'un message conservateur (par le contenu et/ou la forme¹⁴³) est imposé au public, considéré comme passif ou complice d'une idéologie qui sert le *statu quo* et les intérêts de la classe dominante¹⁴⁴. La mise en lumière de la censure et les diverses modalités de contrôle éditorial sur les chaînes

¹³⁸ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, W. W. Norton, 2001 [1963].

¹³⁹ Kathleen C. Berkeley, *The Women's Liberation Movement in America*, Westport, Greenwood Press, 1999 ; Stephanie Gilmore (ed.), *Feminist Coalitions : Historical Perspectives on Second-Wave Feminism in the United States*, Urbana, University of Illinois Press, 2008 ; Nancy Hewitt (ed.), *Blackwell Companion to American Women's History*, Oxford, John Wiley & Sons, 2007 [2002].

¹⁴⁰ Todd Gitlin, *The Sixties : Years of Hope, Days of Rage*, Édition révisée., New York, Bantam Books, 1993 ; Lynn Spigel, *Make Room for TV : Television and the Family Ideal in Postwar America*, Édition epub., Chicago, University of Chicago Press, 1992 ; Bodroghkozy, 2001, *op. cit.* ; James A. Morone, *Hellfire Nation : The Politics of Sin in American History*, New Haven, Yale University Press, 2003.

¹⁴¹ Nicholas C. Edsall, *Toward Stonewall : Homosexuality and Society in the Modern Western World*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2006 ; John D'Emilio, « Sexual Politics, Sexual Communities : The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970 » ; Jack Drescher, « Out of DSM : Depathologizing Homosexuality », *Behavioral Sciences*, décembre 2015, vol. 5, n° 4, p. 565-575.

¹⁴² Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, traduit par John Cumming, Londres, Allen Lane, 1973 [1944].

¹⁴³ John T. Caldwell, *Telesuality : Style, Crisis, and Authority in American Television*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995 ; Todd Gitlin, « Prime Time Ideology : The Hegemonic Process in Television Entertainment », *Social Problems*, 1979, vol. 26, n° 3, p. 251-266 ; Colin MacCabe, « Realism and the Cinema : Notes on some Brechtian theses », *Screen*, 1 juillet 1974, vol. 15, n° 2, p. 7-27.

¹⁴⁴ Sonia Livingstone, « Du rapport entre audiences et publics », *Réseaux*, 2004, vol. 126, n° 4, p. 17-55 ; Richard Butsch, *The Citizen Audience : Crowds, Publics, and Individuals*, New York, Routledge, 2008 ; Laura Grindstaff, « From the Networks to New Media : Making sense of Television Audiences » dans Manuel Alvarado et al. (eds.), *The SAGE Handbook of Television Studies*, Los Angeles, Sage Reference, 2015 [2014].

appuient cette théorie¹⁴⁵. De plus, la télévision est, dès son origine, objet de craintes et d'espoirs concernant sa possible influence sur les esprits des téléspectateurs – tout comme ce fut le cas pour le cinéma et la radio¹⁴⁶. Les effets de la télévision sont conceptualisés et étudiés sous des angles divers : socialisation, construction et maintien du consensus, cadrage des attentes du public, influence sur les croyances et la vision du monde¹⁴⁷ Selon ces théories, la télévision est un produit industriel, adressé au consommateur, qui l'influence et décourage sa réflexion politique. Toutefois, des points de vue minoritaires sont exprimés dans les programmes, y compris les fictions, ce qui amène d'ailleurs des observateurs mécontents à critiquer la télévision pour son biais en faveur des idées progressistes. Certains croient déceler dans les productions audiovisuelles un message réformateur ou critique, et dénoncent un complot des « libéraux¹⁴⁸ », d'autres accusent les médias d'être des agents de décadence morale, détruisant les valeurs traditionnelles, familiales et religieuses¹⁴⁹.

La question des marginalités au sein d'un média conservateur a tout d'abord un enjeu politique, lié à la question des rapports entre la culture et le pouvoir, marquée par l'opposition entre deux perspectives. Tout d'abord, la culture est conçue comme un instrument de pouvoir par sa capacité à pacifier la société par la « fabrique du consentement » dans le courant de pensée influencé par Noam Chomsky¹⁵⁰, ou par la hiérarchisation des individus et des classes sociales selon leur accès au « capital culturel », concept défini par le sociologue Pierre Bourdieu¹⁵¹. Dans ce cadre, les perspectives des groupes subordonnés sont intégrées, exploitées et instrumentalisées, afin d'entretenir le consentement des gouvernés, processus au cœur de la

¹⁴⁵ Murray, 1997, *op. cit.* ; Robert G. Pekurny, *Broadcast Self-Regulation : A Participant-Observation Study of the National Broadcasting Company's Broadcast Standards Department*, Thèse de doctorat en Sciences de la communication de masse, Université du Minnesota, Minnesota, 1977 ; David S. Silverman, *You Can't Air That : Four Cases of Controversy and Censorship in American Television Programming*, Syracuse, Syracuse University Press, 2007 ; Cowan, 1978, *op. cit.*

¹⁴⁶ Caïra, 2005, *op. cit.* ; Michele Hilmes, *Radio Voices : American Broadcasting, 1922-1952*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997 ; Richard Butsch, *The Making of American Audiences : From Stage to Television, 1750-1990*, Cambridge, New York, Madrid, Cambridge University Press, 2000.

¹⁴⁷ Glenn Grayson Sparks, *Media Effects Research : A Basic Overview*, 5e édition., Boston, Cengage Learning, 2016 ; George Gerbner et Gross, « Living With Television : The Violence Profile », *Journal of Communication*, Printemps 1976, vol. 26, n° 2, p. 172-199. ; Michael Morgan, James Shanahan et Nancy Signorielli (eds.), *Living with Television Now : Advances in Cultivation Theory & Research*, New York, Francfort, Lang, 2012.

¹⁴⁸ Michael J. Robinson, « Prime-time chic : Between newsbreaks and commercials, the values are LA liberal », *Public Opinion*, 1979, n° 2, p. 42-48.

¹⁴⁹ Les attaques de l'immoralité de la télévision sont décrites, par exemple, dans Pondillo, 2003, *op. cit.* ; Murray, 1997, *op. cit.* ; Bodroghkozy, 2001, *op. cit.* ; Montgomery, 1990, *op. cit.* ; Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1994.

¹⁵⁰ Edward S. Herman et Noam Chomsky, *Manufacturing Consent : The Political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon Books, 2002 [1988] ; Christian Salmon, *Storytelling : La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

¹⁵¹ Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La Reproduction : Eléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 [1970].

théorie de l'hégémonie. La notion d'hégémonie définit la culture comme un espace de tension et de lutte d'influence. Elle est construite par le philosophe italien antifasciste Antonio Gramsci dans les années 1930 pour comprendre le consentement des classes ouvrières à des régimes politiques qui ne défendent pas leurs intérêts, ou même y sont contraires. Le terme est repris dans les années 1970 par le courant des études culturelles de Birmingham (avec Stuart Hall et Tony Bennett par exemple), mais aussi par Todd Gitlin, sociologue et spécialiste américain des médias¹⁵². Le discours hégémonique est parcouru de voix non hégémoniques, ce qui a pour effet d'inclure les groupes dominés dans la culture, leur apportant la satisfaction d'être représentés, sans toutefois changer les hiérarchies et la répartition du pouvoir. Le succès des programmes auprès des différents types de public est aussi explicité par cette théorie. John Fiske, par exemple, décrit les programmes télévisés comme des « textes » dont le potentiel polysémique est activé par l'acte de « lecture » des téléspectateurs, de façon différente selon leur situation sociale. Une même personne, s'identifiant à plusieurs groupes (selon son sexe, son origine, sa classe sociale), peut adopter plusieurs positions successives par rapport au texte (adhérant à une partie du récit, mais pas à une autre), et même parfois en même temps, telles les téléspectatrices qui prennent plaisir au *soap opera* tout en gardant une distance critique¹⁵³. Stuart Hall utilise le couple notionnel encodage/décodage, et conçoit trois types de décodages effectués par les téléspectateurs : la lecture préférée, conforme à l'idéologie dominante (*dominant reading*), la lecture active, qui sélectionne certains aspects du programme en fonction de la situation sociale (*negotiated reading*), et la lecture contraire à la lecture préférée (*oppositional reading*¹⁵⁴).

Selon d'autres théories, ce sont des pressions venant de la société civile, des demandes de reconnaissance et d'ouverture émises par ces groupes qui expliquent leur présence dans les médias. La visibilité qui leur est donnée signale leur intégration, modifie les rapports sociaux sur le long terme en sensibilisant les téléspectateurs, et favorise la bienveillance envers toutes les identités (théorie du *care*). La télévision et les fictions télévisées permettent une forme de

¹⁵² Voir par exemple, respectivement : Tony Bennett, « The Politics of the "Popular" and Popular Culture » dans Tony Bennett, Colin Mercer et Janet Woollacott (eds.), *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes, Philadelphie, Open University Press, 1986 ; Gitlin, 1979, art cit.

¹⁵³ John Fiske, *Television Culture : Popular Pleasures and Politics*, Londres, Routledge, 1991 ; Ien Ang, *Watching Dallas : Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres, New York, Routledge, 1996 ; Charlotte Brunson, *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*, Oxford, Clarendon Press, 2003 [2000].

¹⁵⁴ Stuart Hall, « Encoding and Decoding in the Television Discourse » dans *CCCS Selected Working Papers*, Londres, Routledge, 2007 [1973].

démocratisation¹⁵⁵. La question est par conséquent celle, complexe, des rapports entre les médias et la société civile dans sa diversité : les programmes diffusés suivent-ils une direction « du haut vers le bas », ou portent-ils au contraire la marque des pressions de la société et des évolutions culturelles et sociales, suivant un modèle « du bas vers le haut » ? Cette question a également un enjeu épistémologique. Tout un pan des études culturelles, issues de la tradition humaniste et littéraire, commente et décode les fictions télévisées à l'aune du contexte historique de leur production. Les représentations sont analysées comme des choix idéologiques (par les oublis, les déformations de la réalité historique ...), et les enjeux mémoriels sont soulignés. Les travaux qui étudient plus spécifiquement les fictions produites dans le passé tentent de saisir les grandes évolutions sociales et culturelles contemporaines de la production, les anxiétés qui traversent alors la société, et l'atmosphère d'une époque. Les séries télévisées constitueraient par conséquent des sources pour l'histoire¹⁵⁶.

La période d'étude correspond également à « l'âge classique » de la télévision américaine. Même si la date de fin en est disputée, le milieu des années 1970 constitue une césure. En effet, Gary Edgerton propose dans son ouvrage la date de 1975, qui correspond à l'introduction du câble dans le paysage audiovisuel américain, la technologie brise l'oligopole des trois chaînes nationales¹⁵⁷. Victoria Johnson, quant à elle, situe l'âge classique entre 1959 (date à laquelle le système américain est consolidé) et 1985, car l'arrivée du câble ne modifie pas immédiatement les équilibres. Toutefois, je conserve l'appellation âge classique pour la période précédant 1959, en dépit de son caractère téléologique : les éléments du modèle qui s'impose sont déjà en action dès les débuts de la télévision commerciale. Le milieu des années 1970 correspond également au moment où la génération des fondateurs prend sa retraite : chez CBS, Frank Stanton (1908-2006) prend sa retraite en 1973, et William S. Paley est président directeur général jusqu'en 1977 ; chez NBC, Robert Sarnoff (1918-1997), le fils de David Sarnoff, fondateur, quitte la compagnie en 1975. À la fin des années 1960, les premières fusions et rachats des grands studios par des firmes transnationales aboutissent à la formation des premiers conglomérats médiatiques. En 1969 par exemple, Kinney National Services achète les

¹⁵⁵ Sandra Laugier et Pascale Molinier, « Qu'est-ce qu'une série féministe ? Introduction », *Cahiers du Genre*, 2023, vol. 75, n° 2, p. 5-30 ; Sandra Laugier (ed.), *Les Séries : Laboratoires d'éveil politique*, Paris, CNRS éditions, 2023.

¹⁵⁶ Antoine Faure et Emmanuel Taïeb, « L'Histoire à l'épreuve des séries », *TV/Series*, 24 juin 2020, n° 17 ; Marjolaine Boutet (ed.), « Guerres en séries (I) Séries et guerre contre la terreur », *TV/Series*, 2016, n° 9 ; John E O'Connor (ed.), *American History, American Television : Interpreting the Video Past*, New York, Ungar, 1983.

¹⁵⁷ Edgerton, 2007, *op. cit.*

studios Warner, et en 1972, le nouvel empire prend le nom de Warner Communications¹⁵⁸. De plus, une nouvelle génération de producteurs indépendants émerge avec la nouvelle loi sur le financement et la syndication. Le milieu des années 1970 est aussi un tournant politique et social. Après deux présidences démocrates, les conservateurs reviennent au pouvoir, avec des figures comme Ronald Reagan en Californie (comme gouverneur de 1967 à 1975), et Richard Nixon à la Maison-Blanche (1969-1974). La fin de l'intervention militaire au Vietnam en 1973, la promesse d'un retour à l'ordre, d'un gouvernement fédéral réduit au minimum et la critique de l'État-providence représentent la fin tardive des années 1960¹⁵⁹.

LA PEINE DE MORT : UN THEME REVELATEUR

Le sujet de la peine capitale permet d'entrer dans les rapports entre la société et ses différentes formes de marginalité, dans la réalité historique, comme dans les représentations. Historiquement, les exécutions capitales sont des spectacles qui mettent en scène un criminel, marginal, dissident politique ou religieux mis à mort par une autorité devant un public. L'événement fait ensuite l'objet de récits largement diffusés à des fins d'édification de la population n'ayant pu se rendre sur place. La représentation de la peine de mort s'inscrit ainsi dans une longue tradition, il s'agit d'un spectacle politique destiné à rétablir l'ordre¹⁶⁰. En effet, en tant que punition légale, la peine de mort est une façon de traiter les criminels et de punir les crimes, c'est-à-dire de faire face au phénomène de la déviance. Depuis Émile Durkheim, la sociologie met en évidence le caractère relatif de la déviance et de la criminalité. La désignation d'un acte sous l'étiquette de crime est une construction sociale, qui dépend d'une société donnée. Pour Durkheim : « Il ne faut pas dire qu'un acte froisse la conscience commune parce qu'il est criminel, mais qu'il est criminel parce qu'il froisse la conscience commune. Nous ne le réprouvons pas parce qu'il est un crime, mais il est un crime parce que nous le réprouvons ¹⁶¹. »

¹⁵⁸ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 291. ; Connie Bruck, *Master of the Game : Steve Ross and the Creation of Time Warner*, New York, Simon & Schuster, 2020 [2013].

¹⁵⁹ Bruce J. Schulman et Julian E. Zelizer, *Rightward Bound : Making America Conservative in the 1970s*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2008 ; David Garland, *The Culture of Control : Crime and Social Order in Contemporary Society*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

¹⁶⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 ; Helen Rutherford, Clare Sandford-Couch et Patrick Low, *Execution Culture in Nineteenth Century Britain : From Public Spectacle to Hidden Ritual*, Londres, Routledge, 2020 ; Petrus Cornelis Spierenburg et Pieter Spierenburg, *The Spectacle of Suffering : Executions and the Evolution of Repression : From a Preindustrial Metropolis to the European Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

¹⁶¹ Émile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, Presses universitaires de France, 2013 [1893], p. 82.

De même, les sociologues, dans la lignée de Howard Becker, définissent la déviance comme la transgression d'une norme. Dans cette perspective, le criminel est un type particulier de déviant qui a transgressé une norme sociale et légale, entraînant une réponse de la société perturbée par cet acte. Dans son ouvrage *Outsiders*, Becker affirme que « la déviance est une propriété non du comportement lui-même, mais de l'interaction entre la personne qui commet l'acte et celles qui réagissent à cet acte¹⁶². » Ces conceptions donnent naissance à la « criminologie de la réaction sociale » dont les tenants sont très actifs dans les années 1960¹⁶³. Ainsi, aux États-Unis, des actions illégales quand elles sont commises par des populations marginales ou subordonnées (minorités religieuses, politiques, ethniques et raciales) sont des crimes capitaux, ce qui consolide l'identité nationale et les hiérarchies entre les groupes sociaux. Par exemple, une femme assassinant son conjoint est considérée comme ayant commis une trahison, le pendant privé de la trahison politique. Aussi ce crime est-il puni de mort comme « petite trahison » depuis les temps coloniaux aux États-Unis, le même qualificatif s'applique d'ailleurs à l'esclave qui se révolte contre son maître¹⁶⁴. Les infanticides sont punis avec une sévérité toute particulière quand ils sont commis par des femmes issues des classes populaires, voire pauvres, souvent issues de l'immigration¹⁶⁵. Il en est de même pour les crimes de droit commun commis par des Afro-Américains : la probabilité d'une condamnation à mort pour les hommes noirs est bien plus importante que celle des hommes blancs, pour un même crime¹⁶⁶. De plus, cette punition est considérée comme la plus sévère de l'arsenal judiciaire, et à partir du XIX^e siècle son usage se restreint aux criminels qui apportent un surcroît de terreur ou de désordre dans la société¹⁶⁷, c'est-à-dire les marginaux les plus éloignés de la norme et définis comme des Autres, irrémédiablement mauvais, voire absolument étrangers à l'humanité. La peine capitale s'inscrit dans le phénomène plus large de répression des minorités et des populations subordonnées par le biais de l'incrimination. La doctrine légale *death is different*, impliquant que des exigences plus importantes en termes de respect des droits sont nécessaires étant donné

¹⁶² Howard S. Becker, *Outsiders : Etudes de sociologie de la déviance*, traduit par Jean-Pierre Briand et traduit par Jean-Michel Chapoulie, Nouvelle édition revue et Augmentée., Paris, Éditions Métailié, 2020.

¹⁶³ Philippe Robert, *La Sociologie du crime*, Paris, La Découverte, 2005.

¹⁶⁴ Stuart Banner, *The Death Penalty : An American History*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 71.

¹⁶⁵ David V. Baker, *Women and Capital Punishment in the United States : An Analytical History*, Epub., Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016 ; L. Kay Gillespie, *Executed Women of 20th and 21st Centuries*, Lanham, Boulder, New York, University Press of America, 2009.

¹⁶⁶ William J. Bowers, Glenn L. Pierce et John F. McDevitt, *Legal Homicide : Death As Punishment in America, 1864-1982*, Boston, Northeastern University Press, 1984 ; Margaret Vandiver, *Lethal Punishment : Lynchings and Legal Executions in the South*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006 ; Gillespie, 2009, *op. cit.* ; Baker, 2016, *op. cit.*

¹⁶⁷ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 98. ; David Garland, *Peculiar Institution : America's Death Penalty in an Age of Abolition*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010, p. 135-149.

la sévérité, et l'impossibilité de réparer une erreur judiciaire, n'est formulée que dans les années 1970¹⁶⁸ : aux yeux du droit américain, il s'agit d'une punition comme les autres. La peine capitale est bien une pratique sociale, reflétant les divisions et les hiérarchies sociales. Les liens entre déviance et marginalité, et incrimination et punition concernent le système pénal dans son ensemble, dont la peine de mort n'est qu'une partie.

De plus, la peine capitale est pourvue d'une dimension politique particulière aux États-Unis. En effet, historiquement, cette punition religieuse est associée à des sociétés non démocratiques (encore qu'elle existe dans les cités grecques de l'époque antique, y compris à Athènes au temps de la démocratie¹⁶⁹) et à des régimes monarchiques, absolus et autoritaires. En Europe, et particulièrement en France, elle est également associée à l'État centralisé et apparaît comme une fonction régaliennne découlant de l'idéal du monopole de la violence légitime¹⁷⁰. La peine capitale est une pratique du pouvoir (qu'elle que soit sa nature), et une pratique de pouvoir (elle exprime et prouve l'étendue de ce pouvoir, pourvu du droit d'éliminer une vie dans le contrat social qui le lie à ses sujets¹⁷¹). Toutefois, aux États-Unis, chaque État organise son propre système judiciaire et les élus peuvent voter l'abolition ou le retour de la peine capitale, suivant les pressions de l'électorat. Ce sont généralement des jurys populaires qui condamnent, ou pas, les accusés¹⁷². La peine capitale est ainsi une pratique démocratique, dans le sens où elle est dans les mains des citoyens et de la communauté locale : elle exprime et démontre son pouvoir souverain, héritage de celui des premières communautés puritaines de colons, liées par des contrats (*covenants*¹⁷³).

Le mouvement abolitionniste et réformiste, dans ce contexte, est une opinion minoritaire, défendue par une élite. En effet, les écrits des réformateurs des Lumières du XVIII^e siècle, en premier lieu Cesare Beccaria¹⁷⁴, sont diffusés aux États-Unis. Une première forme d'abolitionnisme voit le jour au XIX^e siècle, autour de la création des pénitenciers et maisons de correction. L'idée se répand qu'il est possible de sauver l'âme du criminel sans détruire son corps, mais en l'édifiant afin qu'il puisse prendre conscience de ses erreurs et retrouver une

¹⁶⁸ Le principe, formulé par la Cour dans *Florida v. Gardner* (1977) est abandonné progressivement dans les années 1990 car trop contraignant, il retarde les exécutions. Banner, 2002, *op. cit.*, p. 287 et suivantes. ; Robert M Bohm, *DeathQuest : An Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*, 4e édition., Amsterdam, Boston, Heildeberg, Anderson Publishing, 2012, p. 187-188.

¹⁶⁹ Louis Gernet, « Sur l'exécution capitale », *Revue des Études grecques*, 1924, vol. 37, n° 172, p. 261-293.

¹⁷⁰ Max Weber, *Le Savant et le politique*, traduit par Julien Freund, Nouvelle édition., Paris, 10/18, 2002 [1919].

¹⁷¹ Thomas Hobbes, *Du citoyen : Principes fondamentaux de la philosophie de l'État/ Léviathan*, traduit par Samuel Sorbière, Paris, Librairie générale française, 1996 [1651].

¹⁷² Armand Hage, *Le Système judiciaire américain et ses problèmes*, Paris, Ellipses, 2000.

¹⁷³ Garland, 2010, *op. cit.* ; Morone, 2003, *op. cit.*

¹⁷⁴ Cesare Beccaria, *Des délits et des peines*, traduit par Maurice Chevallier, Paris, « Le Monde » : Flammarion, 2010 [1764].

place dans la société. Le mouvement comprend deux grandes tendances : les abolitionnistes radicaux, et les réformistes, qui veulent réserver cette peine aux « pires des pires ». Au XX^e siècle, le mouvement abolitionniste se prolonge, en se sécularisant, notamment par l'adoption d'arguments scientifiques et médicaux sur la nature du crime et du criminel, et la notion de déterminisme. La fin de « l'ère progressiste », au lendemain de la Grande Guerre est ainsi marquée par une vague d'abolitions, grâce à l'action des nouvelles élites urbaines¹⁷⁵. La période de l'après-guerre jusqu'au milieu des années 1960 constitue un autre moment clef de l'abolitionnisme, où les positions réformistes et critiques sont particulièrement visibles dans l'opinion publique et dans le système judiciaire. Ainsi, depuis 1936, l'institut de sondage Gallup pose régulièrement aux Américains la question (« Êtes-vous en faveur de la peine de mort pour une personne condamnée pour meurtre¹⁷⁶? »). En mai 1966, pour la première et unique fois, les opinions défavorables (avec 47%) sont plus nombreuses que les opinions favorables (42%). Malgré la médiatisation de l'exécution des époux Rosenberg en 1953, le pays est marqué par un recul des exécutions comme des condamnations à mort depuis les années 1940, avec en moyenne 129 exécutions par an dans les années 1940, 72 dans les années 1950 et 19 dans les années 1960¹⁷⁷. En 1969, la Cour suprême stoppe les exécutions, le temps de décider de la constitutionnalité de la peine capitale. *Furman v. Georgia*, l'arrêt de 1972, apparaît comme un symbole et un aboutissement de cette période, car le VIII^e Amendement interdit les « peines cruelles et inhabituelles » (*cruel and unusual punishments*). Cette décision historique résulte des efforts du LDF (Legal Defense Fund), un groupe d'avocats associés au mouvement pour les droits civiques, mené par Anthony Amsterdam (1935-), qui cherche à obtenir l'abolition par voie judiciaire en s'attaquant à des questions de respect des procédures légales plutôt qu'à des questions éthiques et morales. La majorité de la Cour reconnaît la dimension arbitraire dans l'application de la peine de mort, trois *justices* évoquent les discriminations raciales, mais la preuve de telles discriminations n'a pas été apportée selon eux. Deux *justices* déclarent la peine de mort contraire à la constitution par elle-même¹⁷⁸.

¹⁷⁵ John F. Galliher, Gregory Ray et Brent Cook, « Abolition and Reinstatement of Capital Punishment during the Progressive Era and Early 20th Century », *The Journal of Criminal Law and Criminology*, Automne 1992, vol. 83, n° 3, p. 538-576 ; John Whiteclay Chambers, *The Tyranny of Change : America in the Progressive Era, 1890-1920*, 2e édition., New Brunswick, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 2000 [1992] ; Banner, 2002, *op. cit.*

¹⁷⁶ « Are you in favor of the death penalty for a person convicted of murder? » Gallup Inc., *Death Penalty*, en ligne : <https://news.gallup.com/poll/1606/Death-Penalty.aspx>, 24 octobre 2006, (consulté le 13 janvier 2022).

¹⁷⁷ M. Watt Espy et John Ortiz Smykla, « Executions in the United States, 1608-2002 : The ESPY File : Version 5 ».

¹⁷⁸ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 251 et suivantes. ; Michael Meltsner, *Cruel and Unusual : The Supreme Court and Capital Punishment*, New York, Random House, 1973 ; *Furman v. Georgia*, 408 U.S. 238 (1972), en ligne : <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/408/238/>, (consulté le 28 juillet 2023).

En dépit de cette apogée, le mouvement abolitionniste est minoritaire tout au long de la période, et dans la deuxième moitié des années 1960, l'opinion favorable au retour de la peine de mort gagne à nouveau du terrain¹⁷⁹. Dès l'arrêt *Furman*, plusieurs États fédérés préparent de nouvelles législations pour réformer la pratique, et obtenir son retour. Les condamnations à mort reprennent, mais les peines ne peuvent être exécutées avant leur validation par la cour suprême, ce qui est chose faite avec l'arrêt *Gregg v. Georgia* décidé en 1976. La première exécution est organisée l'année suivante, après un moratoire de fait de dix ans¹⁸⁰.

LE CORPUS D'ÉPISODES : CONSTITUTION ET PRESENTATION GENERALE

Pour étudier la représentation de la peine de mort, un corpus d'épisodes a été constitué selon deux critères : un critère thématique (la présence de la peine capitale dans l'intrigue) et un critère concernant les séries dans lesquelles ces épisodes ont été diffusés. Ces critères ont été établis en s'appuyant sur l'expérience de ma recherche de Master 2 menée sur la représentation de l'exécution dans les séries télévisées américaines de 1950 à 1977¹⁸¹. Lors de ce travail, j'avais systématiquement recensé les épisodes pour la période 1949-1979, et construit une base de données (Access) pour les étudier¹⁸². Pour la présente thèse, seuls les épisodes de séries dont 100 épisodes ou plus ont été diffusés ont été conservés, que ces séries aient été produites pour le *prime-time*, ou directement pour la syndication. Il s'agit ici de se limiter aux séries jugées suffisamment populaires ou significatives par les décideurs pour être reconduites sur plusieurs années. Ma prémisse ici est qu'il s'agit des séries qui ont le plus répondu aux attentes de leurs différents publics, c'est-à-dire les commanditaires et/ou les téléspectateurs¹⁸³. Une fois les

¹⁷⁹ Robert M. Bohm, « American Death Penalty Opinion, 1936-1986 : A Critical Examination of the Gallup Polls » dans Robert M. Bohm (ed.), *The Death Penalty in America : Current Research*, Highland Heights, Cincinnati, Academy of Criminal Justice Sciences, Anderson Publishing, 1991 ; Robert M. Bohm, « Toward an Understanding of Death Penalty Opinion Change in the United States : The Pivotal Years, 1966 and 1967 », *Humanity & Society*, 1992, vol. 16, n° 4, p. 524-542.

¹⁸⁰ La dernière exécution de l'époque pré-*Furman* se déroule en 1967. André Kaspi, *La Peine de mort aux Etats-Unis*, Paris, Plon, 2003 ; Banner, 2002, *op. cit.* ; Bohm, 2012, *op. cit.*

¹⁸¹ Julie Richard, *La Représentation de l'exécution dans les séries télévisées américaines (1950-1977), l'émergence d'une question de société dans les fictions télévisées*, Master Histoire et Archéologie, Université Amiens Picardie Jules Verne, Amiens, 2016.

¹⁸² La méthodologie et la base de données est présentée en détail en annexe.

¹⁸³ Ce critère a été préféré au critère de l'audience, car les résultats publiés par l'Institut Nielsen sont fortement critiqués par les professionnels de l'industrie de la télévision, comme cela sera montré plus en détail plus loin. Par exemple, des programmes peuvent être reconduits malgré des audiences faibles, parce que les chaînes et les annonceurs y voient une source de prestige culturel. Sélectionner les séries sur la base de leur reconduction, c'est donc aussi mettre en valeur le choix des acteurs, qui effectuent un calcul coût/bénéfice où la mesure de l'audience n'est qu'un facteur.

séries identifiées, les épisodes individuels ont été repérés par la lecture des synopsis et autres descriptifs¹⁸⁴, et sélectionnés s'il était fait mention d'une condamnation à mort, d'une exécution, d'un procès pour meurtre ... Même si la méthode employée avait pour but l'exhaustivité, cela est sans doute hors d'atteinte, cependant le corpus paraît représentatif de la production. Le critère thématique a ensuite été affiné et précisé au fur et à mesure des visionnages, dans le but d'éliminer les épisodes où le thème de la peine de mort tient une place marginale. Ainsi, cinq types catégories ont été construites :

- *Les épisodes qui présentent la condamnation à mort d'un personnage* (avec 56 épisodes, soit 33% des 170 épisodes du corpus¹⁸⁵)

Ces épisodes sont retenus quand un personnage est condamné à mort, que cette condamnation ait lieu dans une scène ou hors champ (elle doit être confirmée par les dialogues). En outre, la condamnation doit être décidée par une autorité politique, militaire ou religieuse. Les épisodes où la justice est autoorganisée par un groupe (en particulier dans le western) ne sont retenus que si cette forme juridique est reconnue comme légitime et/ou légale dans les dialogues. Il s'agit d'éliminer toutes les formes proches du lynchage (donc illégales, et plus faciles à critiquer), pour ne se concentrer sur la représentation des autorités judiciaires légitimes, *a priori* défendues et protégées de la critique par le contrôle éditorial.

- *Les épisodes qui présentent un personnage encourant la peine capitale* (avec 31 épisodes, soit 18% des 170 épisodes du corpus)

Ces épisodes sont retenus quand deux conditions sont réunies. La menace d'une condamnation à mort doit être répétée dans trois scènes différentes. De plus, la procédure judiciaire doit être entamée à l'écran, après l'arrestation (ce qui concrétise la menace). Ce critère permet d'éliminer les épisodes où la menace est proférée de façon générale, ce qui est un cas très fréquent.

- *Les épisodes qui présentent un personnage condamné à mort après sa condamnation à mort initiale* (avec 82 épisodes, soit 48% des 170 épisodes du corpus)

Quand il est présent à l'écran, son statut de condamné à mort doit être rappelé dans au moins trois scènes explicitement par les dialogues, et/ou par d'autres procédés (comme des scènes dans le « couloir de la mort »). Quand le personnage reste hors champ, l'épisode est

¹⁸⁴ Ces descriptifs sont disponibles en ligne, notamment sur Wikipédia, The Classic TV Archive (CTVA - *The Classic TV Archive Homepage*, en ligne : <https://ctva.biz/>, (consulté le 9 mars 2022).), et Internet Movie Database (IMDb : *notes, critiques et où regarder les meilleurs films et séries TV*, en ligne : <https://www.imdb.com/>, (consulté le 9 mars 2022).)

¹⁸⁵ Les chiffres donnés sont supérieurs à 100% car un même épisode peut présenter plusieurs personnages dans plusieurs situations.

retenu si son statut est évoqué dans au moins trois scènes. Ce critère permet d'éliminer tous les épisodes où le statut est secondaire dans l'intrigue, comme par exemple dans la série *The Fugitive* (1963-1967, ABC), où le protagoniste est un condamné à mort évadé. Son statut est rappelé dans le générique, mais il n'est généralement pas connu des autres personnages et discuté. Seul l'épisode pilote de cette série a été retenu, car il explique la formule de la série.

- *Les épisodes qui évoquent un personnage déjà exécuté* (avec 9 épisodes, soit 5% des 170 épisodes du corpus)

Ces épisodes sont retenus si le condamné est évoqué dans les dialogues dans au moins trois scènes, comme ayant été exécuté légalement. Ils sont également retenus si un flashback (ou tout autre dispositif) permet de voir le personnage dans trois scènes différentes. Ce critère permet de faire entrer dans le corpus des épisodes présentant des intrigues de vengeance, suite à une condamnation à mort.

- *Les épisodes qui présentent une scène d'exécution* (avec 59 épisodes, soit 35% des 170 épisodes du corpus)

Ces épisodes sont retenus quel que soit le statut du personnage exécuté. La présence d'une mise à mort légale est le seul critère. Cela permet de retenir le plus de mises en scène possibles, afin de pouvoir les comparer pour identifier les conventions et les écarts potentiels.

Avec la combinaison du critère « série », des critères narratifs, et de la possibilité de visionner les épisodes repérés, le corpus comprend 170 épisodes, provenant de 45 séries et diffusés entre 1950 et 1974. 126 ont été visionnés sur DVD (les westerns et les séries policières sont dans l'ensemble bien conservés), 27 à UCLA, six à la bibliothèque du Congrès, trois au Paley Center, et huit sur des plateformes vidéo en ligne¹⁸⁶. Les épisodes visionnés en centres d'archives concernent surtout des anthologies, qui ne sont pas éditées dans l'ensemble, et les épisodes de la série judiciaire *The Defenders*, qui n'a jamais été rediffusée ou éditée.

Ces 170 épisodes ne sont pas répartis de manière uniforme de 1950 à 1974, trois périodes se dégagent¹⁸⁷. Relativement peu d'épisodes produits de 1949 à 1956 ont été visionnés, ce qui est lié au problème de la conservation de ces sources, et aux difficultés de pouvoir y accéder. Les programmes ont été captés au moment de leur diffusion sur un format particulier, le kinescope (une pellicule de 16 mm), connu pour la mauvaise qualité des images¹⁸⁸. La moitié

¹⁸⁶ Voir présentation des sources : « Corpus d'épisodes »

¹⁸⁷ Voir figure en annexe A-3.

¹⁸⁸ Alors que les technologies d'enregistrement des programmes audiovisuels existent dès 1951, de nombreuses émissions diffusées en direct n'ont pas été conservées. Ainsi, les programmes captés sur bande magnétique ont disparu car les bandes étaient coûteuses et servaient à la diffusion du contenu à des stations locales non reliées avec leur *network* par le câble. Il s'agissait d'un dispositif de transport de l'information, et les bandes étaient

des épisodes détectée n'a pas pu être visionnée. La période suivante, de 1957 à 1964, correspond au temps de la diffusion de l'essentiel des épisodes du corpus, car 99 épisodes sur les 170 sont produits et diffusés. La grande majorité des épisodes détectés a pu être étudiée. Enfin, la dernière décennie (1965-1974) voit la disparition progressive du thème, avec 44 épisodes, ce qui représente la totalité des épisodes détectés.

Le corpus a été constitué uniquement sur une base thématique, ce qui n'excluait *a priori* que peu de séries. Toutefois, l'échantillon présente un nombre réduit de genres, au sein desquels le western est dominant¹⁸⁹, ce qui correspond à l'importance de ce genre dans la production : de la saison 1957-58 à la saison 1961-62, ce sont plus de 10 séries westerns qui sont diffusées sur les networks, avec un pic de 30 séries pour la saison 1959-1960¹⁹⁰. Avec 103 épisodes (soit 60% des 170 épisodes du corpus¹⁹¹), le western apparaît dans toutes ses déclinaisons, et couvre toute la période : un épisode de série western, diffusé en 1950, ouvre le corpus, « Spanish Gold » tiré de la série pour enfants *The Lone Ranger* (s01e38, 01/06/1950, ABC) ; l'épisode qui ferme le corpus est « In Performance of Duty » diffusé en 1974 dans la série pour adultes *Gunsmoke* (s20e10, 18/11/1974, CBS). Le corpus comprend ainsi 23 épisodes tirés de cette série, il s'agit du programme le plus représenté. Les autres succès du genre sont aussi présents, avec 13 épisodes de *Bonanza* (1959-1973, NBC), la série qui met en scène la puissante et bienveillante famille Cartwright, sept épisodes de la série *The Virginian* (1962-1971, NBC), centré sur les propriétaires et employés d'un ranch, ou encore sept autres de *Have Gun – Will Travel* (1957-1963, CBS) qui relate les aventures de Paladin, mercenaire dandy. D'autres programmes sont restés dans les mémoires pour avoir offert leur première chance à des stars de cinéma telles que Steve McQueen (*Wanted : Dead or Alive* (1958-1961, CBS), avec quatre épisodes) ou Clint Eastwood (*Rawhide* (1959-1965, CBS), un épisode dans le corpus).

Dans la majorité des épisodes du corpus, la peine capitale est placée dans le passé mythique des États-Unis. D'autres cadres historiques et géographiques apparaissent dans six épisodes appartenant aux genres de l'imaginaire, 16 drames historiques diffusés dans des anthologies (qui mettent en scène l'Antiquité grecque ou la Révolution française par exemple) et dans une sitcom militaire, dont l'action est située dans un camp de prisonniers de guerre dans

réutilisées, ce qui effaçait le contenu initial. Aujourd'hui, il est estimé qu'environ 5% de la production des programmes diffusés en direct sont accessibles. Bratslavsky, 2013, *op. cit.* ; Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 194.

¹⁸⁹ Voir tableau et liste (annexe B).

¹⁹⁰ Boddy, 1998, art cit, p. 119- 120.

¹⁹¹ Notons qu'en 1958-1959, année d'avant le pic, 26% du temps de *network* est consacré au western selon Boddy. Le western a donc tendance à être surreprésenté dans le corpus. Boddy, 1998, art cit.

l'Allemagne nazie durant la Seconde Guerre mondiale¹⁹². Au total, ce sont 126 épisodes (soit 74% des 170 épisodes) qui se situent dans un univers fictionnel que les téléspectateurs ne peuvent identifier directement au leur.

Cependant, 44 épisodes (soit environ un quart) présentent un cadre américain et contemporain. Ces épisodes appartiennent en majorité au genre policier et/ou judiciaire, ce qui là encore traduit la popularité de ce type programme. Le genre policier a en effet une longue histoire, depuis la presse populaire du XIX^e siècle, le roman, puis les feuilletons radiophoniques, les films et la télévision¹⁹³. Le genre représente près d'un tiers du temps d'antenne en soirée de la fin des années 1950 aux années 1960, avant d'atteindre 40% en 1975¹⁹⁴. Le genre policier et judiciaire est par conséquent relativement sous-représenté dans le corpus. Dans notre corpus, sont rangés dans la catégorie policier/ judiciaire, les 37 épisodes dont les protagonistes sont des policiers, des détectives privés, des avocats, des journalistes ou encore des citoyens ordinaires menant une enquête. Des séries policières classiques comme *M Squad* (1957-1960, NBC), avec Lee Marvin (deux épisodes), ou *Naked City* (1958-1963, ABC), fameuse pour ses tournages dans les rues de New York (trois épisodes) sont représentées de même que *Mannix* (1967-1975, CBS), qui se concentre sur les aventures d'un détective privé (deux épisodes). *Perry Mason* (1957-1966, CBS) et *The Defenders* (1961-1965, CBS) sont les séries judiciaires clefs du corpus. Cependant, un seul épisode de *Perry Mason* fait partie du corpus, le talentueux avocat éponyme ne perdant jamais une affaire, et ne défendant que des innocents (« The Case of the Deadly Verdict », s07e04, 17/10/1963, CBS) – la menace de la peine de mort plane mais pas de façon suffisamment appuyée pour que les épisodes soient ajoutés au corpus. La seconde série, au contraire, créée par Reginald Rose, est présente dans le corpus avec neuf épisodes. À la différence de *Perry Mason*, avocat-détective, Larry et Ken

¹⁹² Respectivement dans « The Death of Socrates », *You Are There* (1953-1957, CBS), s01e14, 03/05/1953; « Reign of Terror », *Hallmark Hall of Fame* (1951- , NBC), s01e20, 18/05/1952 et « The Kommandant Dies at Dawn », *Hogan's Heroes* (1965-1971, CBS), s05e06, 31/10/1969.

¹⁹³ Dominique Kalifa, « L'Encre et le sang : Récits de crimes et société à la Belle époque » ; Marc Lits, *Le Roman policier : Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, 2e édition., Liège, Éditions du CÉFAL, 1999 [1998] ; Emmanuelle Delanoë-Brun, *Passions criminelles : Les Séries policières anglophones, entre conservatisme et progressisme*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2023 ; Ray Surette, *Media, Crime, and Criminal Justice : Images and Realities*, 4e édition., Belmont, Wadsworth Cengage Learning, 2011 [1992] ; Leonidas K. Cheliotis, « The Ambivalent Consequences of Visibility : Crime and Prisons in the Mass Media », *Crime, Media, Culture*, 2010, vol. 6, n° 2, p. 169-184 ; Anita Lam, *Making Crime Television : Producing Entertaining Representations of Crime for Television Broadcast*, Milton Park, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2014 ; David Wilson et Sean O'Sullivan, *Images of incarceration : Representations of Prison in Film and Television Drama*, Winchester, Waterside Press, 2004 ; Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet et Geneviève Sellier (eds.), *Policiers et criminels, un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan, 2009.

¹⁹⁴ Boutet, 2017, art cit, Repère 18/211 ; Surette, 2011, *op. cit.*, p. 12- 13.

Preston, père et fils, défendent des coupables, affrontent des dilemmes éthiques, et perdent de nombreuses affaires (leurs clients sont tous exécutés, sauf un).

Les sept derniers épisodes du corpus sont des drames contemporains, centrés sur un crime ou une exécution, souvent du point de vue du criminel et de ses proches. Ils sont diffusés au sein d'anthologies, comme *Playhouse 90* (1956-1960, CBS), avec cinq épisodes ou *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1962, CBS) prolongé sous le titre *The Alfred Hitchcock Hour* (1962-1965, CBS), avec sept épisodes.

Le corpus, constitué sur une base thématique, est ainsi composé d'épisodes divers, les genres et les formes représentées sont plus ou moins prestigieuses, comme le montrent aussi leurs formats. Les épisodes d'une heure sont les plus fréquents (avec 91 épisodes), avant le format court de 30 minutes (67 épisodes) et le format long de 90 minutes, réservé à des productions de prestige (12 épisodes). 38 épisodes appartiennent à des anthologies (soit 22% des 170 épisodes du corpus), les épisodes restants appartiennent à la forme de la série épisodique. Toutefois, le créneau de diffusion assure leur unité. En effet, seuls deux épisodes ont été produits pour une diffusion en syndication, les 168 restants l'ont été pour le *prime-time*. Il s'agit de la tranche horaire de la journée la plus valorisée, la plus regardée et la plus profitable, qui s'étend de 19 heures à 23 heures jusqu'en 1971, au moment où la nouvelle règle de la FCC (*Prime-Time Access Rule*) force les *networks* à renoncer à la première heure les jours de semaine (du lundi au samedi¹⁹⁵). Les épisodes du corpus s'inscrivent donc dans l'objectif d'attirer un maximum d'audience. Ils s'adressent à un public similaire, c'est-à-dire un grand public familial, puis de plus en plus adulte au fur et à mesure du déroulement de la soirée. La sitcom, et de façon plus générale, la comédie est peu représentée. Les genres les plus sérieux, politiques et historiques (qui entrent dans la catégorie du *drama*) dominant, il s'agit du contenu le plus surveillé par le contrôle éditorial. Ce cadre commun rend possible les comparaisons, ce qui permet de dégager les tropes narratifs, les conventions de mise en scène, et les stéréotypes attachés aux personnages de criminels comme de représentants de la loi ... mais aussi de voir si ces conventions et tropes évoluent, et si des épisodes ne les respectent pas.

PROBLEMATIQUE ET HYPOTHESE : LES MARGINALITES ET LES PROFESSIONNELS DE LA TELEVISION

¹⁹⁵ Sépulchre (ed.), 2017, *op. cit.* ; Hilmes, 2011, *op. cit.*, p. 265- 266.

Dans la réalité historique, la peine de mort confronte un pouvoir et une personne marginalisée (avant ou par sa condamnation). Le spectacle politique est propice à une transposition dans l'ordre culturel et à une mise en intrigue. En effet, de nombreux artistes ont représenté la peine capitale dans l'art et les productions culturelles, même si faute d'un inventaire, il est difficile de dépasser cette simple affirmation. Le thème apparaît notamment dans le roman ou le cinéma¹⁹⁶, et en ce qui concerne les séries télévisées américaines, la base de données constituée pour mener cette recherche contient près de 700 titres de la fin des années 1940 à la fin du XX^e siècle, ce qui correspond à une moyenne d'un nouvel épisode sur ce sujet chaque mois¹⁹⁷. Cependant, les artistes en question ne sont (sauf exception) pas des juristes. La peine de mort, qu'il s'agisse de la phase de l'enquête, du procès, ou de l'exécution condense des enjeux de vie et de mort, d'innocence et de culpabilité, de suspense et de tragédie. Le thème joue avec différents tabous et limites culturelles, effrayants, mais aussi fascinants et excitants : la mort, la violence, le crime, la vengeance¹⁹⁸, le voyeurisme¹⁹⁹.

Dans l'ordre symbolique de la fiction, la situation du personnage accusé ou condamné à mort s'inscrit dans le genre policier ou judiciaire, avec l'ajout d'une question de vie ou de mort pour lui, ce qui démultiplie les enjeux. La peine capitale est un dispositif narratif qui permet à un épisode de se détacher d'un autre, de piquer l'intérêt du téléspectateur – d'autant plus si un protagoniste est mis en danger de la sorte. En ce sens, la peine de mort n'est pas un sujet en soi dans les fictions des années 1950 à 1970. Cependant, les thèmes du crime et de la punition peuvent être définis structurellement ou symboliquement comme la mise en scène de

¹⁹⁶ De nombreuses études, plus ou moins monographiques, ont été menées sur le traitement de ce thème dans ces deux domaines. Voir par exemple : Daniel LaChance, *Condemned to Be Free : The Cultural Life of Capital Punishment in the United States, 1945-Present*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Minnesota, Minnesota, 2011 ; David Guest, *Sentenced to Death : The American Novel and Capital Punishment*, Jackson, University Press of Mississippi, 1996 ; Peggy Kamuf, *Literature and the Remains of the Death Penalty*, New York, Fordham University Press, 2019 ; Yvonne Kozlovski-Golan, *The Death Penalty in American Cinema : Representations of Criminality and Retribution in Hollywood Film*, Londres, Tauris, 2014 ; Hélène Lowe-Dupas, « Innommable guillotine : La Peine de mort dans "Le Dernier Jour d'un condamné" et "Histoire d'Hélène Gillet" », *Nineteenth-Century French Studies*, Printemps-Et 1995, vol. 23, n° 3/4, p. 341-348 ; Daniel Morgan, « La Fiction fait du journalisme : La Peine de mort dans le cinéma français, 1939-1981 » dans Collectif DAEM (ed.), *Esthétisation des médias et médiatisation des arts*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; Valérie Poirot, *Cinéma et engagement : Représentations de la peine de mort et images d'exécution dans les productions américaines et françaises*, Thèse de doctorat de philosophie, Université de Louisiane, Lafayette, 2005 ; Angele Botros Samaan, « Death and the Death-Penalty in More's Utopia and Some Utopian Novels », *Moreana*, juin 1986, 23 (Numéro 90), n° 2, p. 5-15.

¹⁹⁷ Voir plus loin pour la méthode employée lors de la constitution de la base de données.

¹⁹⁸ Gaëlle Clavandier, *Sociologie de la mort : Vivre et mourir dans la société contemporaine*, Paris, A. Colin, 2009 ; Caïra, 2005, *op. cit.* ; Stephen Prince, *Classical Film Violence : Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2003 ; Frank Miller, *Censored Hollywood : Sex, Sin & Violence on Screen*, Atlanta, Kansas City, Turner Pub., 1994.

¹⁹⁹ Pour David Garland le plaisir de pouvoir briser ces tabous dans un cadre autorisé par la loi est un facteur du maintien de cette punition aux États-Unis. Garland, 2010, *op. cit.*

situations de pouvoir (qu'elles soient acceptées ou non) entre une autorité et un ou plusieurs personnages. Dans le cas de la peine de mort à la télévision, ces relations de pouvoir mettent en scène de façon récurrente les relations entre un pouvoir et un personnage représentant une minorité, à un titre ou un autre. En effet, un premier dépouillement du corpus montre que les personnages bien intégrés sont exceptionnellement accusés ou condamnés à mort. S'interroger sur le statut et la signification de la peine de mort revient en réalité à se poser la question plus large de la représentation des minorités et subordonnés de tous ordres (selon des axes politiques, religieux, sexuels, raciaux, identitaires, économiques ...), que je propose de regrouper sous l'étiquette de « marginalités ». Ces groupes sont souvent étudiés de façon segmentée²⁰⁰. Ici, au contraire, les personnages accusés ou condamnés regroupent toutes les catégories : femmes, minorités raciales, malades mentaux, jeunes rebelles, vagabonds, dissidents religieux et/ou politiques. Toutes les contre-cultures de la guerre froide sont ainsi présentées à l'écran, dans la position du criminel, mais aussi et surtout, dans celle de la victime d'une injustice, ce qui pose le problème de la signification de leur présence. En effet, sur un média au contenu surveillé, maîtrisé et orienté en fonction des intérêts des commanditaires et propriétaires, c'est-à-dire de grandes entreprises capitalistes partie prenante du consensus de la culture de la guerre froide, les marginalités et les contre-cultures sont-elles un signe d'une limite du contrôle éditorial, ou ont-elles d'autres significations ?

En effet, selon la théorie de l'hégémonie, la présence des marginalités peut découler de deux stratégies. Il s'agit de les convoquer, à cause des anxiétés sociales causées par les contestations, pour mieux les rejeter et renforcer symboliquement les normes et les valeurs de la culture dominante. Ou bien, la présence de ces minorités résulte d'une stratégie d'ouverture et de compromis avec ces groupes pour tenter de maintenir le consensus le plus large possible alors que ceux-ci s'agitent. Dans les deux cas, l'analyse se concentre sur les stratégies « d'en haut », et partent du principe que le contrôle éditorial est effectif dans un média tenu par une élite puissante. Les études se basant sur les deux stratégies décrites ci-dessus, dans la lignée des *cultural studies*, offrent un éclairage sur la production des fictions télévisées. Elles sont lues à la lumière du contexte historique, dans un jeu entre ses dimensions sociales (les pressions d'en bas) et commerciales (les intérêts d'en haut).

²⁰⁰ Voir par exemple: Robins R. Means Coleman, « African Americans and Broadcasting » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018 ; D'Acci, 1994, *op. cit.* ; Stephen Tropiano, *The Prime Time Closet : A History of Gays and Lesbians on TV*, New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2002.

Je propose de faire un pas de côté et d'analyser l'institution (le « dedans ») pour comprendre la présence des marginalités, et notamment les tactiques mises en place par les créatifs²⁰¹. L'hypothèse étudiée est que les créatifs négocient des marges de manœuvre, de façon plus ou moins ouverte, ce qui leur permet de s'exprimer en dépit du poids du contrôle éditorial. Les œuvres symboliques que sont les séries télévisées ont une fonction métaphorique pour eux : ils y encodent leurs conditions de travail, c'est-à-dire l'actualité de la société et du monde qui les entourent, mais aussi leur statut dans l'institution, leurs rêves et leurs déceptions professionnelles et artistiques. En me plaçant dans la lignée des travaux de John Caldwell et d'Annie Berke²⁰², je fais l'hypothèse qu'il est possible d'interpréter ces fictions à la lumière des conditions de travail des créatifs, comme si elles en étaient une image déformée, comprenant des signes à décoder, afin d'établir des comparaisons entre la situation des personnages à l'écran et la situation des créatifs.

UNE REFLEXION EN MIROIR

La présente thèse est divisée en deux parties : la première est consacrée à l'étude de l'institution proprement dite, et notamment à la culture de la production, et la deuxième à l'étude du corpus d'épisodes et de la représentation de la peine de mort et des marginalités. En effet, la première partie a pour objectif de décrire le monde de la télévision de l'âge classique pour saisir les identités professionnelles des deux groupes principaux (les créatifs et les professionnels du contrôle éditorial) et dégager les grandes règles qui président au développement et à l'édition du contenu. En somme, il s'agit d'éduquer son regard, car les séries télévisées de cette période sont le produit d'une culture de la production particulière, et les contenus ont un sens spécifique pour ceux qui les produisent. Cette première partie mobilise les questionnements et concepts de la sociologie des professions et des *productions studies*. La grille de lecture est à la fois sociologique et juridique, et la documentation provient de sources officielles, industrielles et surtout des témoignages des praticiens.

²⁰¹ Je reprends la distinction entre stratégie et tactique, conceptualisée par Michel de Certeau. La stratégie est entreprise par le sujet puissant, qui dispose d'une place forte pour l'organiser, il a un territoire et doit faire face à des menaces. *A contrario*, la tactique est l'arme des faibles, elle utilise les opportunités qui peuvent se révéler dans le temps. C'est l'ensemble des actions individuelles qui profitent des défauts dans la cuirasse du puissant Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.

²⁰² Caldwell, 1995, *op. cit.* ; Annie Berke, *Their Own Best Creations : Women Writers in Postwar Television*, Oakland, University of California press, 2022.

Le chapitre 1 est l'occasion de présenter les professionnels et de les voir en action, en suivant la production d'un épisode de série télévisée, de l'idée initiale à la diffusion ou à la copie zéro. La nouvelle institution de la production de séries télévisées s'organise, les procédures de travail se consolident pour aboutir à un modèle de production propre au début des années 1960. L'étude de ces procédures permet également de mettre en valeur les relations entre les professionnels, les hiérarchies et les tensions qui les animent. Il y a des lieux de pouvoir et des moments propices aux confrontations entre scénaristes, réalisateurs, producteurs, comédiens, cadres exécutifs et éditeurs. Les outils et les méthodes des *productions studies* et de la sociologie du travail sont mobilisés pour décrire la télévision comme une industrie, où les rapports de pouvoir sont dynamiques et plus imprévisibles que ne le révèlent les sources promotionnelles. Alors que sur le papier le pouvoir du contrôle éditorial est incontestable, dans la réalité les conditions de production révèlent ses premières limites. Témoignages (recueillis par l'Académie de la Télévision et l'université de Syracuse) et archives de production (collectées à UCLA et à Madison) constituent les sources principales. Ce chapitre forme le cœur et le point de départ de la recherche : les questionnements et acteurs de cette institution sociale sont analysés par la suite.

Le chapitre 2 étudie la construction des identités professionnelles de trois types de créatifs avec l'apparition du nouveau média : scénaristes, réalisateurs et producteurs. Il s'agit de saisir non seulement leurs conditions de travail, leur image de soi en tant que professionnel, mais aussi leur statut dans l'institution et plus largement dans la société. Les questions de la propriété intellectuelle, du partage des profits, et de la participation de professionnels dotés de compétences artistiques à média grand public et commercial sont centrales pour saisir la culture de la production. En mobilisant des notions de la sociologie du travail (et notamment la sociologie des professions) mais aussi de la sociologie de la culture (avec la notion de hiérarchie culturelle et de l'idéal de l'artiste) mais aussi une grille juridique, industrielle et commerciale (la notion de *copyright*), il est possible de décrire ces identités et leurs contradictions. Les sources principalement mobilisées sont les témoignages, déclarations et écrits de créatifs décrivant leurs propres conditions de travail, leurs difficultés et leurs aspirations. Deux cultures de la production apparaissent (l'une à New York et l'autre à Hollywood), les statuts des trois métiers diffèrent ce qui permet de reconstituer leurs trajectoires : promotion pour les uns et déclassement pour les autres.

Le chapitre 3 se concentre sur l'étude des professionnels du contrôle éditorial et sur leurs activités de travail. La question est double. Il s'agit tout d'abord de savoir quels praticiens orientent le contenu, comment ils effectuent cette tâche et quelle est sa portée sur les contenus,

ainsi que de situer les valeurs et les normes de ce contrôle. Ensuite, la question de « qui décide » appelle une recherche sur le profil socio-économique des professionnels en question. Une grille de lecture pluridisciplinaire est mobilisée : juridique, industrielle, commerciale et sociologique, ce qui permet de tirer parti de sources d'origines variées. Sources juridiques (lois sur les médias), sources industrielles (codes d'auto-régulation et rapports d'édition) et témoignages sont utilisés. Les sources écrites et orales émanant des éditeurs, et en particulier des trois responsables de ces services à l'époque étudiée sont d'un intérêt majeur. L'analyse de ces sources révèle des ambiguïtés, des contradictions, des conflits et des tensions entre les acteurs du contrôle éditorial et les créatifs, mais aussi de façon plus inattendue entre les professionnels du contrôle éditorial eux-mêmes. La télévision apparaît une fois encore comme une institution sociale en ce qu'elle dialogue avec d'autres institutions sociales comme le milieu politique ou le public et ses différents segments (y compris les groupes minoritaires) par le biais du contrôle éditorial. Cette fonction et ses professionnels ont ainsi un rôle majeur de médiateurs.

Le chapitre 4 étudie les relations entre l'institution et ses publics. La question du public est en effet centrale dans la culture de la production. Le problème typique des industries culturelles et commerciales se pose aussi à la télévision : connaître l'audience. Cette connaissance est rendue encore plus complexe par le statut inférieur du média, alors que les professionnels de l'institution se constituent en élites médiatiques. Plusieurs modalités et conceptions du public sont analysées, par le biais des études quantitatives (mesures d'audience), mais aussi qualitatives (étude des réactions de téléspectateurs, études de marchés), et par le biais des relations entre l'institution et les groupes d'intérêt. Le manque de connaissance sur le public est propice au développement d'une culture du public, ce qui permet de situer les normes et les marges dans la culture de la production. Par conséquent, une approche intersectionnelle est indispensable, car le public est imaginé selon les critères de la race, du sexe et de la classe. Les principales sources mobilisées sont les déclarations des professionnels, car l'analyse des rhétoriques professionnelles est l'entrée majeure dans cette culture du public, qui nous permet de dégager et de comprendre les diverses règles d'édition appliquées dans les contenus fictionnels.

Après la présentation des différentes dimensions de la culture de la production, la deuxième partie de la thèse se concentre sur les contenus produits, c'est-à-dire les épisodes du corpus. L'objectif est de voir dans quelle mesure la culture de la production influence les contenus, et si ces contenus nous parlent de leurs créateurs.

Le chapitre 5 confronte la culture de la production, et notamment les conditions de production, avec le contexte politique spécifique des années 1950 : le maccarthysme et la

campagne anti-communiste. Dans les mémoires, cet événement est attaché au cinéma, mais il touche également l'institution de la télévision. Cependant, il est difficile à étudier à cause des pratiques de dissimulation, de la part des organisateurs de cette campagne comme du milieu de la création. L'objectif est de voir comment ce contexte politique affecte les conditions de production et se traduit dans les contenus produits. Les méthodes employées relèvent de l'histoire politique et culturelle, de la sociologie du travail et de l'analyse textuelle des œuvres. Les notions d'encodage de Stuart Hall et de polysémie par la métaphore de John Fiske sont particulièrement mobilisées. Les pratiques dans l'institution au temps de la liste noire sont établies à l'aide de l'histoire orale, essentielle pour étudier des procédures souvent informelles. La série clef dans ce chapitre est *You Are There* (1953-1957, CBS), une anthologie historique connue aujourd'hui pour être un refuge de ce milieu artistique de gauche mis sur la sellette. À partir de ce programme, les thèmes anti-maccarthystes sont repérés puis recherchés dans le reste du corpus, en particulier le lynchage légal.

Le chapitre 6 se concentre sur la représentation de l'exécution judiciaire. Dans les épisodes étudiés, cette exécution est invisible, dissimulée, ce qui pose problème. En effet, en tant qu'acte violent, sa représentation est découragée par les règles du contrôle éditorial, mais en tant qu'acte légal, qui punit un acte criminel, sa représentation est encouragée par ce même contrôle éditorial. Le problème de l'exécution dissimulée se pose au cinéma, mais aussi dans la réalité historique, marquée par le mouvement de retrait de l'exécution de l'espace public depuis la fin du XIX^e siècle. L'objectif de ce chapitre est de voir si la culture du public peut nous permettre de comprendre la dissimulation de l'exécution judiciaire à la télévision. Pour ce faire, il faut comprendre l'encodage des professionnels (selon la notion de Stuart Hall). Les sources utilisées sont des archives de production, en premier lieu le dossier d'archives exceptionnel de l'épisode « Prime of Life » (*Naked City*, s04e21, 13/02/1963, ABC), ainsi que les dossiers de développement de la série *The Defenders*. Ces éléments nous permettent de dégager les règles d'édition spécifiques à la mise en scène de l'exécution, et de vérifier leur application dans le reste des épisodes étudiés. Le chapitre étudie l'hypothèse que ces scènes sont conçues en fonction de la culture du public, c'est-à-dire de la relation élite/ grand public.

Le chapitre 7 étudie les liens entre les personnages de condamnés et la culture de la production, et se confronte au problème d'un trope narratif *a priori* surprenant : celui des personnages accusés ou condamnés à tort. L'hypothèse est que les créatifs et leur culture de la production seraient représentés de façon métaphorique. En effet, ce trope permet de mettre en scène la relation entre un sauveur blanc et un marginal. Or, les créatifs ont un statut paradoxal : subordonnés dans l'ordre professionnel et culturel, ils sont aussi en position d'élite dans la

société. La « sympathie » pour les personnages accusés et condamnés est construite par le système des personnages et les épilogues, les apports de la narratologie sont donc mobilisés. La première hypothèse étudiée est que cette sympathie est liée aux idées progressistes dans le milieu des médias, ce courant idéologique est défini à l'aide de l'histoire politique et culturelle des États-Unis. L'étude textuelle des épisodes du corpus est également menée, un décodage est effectué pour vérifier ces hypothèses.

Dans cette thèse, la production de contenus audiovisuels, et particulièrement de séries télévisées, est considérée comme une activité de travail, ce qui rend nécessaire la description détaillée de ces conditions de travail spécifiques à l'âge classique de la télévision américaine, avant de pouvoir analyser des contenus produits. Ce sont bien les professionnels, et non la peine de mort qui sont au cœur de cette première partie.

PARTIE 1. LE MONDE DE LA TELEVISION : LES PROFESSIONNELS, LEUR ORGANISATION ET LEURS PUBLICS

Cette première partie est consacrée à la présentation de la télévision comme institution sociale, à son fonctionnement et ses évolutions. En effet, un ensemble de procédures de travail se met en place progressivement, à New York comme à Hollywood, et les professionnels qui sont à l'origine du contenu dans les séries télévisées agissent dans le cadre ainsi dessiné. Il s'agit de voir s'il est possible de dresser un portrait de « qui parle », ce qui implique de s'intéresser à la fois à ceux qui posent les histoires sur le papier, à ceux qui les portent à l'écran, et à ceux qui les approuvent, ou non. La question de « qui parle » est aussi la question de « qui décide ». Pour ce faire, nous nous intéresserons à la production des épisodes de séries télévisées, de l'idée initiale à la validation de la version finale diffusée sur les ondes (la copie zéro) pour mettre au jour le processus complexe de décision concernant leur contenu, en utilisant une grille de lecture sociologique (pour décrire les principaux groupes sociaux impliqués) et juridique (pour établir qui est propriétaire du contenu, et donc légalement en droit de le modifier).

Trois groupes de professionnels sont d'intérêt majeur et donc au centre de cette étude :

- le premier groupe est celui des « créatifs », qui sont les créateurs du contenu proprement dit : scénaristes, réalisateurs et producteurs sont les principaux métiers concernés²⁰³ (chapitre 2) ;

- les « programmeurs » forment le deuxième groupe : il s'agit des professionnels des services « programmation » qui travaillent dans les chaînes de télévision, les maisons de production, les agences de publicité, ou parfois les grandes entreprises qui utilisent les services des chaînes à des fins de promotion commerciale. Ils commandent les programmes aux « créatifs », et doivent veiller à ce que le produit commandé plaise au public, mais aussi à l'entreprise pour laquelle ils travaillent – l'entreprise finance tout ou partie de ces programmes. Les professionnels en question sont le plus souvent des cadres exécutifs, même si des responsables placés plus haut dans la hiérarchie peuvent intervenir (chapitre 3);

²⁰³ La création d'un épisode de série télévisée implique évidemment un nombre bien plus important de métiers, du caméraman à l'électricien, en passant par le costumier, maquilleur, directeur de la photographie ... cependant, les sources étudiées, permettent rarement de mettre en valeur leurs contributions à la construction du message.

- le troisième groupe d'importance majeure est celui des professionnels du service d'édition au sein des chaînes²⁰⁴. Il s'agit d'employés spécialisés, appelés « éditeurs » (*editors*), et parfois censeurs, qui contrôlent la qualité et la moralité des scénarii lors de la phase de développement²⁰⁵ (chapitre 3).

Les deux derniers groupes sont étudiés au sein du même chapitre car ils effectuent, chacun à leur manière et de façon parfois concurrente, le travail de contrôle éditorial.

Pour saisir ces trois groupes, leur composition, leurs relations et leur pouvoir respectif, plusieurs notions de la sociologie des professions sont mobilisées²⁰⁶. Au début du XX^e siècle, Max Weber montre que le cadre professionnel est vécu comme un moyen permettant à l'individu de s'accomplir, et d'acquérir un certain prestige. De plus, travailler est une façon de faire son salut. Pour les tenants du calvinisme et de la doctrine de la prédestination, la réussite professionnelle est également un indicateur de la grâce divine. C'est l'un des aspects de la révolution protestante et de son apport au développement du capitalisme par la mise en valeur d'une éthique du travail²⁰⁷. Ainsi, les activités de travail ont un sens pour ceux qui les exercent ; il y a des cultures professionnelles qui expriment des valeurs. Ces notions sont reprises par les sociologues des professions au XX^e siècle, qui voient les professions comme des communautés unies autour des mêmes valeurs. Une profession n'est pas seulement un ensemble de savoirs et de techniques, c'est aussi une vision du monde qui donne une identité au professionnel – identité distincte de celle des autres, et qui lui permet de s'intégrer dans la société. Cette identité trouve son expression dans des rhétoriques professionnelles. Ces notions sont utilisées aujourd'hui par le courant des études de la production (*production studies*), qui se penchent sur les cultures de la production dans l'institution de la télévision²⁰⁸. Elles nous permettent d'interpréter les différents témoignages et ouvrages d'histoire orale. Ces sources sont précieuses pour reconstituer le mode de production des épisodes de séries télévisées, cependant il faut tenir compte des rhétoriques professionnelles qui expriment les valeurs et la forme idéale du travail

²⁰⁴ Le nom de ce service varie selon la chaîne et la chronologie : *Program Practices* chez CBS, *Broadcast Standards and Practices* chez ABC et *Continuity Acceptance* puis *Broadcast Standards* chez NBC. Les principales agences de publicité ont aussi des services équivalents. Pour désigner l'ensemble de ces activités, j'emploie les expressions « édition », et « service d'édition ».

²⁰⁵ Ces employés sont désignés ci-après sous le titre d'éditeurs. Les autres « éditeurs » du monde de la télévision selon leur nom de métier en anglais, *story editor* et *editor*, sont traduits en « chef scénariste » et « monteur » respectivement.

²⁰⁶ Claude Dubar, *La Socialisation : Construction des identités sociales et professionnelles*, 5e édition., Paris, Armand Colin, 2015 ; Claude Dubar, Pierre Tripier et Valérie Boussard, *Sociologie des professions*, 4e édition., Paris, Armand Colin, 2015.

²⁰⁷ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2004 [1904].

²⁰⁸ Vicki Mayer, Miranda J. Banks et John T. Caldwell (eds.), *Production Studies : Cultural Studies of Media Industries*, New York, Routledge, 2009 ; John T. Caldwell, *Production Culture : Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, Duke University Press, 2008.

(si ce n'est idéalisée), qui plus est reconstituée *a priori*. Ces mêmes témoignages et les archives étudiées nous donnent un aperçu des valeurs à l'œuvre lors du processus de sélection du contenu, d'appréciation de sa moralité, et la façon dont ces groupes se représentent leurs publics.

La sociologie interactionniste nous donne aussi les outils pour étudier ces professionnels de la télévision sous l'angle relationnel et interactif, suivant les travaux des sociologues de Chicago, de Everett Hughes à Howard Becker (des années 1920 aux années 1960²⁰⁹). Leurs recherches retracent notamment le processus par lequel on devient un « professionnel » (processus aussi nommé socialisation secondaire, après la socialisation primaire de l'enfance), en enquêtant sur les relations entre le travailleur et ses clients, entre les différents membres d'un même groupe professionnel et entre différents groupes professionnels agissant dans un même territoire ou un même secteur d'activité. Ainsi, dans la documentation, les trois groupes définis plus haut interagissent entre eux, identités et intérêts entrent parfois en conflit. L'institution de la télévision apparaît ordonnée par un ensemble de « règles du jeu » le plus souvent implicites.

Enfin, la perspective interactionniste met en valeur le processus de professionnalisation. En effet, aux États-Unis (et dans le monde anglo-saxon), les *professions* (en anglais dans le texte) sont distinguées des *occupations*, les premières étant les plus prestigieuses, organisées et puissantes : elles définissent leur savoir légitime, ferment leur marché de travail, et s'autoorganisent, préservant par ce biais leur statut et leur niveau de rémunération, tout en tenant un discours sur leur utilité sociale. Les trois professions principales entendues dans ce sens sont les avocats, les médecins, et les membres du clergé. Les interactionnistes décrivent comment les travailleurs qui exercent une *occupation* essaient d'obtenir une situation comparable à celle d'une *profession*, notamment en utilisant le cadre juridique mis en place pendant le New Deal dans les années 1930 qui renforce la position des syndicats. Les années 1950 et le début des années 1960 sont aussi le théâtre des tentatives plus ou moins réussies de certains de ces nouveaux métiers (scénariste de télévision, producteur de télévision) de s'organiser sur le modèle collégial autour de guildes. La question de la propriété intellectuelle est au centre de ce processus de professionnalisation, car il s'agit à la fois de la liberté du

²⁰⁹ Paul G. Cressey, *The Taxi-Dance Hall : A Sociological Study in Commercialized Recreation & City Life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008 [1932] ; Everett C. Hughes, *Men and Their Work*, Westport, Greenwood Press, 1981 [1958] ; Howard S. Becker, *Outsiders : Studies in the Sociology of Deviance*, New York, Londres, Toronto, The Free Press, 2018 [1963].

créateur et du partage des profits, symboliques, mais aussi pécuniaires, entre les différents professionnels du monde de la télévision²¹⁰.

Un dernier élément dans la description de l'institution est la question du destinataire du produit, le producteur adaptant celui-ci en fonction de la clientèle visée. Dans le cas des séries télévisées, le public visé est le même : les chaînes cherchent toutes à capturer l'attention du grand public. La documentation nous permet de voir que les professionnels connaissent assez peu ce public et ses opinions sur les programmes proposés ; par conséquent, les professionnels tentent d'évaluer ce public, par des techniques quantitatives ou des pratiques qualitatives (chapitre 4). Cependant, les différents discours produits par les praticiens nous permettent de voir comment ce public est imaginé et (re) construit. Scénaristes, réalisateurs, producteurs et cadres exécutifs se représentent le public : ses goûts, sa culture générale, son éducation politique, ce qu'il est opportun de lui mettre sous les yeux, et son usage de la petite lucarne. Ceci influence les décisions et la sélection du contenu (chapitre 4). Dans un contexte de guerre froide, de chasse aux communistes, puis de remise en cause de la société par des mouvements contestataires et marginaux, les professionnels craignent les scandales, les boycotts de groupes d'intérêt, mais aussi la régulation du contenu par le gouvernement. Les publics considérés sont donc multiples : le grand public et ses segments, les groupes d'intérêt (des organisations de parents d'élèves à celles représentant différentes minorités) et le milieu politique. Et pourtant, les professionnels doivent « nourrir » l'ogre ou le gouffre qu'est la télévision, selon l'image qui revient dans les témoignages. Ainsi, le vice-président puis président d'ABC dans les années 1950 et 1960, Thomas Moore, indique qu'il lui faut 44 heures de programmes de journée par semaine, et 24 heures pour la soirée²¹¹. Il faut ainsi produire, produire beaucoup et produire vite (chapitre 1).

La première partie de cette thèse est par conséquent consacrée à l'étude des conditions de la production du contenu dans l'institution sociale de la télévision. Les conditions de travail des professionnels constituent une dimension majeure pour comprendre les fictions télévisées, et les épisodes de séries télévisées en particulier. Il s'agit ici d'établir en détail les identités professionnelles, les contraintes, les marges de manœuvre des uns et des autres, mais aussi les représentations et les présupposés (la « sagesse » et les « mythes »), le plus souvent implicites, partagés dans l'institution, concernant, entre autres, la place des marginalités. L'étude du corpus

²¹⁰ Miranda J. Banks, *The Writers : A History of American Screenwriters and their Guild*, Epub., New Brunswick, Rutgers University Press, 2015 ; Nancy L. Schwartz et Sheila Schwartz, *The Hollywood Writers' Wars*, New York, Knopf, 1982.

²¹¹ Thomas W. Moore, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/thomas-w-moore>, 31 janvier 2003, (consulté le 5 août 2022). Chapitre 4.

à proprement dit est l'objet de la seconde partie, où cette culture de la production est confrontée au contenu produit, compris comme le résultat de la conjonction des conditions de travail (dans toutes leurs dimensions) et des conditions extérieures à l'institution elle-même, en particulier le contexte historique et social.

1 CHAPITRE 1. LE TRAVAIL CREATIF. PRODUIRE UN EPISODE DE SERIE TELEVISEE

La télévision est un ogre qui dévore les histoires, tous les soirs pendant plusieurs heures, toute l'année. Le temps est une contrainte majeure ; les témoignages de scénaristes, réalisateurs et producteurs évoquent souvent la pression du respect des délais, en plus des contraintes de budget. En effet, il faut 26 scénarii au minimum pour produire une « saison » de série télévisée. En outre, des textes de secours sont nécessaires car certains épisodes prévus sont refusés par les programmeurs (au nom du *network* ou de l'annonceur), et la chaîne peut passer commande d'épisodes supplémentaires au fur et à mesure quand une nouvelle série a du succès. Par conséquent, les producteurs sont toujours en train de chercher de nouvelles idées et de s'inquiéter des scénarii et des épisodes en cours de développement²¹².

L'objet de ce chapitre est de décrire les différentes étapes de la création d'un épisode de série télévisée. Le processus de développement et de production d'un épisode « pilote », c'est-à-dire le premier épisode d'une série, est raconté en détail dans de nombreuses sources²¹³, car il s'agit du moment clef de l'histoire d'une série télévisée : les grandes caractéristiques du concept sont définies (le format, le genre, les personnages...) lors de cette commande initiale. Cependant, les épisodes qui constituent le corpus ne sont pas des pilotes, mais des épisodes ordinaires²¹⁴, résultant des procédures de travail de routine au sein de l'institution, une fois la phase de développement terminée. Pourtant, cette question du fonctionnement quotidien du monde de la télévision nous permet d'éclairer les relations entre les différents professionnels, leur position dans la hiérarchie, leurs intérêts respectifs, leurs valeurs. Ce premier chapitre permet de poser des jalons concernant les procédures de travail, elles permettent d'apercevoir

²¹² Muriel G. Cantor, *The Hollywood TV Producer : His Work and His Audience*, New York, Londres, Basic Books, 1971.

²¹³ Merle Miller et Evan Rhodes, *Only You, Dick Daring ! Or, How to Write One Television Script and Make \$50,000,000, a True-life Adventure*, New York, William Sloane Associates, 1964 ; Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1994 ; Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 48- 53. Le développement de séries cultes et de leur épisode pilote est aussi au cœur de nombreux témoignages, comme celui d'Herbert Solow pour *Star Trek* (1966-1969, NBC) ou de William Link pour *Columbo* (1968-1978, NBC), pour s'en tenir à deux exemples. Voir respectivement : *Herbert F. Solow*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/herbert-f-solow>, 26 mai 2008, (consulté le 24 août 2022) ; William Link, interview menée par David Marc, le 15 novembre 1996, 4 disques. Syracuse University Libraries. Special Collections Research Center. Steven H. Scheuer Television History Interviews, 1996-1999. Boîte 1, A1053, et *William Link*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-link>, 23 août 2002, (consulté le 11 novembre 2022).

²¹⁴ Seuls deux épisodes du corpus sont des épisodes pilotes : « The Executioners » pour *The Virginian* (s01e01, 19/09/1962, NBC), et « Fear in a Desert City » pour *The Fugitive* (s01e01, 17/09/1963, ABC).

les moments de tensions, voire de conflits, entre professionnels, et les dynamiques de leurs rapports de pouvoir. La production de fictions télévisées, suivie d'étapes en étapes, montre les interdépendances, confirmant qu'il s'agit bien d'une institution sociale, constituée de relations multiples. Le chapitre s'appuie sur des questionnements et des méthodes issues de la sociologie du travail, et étudie le monde de la télévision comme industrie. Les procédures et les praticiens présentés ici sont remobilisés dans les chapitres suivants qui se concentrent sur un aspect particulier.

La fiction audiovisuelle apparaît comme le résultat d'un processus de production où la division du travail est importante, et les années 1950 et 1960 voient ces rôles se définir de façon plus nette après un temps d'expérimentation. En effet, les débuts de la télévision sont inspirés des techniques et usages de la radio, mais aussi du théâtre et du cinéma²¹⁵. La pérennisation des procédures renforce le caractère industriel de la création des épisodes de séries. Les fictions qui arrivent sur les téléviseurs sont le résultat d'un processus au cours duquel le texte passe par de nombreuses étapes et de nombreuses mains, c'est le développement de la fiction (*story development*) que l'on peut suivre dans les témoignages, les archives mais aussi les documents officiels des chaînes. Même si les différentes étapes de la création, du synopsis à la post-production, peuvent varier d'un programme à un autre, et notamment entre les programmes diffusés en direct depuis New York au début des années 1950, et les programmes produits à Los Angeles filmés sur pellicule, le contenu est sujet à validation par les professionnels du contrôle éditorial.

1.1 LA PREMIERE ETAPE : FAIRE VALIDER UN TRAITEMENT

1.1.1 Le point de départ : le concept d'épisode

Trois types de professionnels peuvent être à l'origine d'un concept pour un épisode. Les scénaristes, tout d'abord, présentent leurs idées à l'oral (*pitch*) à un producteur lors d'une conférence, dans son bureau le plus souvent. Le scénariste évoque les différentes histoires qu'il a en tête, et qui tiennent le plus souvent en quelques phrases. Le producteur sélectionne celle

²¹⁵ Marjolaine Boutet, « Histoire des séries télévisées » dans Sarah Sépulchre (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017 ; Christopher Anderson, *Hollywood TV : The Studio System in the Fifties*, Austin, University of Texas Press, 1994 ; Michele Hilmes, *Only Connect : A Cultural History of Broadcasting in the United States*, 3e édition., Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2011 ; 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, Université de l'Indiana, Bloomington, 2004.

ou celles qui l'intéressent²¹⁶. En général, le producteur est le praticien qui détient la mémoire de la série, il est dans la position de savoir si les thèmes proposés ont déjà été traités. Rita Lakin par exemple, scénariste qui débute dans les années 1960, raconte la première conférence de sa carrière avec David Victor, producteur et Sidney Pollack, réalisateur, pour une série médicale : toutes ses propositions de thèmes sont rejetées (un enfant sourd, l'épilepsie ...), car les sujets ont déjà fait l'objet d'un épisode. Elle accepte finalement d'écrire un épisode sur sa propre histoire (le deuil de son mari alors qu'elle est mère de trois jeunes enfants), un thème original pour lequel elle reçoit une commande²¹⁷.

Dans le cas des producteurs qui ont des assistants (assistants de production, assistants du producteur, ou chef scénariste), ces derniers assistent le producteur et/ou reçoivent les scénaristes. Aaron Spelling dans les années 1950 à Hollywood²¹⁸, Rita Lakin, Dorothy Fontana et William Froug, au début des années 1960²¹⁹, et Stephen J. Cannell et Earl Hamner Jr. dans les années 1970 évoquent ce type de réunion²²⁰. Richard Matheson, auteur de science-fiction, scénariste de plusieurs épisodes de la série d'anthologie fantastique *The Twilight Zone* (1959-1964, CBS), explique ainsi qu'il rencontre régulièrement Rod Serling, le créateur de la série, et son producteur, pour leur proposer des histoires. Il décrit ainsi leur première conférence : « Je leur ai donné seulement une phrase, et ils m'ont passé la commande²²¹. » À partir de 1960, et du nouveau contrat de base (MBA ou *Minimum Basic Agreement*²²²) approuvé par la guilde des scénaristes (WGA, ou Writers Guild of America) et les producteurs (MPTPA, ou Motion Picture and Television Producers Association), seulement deux conversations libres sur un même concept sont autorisées, ensuite le producteur doit proposer un contrat au scénariste pour une présentation de concept (*story presentation*) lors d'une troisième conversation, et celle-ci doit être rémunérée²²³.

²¹⁶ Le *pitch* est décrit comme un rituel de production majeur par Caldwell, 2008, *op. cit.*, p. 81- 84.

²¹⁷ Rita Lakin, *The Only Woman in the Room : Episodes in My Life and Career as a Television Writer*, Epub., Milwaukee, Applause Theatre & Cinema Books, 2015, Repère 141-145/802.

²¹⁸ Aaron Spelling, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/aaron-spelling>, 24 novembre 1999, (consulté le 21 octobre 2022). Chapitre 2.

²¹⁹ Dorothy Fontana, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/dorothy-fontana>, 29 décembre 2003, (consulté le 19 octobre 2022) ; Lakin, 2015, *op. cit.*, Repère 140-145/802. ; William Froug, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-froug>, 18 juillet 2011, (consulté le 9 septembre 2022). Chapitre 2.

²²⁰ Stephen J. Cannell, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/stephen-j-cannell>, 23 juin 2004, (consulté le 19 octobre 2022) ; Earl Hamner, Jr., en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/earl-hamner-jr>, 18 septembre 2003, (consulté le 19 octobre 2022). Chapitres 2 et 6.

²²¹ « *I just gave them a sentence, and they gave me the assignment.* » Richard Matheson, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-matheson>, 16 avril 2002, (consulté le 12 octobre 2022). Chapitre 2.

²²² Voir chapitre 2.

²²³ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 95- 96.

Les scénaristes peuvent également proposer des scénarii complets, écrits de leur propre initiative (*spec scripts* pour *speculative screenplay*²²⁴). Un texte complet est souvent la carte de visite d'un débutant, c'est un échantillon de son travail qui démontre ses capacités²²⁵. Par exemple, Dick Berg, propriétaire d'une galerie d'art à la fin des années 1950, veut absolument devenir auteur. Il écrit régulièrement des scénarii, dont un est destiné à être le pilote d'une série avec l'acteur Claude Rains, qu'il admire. Le projet n'aboutit pas. Cependant, lors des discussions préparatoires, le scénariste est entré en contact avec l'agence de talent William Morris qui a désormais, selon ses dires, « un exemple de scénario pour le faire circuler sur le marché de New York²²⁶. » L'utilisation du terme « marché » est ici très parlante. En tant que débutant, Berg n'a pas de statut et pas de légitimité, mais un échantillon de son travail lui permet de commencer à se faire un nom. Au milieu des années 1960, la scénariste Barbara Corday et sa partenaire Barbara Avedon écrivent aussi des scénarii pour les vendre, cette fois à Hollywood. Elles ne trouvent pas preneur pour leurs premiers textes, toutefois en faisant le tour des acheteurs potentiels elles font des rencontres, et décrochent ainsi leur première commande²²⁷. D'autres scénaristes accumulent les scénarii, comme William Link et son partenaire Richard Levinson qui écrivent ensemble depuis leur adolescence. Une fois leur carrière hollywoodienne débutée à la toute fin des années 1950, ils peuvent commencer à puiser dans leur stock de textes pour les vendre²²⁸.

Pour beaucoup d'autres cependant, l'entrée dans la carrière est plus graduelle. Au début des années 1960, William Blinn et son partenaire veulent écrire pour la télévision, ils déménagent à Los Angeles et prennent un agent. Ils vendent d'abord un concept (*story*) pour *Maverick* (1957-1962, ABC), et ensuite deux scénarii complets (*teleplay*) : l'un pour *Rawhide* (1959-1965, CBS) et l'autre pour *Laramie* (1959-1963, NBC). Alors que la production de *Maverick* ne les laisse pas rédiger le scénario à partir de leur concept, ils vendent ensuite leurs textes coup sur coup et se sentent en faveur : ils ont la confiance des producteurs²²⁹. La progression est semblable pour le prolifique Steven J. Cannell qui parvient d'abord à vendre

²²⁴ Catherine L. Fisk, « The Role of Private Intellectual Property Rights in Markets for Labor and Ideas : Screen Credit and the Writers Guild of America, 1938-2000 », *Berkeley Journal of Employment and Labor Law*, 2011, vol. 32, n° 2, p. 45.

²²⁵ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 79.

²²⁶ « a sample script to pass around to the New York marketplace ». Dick Berg, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/dick-berg>, 10 décembre 2008, (consulté le 19 octobre 2022). Chapitre 1.

²²⁷ Barbara Corday, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/barbara-corday>, 23 octobre 2017, (consulté le 19 octobre 2022). Chapitre 2.

²²⁸ William Link, OHT, Chapitres 1 et 2.

²²⁹ William Blinn, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-blinn>, 7 octobre 2005, (consulté le 21 septembre 2022). Chapitre 1.

deux concepts pour *Mission : Impossible* (1968-1973, CBS), puis deux scénarii pour *Ironside* (1967-1975, NBC²³⁰). Bien que pourvus de leurs scénarii, les parfaits débutants ont du mal à les vendre à des producteurs. Le premier stade est par conséquent de vendre un concept (pour 150 dollars au début des années 1960²³¹), puis le scénariste peut se voir confier des tâches plus complexes, ce qui illustre les différents types de services d'écriture et de documents produits par les scénaristes.

L'agent est le deuxième type de professionnel qui propose des textes. Les agents littéraires, spécialisés dans la représentation d'auteurs pour tous types de médias, présentent ainsi des œuvres, plus ou moins adaptées à la forme audiovisuelle, au producteur ou à ses assistants. Par exemple, Del Reisman, chef scénariste pour *Playhouse 90* (1956-1960, CBS), une série d'anthologie produite à Hollywood, se rappelle avoir été envoyé à New York pour trouver des concepts et des scénarii. Il rencontre ainsi 12 agents littéraires qui lui demandent quel type de contenu il recherche. Son programme étant une anthologie sans format récurrent, il répond que tout type de fiction est le bienvenu : comédie, mélodrame, thriller ... Parfois, des agents prennent l'initiative de le contacter pour lui vendre une œuvre, Reisman fait suivre les propositions à son producteur, Martin Manulis, et ce dernier prend la décision d'acheter ou non²³². Des agents plus spécialisés ne représentent que des scénaristes. Au début de sa carrière dans les années 1940, Walter E. Grauman, réalisateur, est brièvement agent littéraire. Il se rend dans les studios de télévision pour essayer de faire la promotion de ses clients et de vendre leurs textes²³³. Deux agences dominent le marché et représentent les artistes en général, dont les scénaristes : William Morris et MCA (Music Corporation of America²³⁴).

Le troisième et dernier type de professionnel à l'origine d'un épisode est le producteur lui-même qui passe commande pour des concepts ou des synopsis. Ainsi, Del Reisman est chargé par son producteur de trouver des textes pour *Playhouse 90* : il lit des classiques à la recherche de possibles adaptations, il reçoit des ouvrages et des romans envoyés par des maisons d'édition, il se rend à l'occasion auprès du service fiction de la chaîne (*story*

²³⁰ Stephen J. Cannell, OHT, Chapitre 2.

²³¹ William Blinn, OHT, Chapitre 1.

²³² Del Reisman, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/del-reisman>, 28 octobre 2003, (consulté le 1 août 2022). Chapitres 5 et 7.

²³³ Walter E. Grauman, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/walter-e-grauman>, 17 avril 2009, (consulté le 19 octobre 2022). Chapitre 1.

²³⁴ Tom Kemper, *Hidden Talent – The Emergence of Hollywood Agents*, Berkeley, University of California Press, 2009.

department) pour aller consulter les lecteurs qui y sont employés, ou pour lire les synopsis et commentaires écrits par des lecteurs²³⁵. Reisman lui-même est une illustration des différents types de statuts de ces lecteurs : il débute sa carrière avec cet emploi, en tant qu'employé sous contrat pour un programme d'anthologie (*Four Star Playhouse*, 1952-1956, CBS), puis en indépendant. Sa fonction le mène logiquement à devenir chef scénariste, car les lecteurs sont des spécialistes de l'analyse de fiction : ils doivent lire les œuvres, en faire un résumé d'une page et/ou de quelques lignes, et donner leur avis²³⁶. Au début des années 1960, Rod Serling, son co-producteur et son chef scénariste cherchent aussi des idées pour *The Twilight Zone* : ils achètent les droits d'œuvres déjà publiées et font appel aux téléspectateurs qui soumettent leurs histoires. Cette stratégie a cependant ses inconvénients : Serling est accusé de plagiat car il omet d'acheter les droits et fait passer les textes pour les siens²³⁷.

Les producteurs ne passent pas seulement commande, ils sont les concepteurs de certains épisodes. Lorsqu'il est à la tête de *Cheyenne* (1955-1963, ABC) puis *Maverick* (1957-1962, ABC), Roy Huggins conçoit lui-même les épisodes, selon son témoignage pour l'Académie de la télévision. Il raconte qu'il dicte les intrigues sur un dictaphone à bande magnétique, tout en conduisant sa voiture. Il a donc toujours un sac de voyage avec lui dans son coffre, il peut conduire plusieurs jours d'affilée s'il est inspiré. Il embauche ensuite un scénariste pour porter ses idées sur le papier, en lui racontant l'intrigue ou en lui confiant la transcription de la bande²³⁸. Ce type de fonctionnement peut sembler pittoresque, toutefois Steven J. Cannell confirme cette méthode de travail²³⁹. Cannell débute sa carrière de scénariste à la fin des années 1960 et raconte avec admiration comment Huggins, son idole (puis son mentor), alors producteur exécutif, a besoin en urgence d'un scénario. Cannell est appelé auprès de lui, aidé par sa réputation d'écrire très vite :

²³⁵ Norman Felton, producteur pour l'anthologie *Studio One* (1948-1958, CBS) consulte également le service fiction lorsqu'il prépare la saison estivale qu'il doit produire. Les scénarii originaux sont achetés moins cher l'été, car il y a moins d'audience, par conséquent il éprouve des difficultés à finaliser son programme. *Norman Felton*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/norman-felton>, 12 septembre 1997, (consulté le 11 novembre 2022). Chapitre 6.

²³⁶ *Del Reisman*, OHT, Chapitre 2.

²³⁷ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 157.

²³⁸ *Roy Huggins*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/roy-huggins>, 21 juillet 1998, (consulté le 3 août 2022). Chapitre 4.

²³⁹ La pratique de la dictée, à un dictaphone ou une secrétaire, est commune dans le *soap opera*, des scénaristes de comédie comme Sidney Sheldon en font aussi usage. *Rita Lakin*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/rita-lakin>, 11 mai 2017, (consulté le 7 décembre 2022) ; *Douglas S. Cramer*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/douglas-s-cramer>, 22 mai 2008, (consulté le 21 octobre 2022) ; *Hal Cooper*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/hal-cooper>, 11 décembre 2003, (consulté le 20 mai 2023).

*Je vais [dans le bureau] - et Roy inventait les histoires lui-même. Il m'a raconté l'histoire, c'était une histoire incroyable, c'était l'histoire policière la plus cool que j'ai jamais entendue - Oh mon Dieu, comme je voulais l'écrire*²⁴⁰.

Dans cet exemple, ce n'est pas le scénariste qui intéresse le producteur à un projet d'épisode, mais bien le producteur qui intéresse son scénariste et lui donne envie de se mettre au travail au service de son projet. Cette division du travail entre la conception de l'intrigue et la rédaction du scénario est attestée pour de nombreuses séries, Huggins travaille selon les procédures typiques des scénaristes-producteurs²⁴¹. Par exemple, Serling est également un habitué du dictaphone, les transcriptions de certaines de ses bandes sont conservées à UCLA²⁴². De même, Reginald Rose conçoit l'essentiel des intrigues de *The Defenders* (1961-1965, CBS), la série judiciaire dont il est le créateur : il rédige les traitements (*outlines*) et embauche des auteurs pour les transformer en scénarii²⁴³. Mémoire de la série, le producteur détient également une vision globale de son programme et du type d'intrigues qu'il voudrait y voir y figurer, en particulier dans le cas d'une série feuilletonnante. Ainsi, Earl Hamner Jr., créateur et producteur de la série *The Waltons* (1972-1981, CBS), qui suit les destins d'une famille confrontée à la Dépression puis à la guerre dans les Appalaches, se charge de concevoir les intrigues dont il confie le développement à des scénaristes²⁴⁴.

De plus, le producteur a une vue sur le budget global de la série, ce qui le mène à passer des commandes spécifiques en fonction de ce paramètre. Ainsi, en fin de saison, il est souvent amené à demander à ses scénaristes des épisodes tournés en plateau, voire même avec un seul décor et peu de personnages, afin d'avoir l'épisode le moins coûteux possible. Au temps du direct, les tous petits budgets amènent à multiplier ce type d'épisodes²⁴⁵, et la technique est reprise dans les séries captées sur pellicule. Les épisodes en huis clos (*bottle episodes*) sont utilisés dans tous types de séries. Bob Markell, producteur pour *The Defenders*, relate comment le producteur exécutif Herbert Brodtkin commande un épisode pour compenser le dépassement de budget des productions précédentes. Est par conséquent écrit et tourné « The Siege » (s4e10,

²⁴⁰ « *I go in - and Roy would make the stories up himself. He pitched me the story, it was an incredible story, it was the coolest mystery story I ever heard - Oh God I wanted to write it.* » Stephen J. Cannell, OHT, Chapitre 2.

²⁴¹ Ces procédures de travail sont communes à cette époque dans d'autres genres comme le *soap opera*. Voir par exemple Cynthia B. Meyers (*Admen and the Shaping of American Commercial Broadcasting, 1926-50*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Texas, Austin, 2005) sur les inventeurs du genre, et le témoignage de Douglas Cramer (*Douglas S. Cramer*, OHT). Ces procédures sont ensuite copiées et adoptées en France, au moment de l'industrialisation de la production des séries télévisées selon Dominique Pasquier (*Les Scénaristes et la télévision : Approche sociologique*, Paris, Nathan, Institut national de l'audiovisuel, 1995, p. 84.)

²⁴² Boîte 21. UCLA Library Special Collections. Charles E. Young Research Library. Rod Serling Papers, 1945-1969 (Collection 1035).

²⁴³ Kraszewski, 2004, *op. cit.*

²⁴⁴ Earl Hamner, Jr., OHT, Chapitre 6.

²⁴⁵ Del Reisman, OHT, Chapitre 2. ; Walter E. Grauman, OTH, Chapitre 1.

03/12/1964, CBS) dans lequel un ancien prisonnier (Robert Redford) prend en otage son ancien avocat, le protagoniste Larry Preston : un décor et deux acteurs²⁴⁶. Les scénarii et le style des épisodes dépendent par conséquent aussi des dépenses déjà engagées. La répartition des coûts sur une année permet de proposer les épisodes les plus soignés et les plus spectaculaires, tournés en extérieur, en début de saison, ce qui fidélise le public (et séduit les programmeurs et les annonceurs). Quand cet objectif est atteint, l'équipe de production doit terminer les tournages avec ce qu'il reste de budget. Ce type d'organisation est attesté par James Arness pour *Gunsmoke* (1955-1975, CBS), mais aussi par Bernie Oseransky pour les productions du studio indépendant Four Star dans les années 1950 et pour *Hawaii Five-O* (1968-1980, CBS²⁴⁷).

À ce stade, l'idée ou le synopsis d'un épisode tient en quelques lignes. Les archives de Sy Salkowitz, scénariste indépendant, nous permettent de suivre le développement d'un épisode de la série western *Rawhide* (« A Time for Waiting », s07e16, 22/01/1965²⁴⁸). Une note manuscrite pose la trame narrative sur une page. L'intrigue et ses enjeux sont présentés en haut de la page en une phrase : « C'est l'histoire d'un homme qui a une seule chance d'échapper à la pendaison – et il la laisse passer²⁴⁹. » Le reste de la page est consacré à la structure de l'épisode : les péripéties sont découpées en quatre actes, car les programmes d'une durée d'une heure sont interrompus par quatre coupures de publicité en général (une après le générique, puis une entre chaque acte²⁵⁰). Il s'agit sans doute d'un premier travail destiné à intéresser un producteur, que ces notes aient été présentées à l'oral ou à l'écrit dans un document non conservé.

Un autre type de document de travail destiné à l'approbation d'un producteur est le traitement (*outline*). Les archives de Rose conservent une dizaine de ces documents pour sa série judiciaire, dans les dossiers de développement d'épisodes effectivement produits et dans

²⁴⁶ Bob Markell, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/bob-markell>, 18 avril 1998, (consulté le 2 août 2022). Chapitre 4.

²⁴⁷ James Arness, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/james-arness>, 22 octobre 2017, (consulté le 14 novembre 2022) ; Bernie Oseransky, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/bernie-osersansky>, 28 août 2012, (consulté le 28 août 2022).

²⁴⁸ Boîte 32 : *Rawhide*, « The Execution » #2704-0903. Wisconsin Historical Society. Division of Library Archives, and Museum Collections/ Wisconsin Center for Film & Theater Research. Sy Salkowitz Papers. 1956-1982. U.S. Mss 141 AN. Subseries: Television.

²⁴⁹ « *This is the story of a man who has only one chance to keep from hanging – and loses it.* » Note manuscrite, n.p, n.d, anonyme, WHS-WCFTR, Sy Salkowitz Papers.

²⁵⁰ En 1966, la publicité est limitée à 10 minutes et 20 secondes par heure de *prime-time* par le code de la NAB (section II, p. 19). Une coupure publicitaire intervient après 12 minutes de programme. *ABC Standards and Policies*, 1966. WHS-WCFTR. Tom Donovan Papers, 1943-1974. U.S. Mss 153AN. Boîte 14, dossiers 4 et 5. ; Séverine Barthes, « Production et programmation des séries télévisées » dans Sarah Sépulchre (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017, Repère 39/211. ; Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 45.

des dossiers consacrés aux concepts non développés²⁵¹. Les textes en question sont dactylographiés et d'une longueur comprise entre 6 et 15 pages. Ils présentent l'argument juridique et dramatique, le déroulement de l'histoire, proposent parfois un découpage en acte et les scènes et les dialogues forts envisagés par le scénariste²⁵².

1.1.2 La validation du concept d'épisode ...

1.1.2.1 Par le producteur

Les idées présentées à l'oral ou les traitements proposés sont discutés dans des réunions consacrées à l'intrigue (*story conferences*). Le scénariste, le producteur et ses assistants discutent du concept d'épisode et de son possible développement²⁵³. Lors de cette réunion, le producteur de la série approuve ou non l'idée. La procédure est visible dans les archives dans le cas de la série *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1962, CBS), car le « maître du suspense », réalisateur star de cinéma, délègue les fonctions effectives de production à Norman Lloyd et à Joan Harrison (l'une des rares femmes dans cette position à Hollywood, et plus encore pour une série dramatique de *prime-time*²⁵⁴). Les échanges au sein de l'équipe de production laissent donc des traces écrites. Selon le témoignage de Norman Lloyd, les nouvelles sélectionnées par les producteurs délégués pour être adaptées sont envoyées à Hitchcock qui garde le contrôle sur le programme²⁵⁵. Cette procédure est confirmée dans les archives conservées à la bibliothèque Margaret Herrick qui contiennent plusieurs lettres échangées entre Hitchcock et Harrison²⁵⁶. Une fois l'accord donné par Hitchcock, elle commande les adaptations à des scénaristes indépendants. Hormis l'absence du producteur star lors de la réunion, le fonctionnement de cette série est typique des autres séries dramatiques, qu'elles soient produites à New York ou à Los Angeles. La période montre toutefois une évolution : à la fin des années 1940 et au début des années 1950, les projets d'épisodes peuvent être approuvés avec une simple poignée de main, comme c'est le cas pour le producteur Fred Coe, célébré par les scénaristes ayant travaillé

²⁵¹ Boîte 49, dossiers 2, 3 et 5. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers, 1952-1979. U.S. Mss 94AN.

²⁵² Ces documents se rapprochent donc le plus souvent des textes préparatoires nommés « continuité » en France. Pasquier, 1995, *op. cit.*, p. 107.

²⁵³ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 96. Ces réunions sont également racontées par les scénaristes et producteurs comme Roy Huggins, Dick Berg, William Blinn, Rita Lakin, Dorothy Fontana, Earl Hamner Jr. et Richard Matheson.

²⁵⁴ Horace Newcomb et Robert S. Alley, *The Producer's Medium : Conversations with Creators of American TV*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1983 ; Robert S. Alley et Irby B. Brown, *Women Television Producers, 1948-2000 : Transformation of the Male Medium*, Rochester, University Rochester Press, 2001.

²⁵⁵ Norman Lloyd, interview menée par David Marc, non datée. SUL. Boîte 1 : A1052.

²⁵⁶ Dossier 1274 : *Alfred Hitchcock Presents*. Correspondence. Margaret Herrick Library. Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Alfred Hitchcock Papers.

pour lui²⁵⁷. Dans les années 1960, les producteurs doivent respecter les règles négociées par les guildes, la procédure est plus formelle avec des contrats signés à l'issue de conférences de rédaction²⁵⁸. Dans les années 1970, la procédure semble inchangée, comme le montre l'exemple d'Earl Hamner Jr. pour la série *The Waltons*.

1.1.2.2 Par les annonceurs

Le producteur doit ensuite faire valider son projet par le ou les annonceurs du futur épisode. Dans les années 1950, il doit convaincre le sponsor, qui est souvent le propriétaire du programme. En effet, aux débuts de la télévision, de grandes entreprises financent les programmes, comme l'indiquent les titres des séries d'anthologie (*The U.S. Steel Hour* (1953-1955, ABC, 1955-1963, CBS), *The Colgate Comedy Hour* (1950-1955, NBC), *Hallmark Hall of Fame* (1951-1978, NBC) ...), par conséquent ils leurs appartiennent²⁵⁹. Selon William Clotworthy, cadre de l'agence de publicité BBD&O, chargé de compte (*account executive*) pour American Tobacco, l'entreprise possède trois émissions (*Robert Montgomery Presents*, 1950-1957, NBC, *Your Hit Parade*, 1950-1958, NBC, 1958-1959, CBS, et *This is Show Business*, 1949-1954, CBS, 1956, NBC) – émissions qu'elle entend contrôler. Un professeur de l'université de Columbia aurait été engagé par la société pour faire des enquêtes auprès du public et des recommandations à l'équipe de production en fonction des résultats²⁶⁰. William Self, producteur, commence sa carrière pour le brasseur Schlitz et sa série d'anthologie, *Schlitz Playhouse of Stars* (1951-1959, CBS). Self soumet à l'annonceur chaque projet pour approbation, c'est-à-dire le titre et le contenu de l'épisode : certains projets sont rejetés et d'autres doivent être révisés pour répondre aux critiques²⁶¹.

Les mêmes contraintes apparaissent dans le témoignage de Martin Manulis, producteur de *Playhouse 90* : avant de choisir un projet, il faut l'accord des annonceurs qui en sont informés par un document d'une ou deux pages (cadre, péripéties²⁶²). Reisman, qui a travaillé pour lui, précise que Manulis rédigeait ce document avec beaucoup d'habileté, ce qui lui permettait de

²⁵⁷ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 32-33, 109. ; Jeff Kisseloff, *The Box : An Oral History of Television, 1920-1961*, Golden, ReAnimus Press, 2013, p. 263-264. ; David Shaw, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/david-shaw>, 31 août 2004, (consulté le 3 août 2022).

²⁵⁸ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 95-96.

²⁵⁹ Barthes, 2017, art cit, Repère 36/199. ; Meyers, 2005, *op. cit.* ; William Boddy, *Fifties Television : The Industry and Its Critics*, Urbana, University of Illinois Press, 1990.

²⁶⁰ William Clotworthy, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-clotworthy>, 28 juin 2006, (consulté le 15 août 2022). Chapitre 1.

²⁶¹ William Self, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-self>, 27 mars 2001, (consulté le 17 août 2022). Chapitre 2.

²⁶² Martin Manulis, interview menée par Steven Scheuer, le 26 avril 1996. SUL. Boîte 19.

faire valider tous ses projets²⁶³. Encore dans les années 1960, les annonceurs peuvent exercer un contrôle éditorial, dans le cas des séries qu'ils co-produisent (même si cette situation tend à être moins courante). C'est le cas de General Motors, sponsor par le biais de sa marque Chevrolet, de *Bonanza* (1959-1973, NBC), western populaire. Selon William Blinn, scénariste pour la série, l'entreprise s'oppose régulièrement à des projets d'épisodes originaux et favorise des projets conventionnels²⁶⁴.

Ce stade de la validation du projet par le ou les annonceurs est crucial, car ils peuvent exercer une forme de censure préalable : les textes en question ne dépassent pas le stade du synopsis ou du traitement. Ils sont rarement saisis dans les archives papier, les seules traces sont laissées dans les souvenirs des scénaristes et producteurs qui ont dû renoncer à les développer.

D'autres acteurs historiques sont dans la position de valider ou de refuser un concept d'épisode : dans des cas particuliers, des institutions ou des individus acquièrent et conservent un droit de consultation. Leur fonction s'apparente à celle d'un sponsor, car ils sont représentés dans les épisodes, qui sont pour eux une forme de publicité, et car ils apportent leur aide, sous la forme d'expertise technique ou de prêt de matériel. Ils participent indirectement au financement en réduisant les coûts de production. Ainsi, Bill Froug raconte comment au début des années 1960, la production de la série judiciaire, *Sam Benedict* (1962-1963, NBC) lui est confiée. Le protagoniste éponyme est un avocat de fiction inspiré d'un célèbre avocat pénaliste installé à San Francisco, Jake Ehrlich (1900-1971). Durant sa longue carrière, Ehrlich défend des clients célèbres comme la chanteuse Billie Holiday, l'acteur Errol Flynn, ou encore le magnat de l'industrie Howard Hughes. Surnommé « le Maître » (*The Master*), il publie des livres et se met régulièrement en scène dans la presse. En 1955, sa biographie *Never Plead Guilty, The Story of Jake Ehrlich* se vend à deux millions d'exemplaires et consolide sa réputation d'avocat qui sauve ses clients de la peine de mort (une centaine d'accusés selon le *New York Times*). En 1957, il défend l'ouvrage d'Allen Ginsberg, *Howl and Other Poems*, dans un procès pour obscénité²⁶⁵. Ehrlich est donc une figure connue du grand public, puissante et bien installée dans les milieux du spectacle. Déjà en 1960, un épisode de l'anthologie *Alcoa Theater* (1957-1960, NBC), basé sur sa biographie, est diffusé comme potentiel pilote d'une série (« 333 Montgomery », s03e17, 13/06/1960). Le scénario est signé Gene Roddenberry, le

²⁶³ *Del Reisman*, OHT, Chapitre 5.

²⁶⁴ *William Blinn*, OHT, Chapitre 1.

²⁶⁵ « Jake Ehrlich, Criminal Lawyer Who Won Murder Cases, Dies », *The New York Times*, 25 décembre 1971. ; John Wesley Noble et Bernard Averbuch, *Never Plead Guilty : The Story of Jake Ehrlich*, New York, Farrar, Straus and Cudahy, 1955.

futur créateur de *Star Trek* (1966-1969, NBC), alors officier de police, et présente Ehrlich comme un abolitionniste convaincu.

Le producteur de *Sam Benedict*, Froug explique dans son entretien à l'Académie qu'il appelle Ehrlich régulièrement : « Il approuvait chaque concept avant qu'il ne soit commandé pour être rédigé²⁶⁶. » Froug ne précise pas cependant s'il s'agit d'une disposition contractuelle liant l'équipe de production et l'avocat, ou d'une simple courtoisie – Ehrlich conservant une sorte de droit moral sur le personnage dont il a inspiré la création. Même si l'influence réelle de l'avocat sur la série est exagérée par le producteur, son témoignage suggère que des acteurs historiques totalement étrangers à l'institution de la télévision peuvent toutefois y trouver une place, et participer à la création. Le pouvoir d'Ehrlich lui donne une influence sur le contenu.

Un autre ensemble de témoignages concerne l'influence du FBI (Federal Bureau of Investigation) sur les séries qui représentent ses agents. En effet, plusieurs lois protègent l'image des agences fédérales contre un usage publicitaire. Pour plusieurs d'entre elles, la loi prévoit que tout usage dans la culture populaire à des fins commerciales (films, pièces de théâtre, fiction radiophonique ou télévisée) soit sujet à une autorisation écrite par le directeur de l'agence en question, sous peine d'amende pour la société concernée²⁶⁷. Selon Tom Moore, président de la chaîne ABC, le directeur du FBI J. Edgar Hoover est à l'origine de la loi, ce qui lui donne le contrôle éditorial (il parle même d'un droit de veto²⁶⁸). Les liens entre Hoover et Hollywood sont d'ailleurs documentés dès les années 1930, c'est-à-dire dès sa prise de pouvoir. La chasse aux Rouges dans les années 1950 relance la collaboration entre les studios et le Bureau²⁶⁹. Julian Goodman, alors producteur de radio pour NBC, raconte que le programme sur le FBI sur lequel il travaille à cette époque est décevant, car rien ne peut être fait sans l'approbation de Hoover – qui exige d'ailleurs le renvoi d'un de ses collaborateurs qu'il soupçonne d'être communiste²⁷⁰.

²⁶⁶ « *He approved every story before we ordered it written.* » William Froug, OHT, Chapitre 1.

²⁶⁷ 18 U.S. Code § 709 - *False advertising or misuse of names to indicate Federal agency*, en ligne : <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/18/709>, (consulté le 24 décembre 2022) ; 18 U.S. Code § 701 - *Official badges, identification cards, other insignia*, en ligne : <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/18/701>, (consulté le 24 décembre 2022).

²⁶⁸ Thomas W. Moore, OHT, Chapitre 5.

²⁶⁹ John Sbardellati, *J. Edgar Hoover goes to the Movies : The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, Ithaca, Cornell University Press, 2012 ; Richard G. Powers, *G-Men : Hoover's FBI in American Popular Culture*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1983 ; Matthew Cecil, *Hoover's FBI and the Fourth Estate : The Campaign to Control the Press and the Bureau's Image*, Édition illustrée., Lawrence, University Press of Kansas, 2014.

²⁷⁰ Julian Goodman, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/julian-goodman>, 22 octobre 2017, (consulté le 8 septembre 2022). John Rich raconte également que pour son émission de radio *Wanted* (1949-1950, NBC), il demande à Hoover l'autorisation d'utiliser le nom du FBI, mais cette dernière lui est refusée. John

De 1965 à 1974, ABC diffuse la série *The FBI*, produite par Quinn Martin, spécialisé dans le genre « action-aventure » avec des séries populaires comme *The Untouchables* (1959-1963, ABC) et *The Fugitive* (1963-1967, ABC). Le programme est le résultat des liens étroits qui unissent les studios Warner et Hoover d'une part²⁷¹, et Warner et ABC d'autre part²⁷². Grâce à ces liens, les studios Warner produisent *The FBI Story*, un film réalisé par Mervyn LeRoy en 1959 avec James Stewart²⁷³, et contrôlent ainsi les droits d'adaptation²⁷⁴. Selon Quinn Martin, Hoover ne souhaite pas voir de série télévisée sur le FBI mais promet à Jack Warner de réserver à ses studios le droit de la produire le cas échéant. Le projet voit donc le jour en 1965 avec l'accord de Hoover. Tom Moore rapporte dans son entretien qu'il doit persuader Hoover d'accepter Martin comme producteur, car Hoover a détesté la série *The Untouchables*, produite par Martin²⁷⁵. Là encore le directeur du FBI semble avoir un droit de veto concernant le choix du producteur. De son côté, Martin craint de devoir faire de la propagande pour le Bureau et se montre hésitant. Il se rend à Washington pour y rencontrer Hoover qui le présente à son second 'Deke' DeLoach. Ce dernier s'engage auprès de Martin : « [il] a promis de me laisser faire ce que je voulais concernant les intrigues tant qu'ils pouvaient protéger leur image²⁷⁶. » Malgré cette restriction, Martin accepte finalement l'offre. Interrogé sur la série, Edgar Scherick, directeur de la programmation chez ABC, affirme : « rien n'était diffusé sur les ondes sans l'accord du FBI²⁷⁷. » Un agent du FBI est chargé de faire la liaison avec l'équipe de production pour assurer le contrôle du contenu²⁷⁸.

Cependant, malgré tous ces éléments, Martin insiste sur le fait que cet agent de liaison a en pratique une fonction de conseiller technique et non de censeur :

Rich, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/john-rich>, 3 août 1999, (consulté le 7 mars 2023).

²⁷¹ Ce lien est évoqué par Edgar Scherick, alors directeur du service programmation d'ABC et Tom Moore, alors président du network. *Edgar J. Scherick*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/edgar-j-scherick>, 22 octobre 2017, (consulté le 1 septembre 2022) ; *Thomas W. Moore*, OHT, Chapitre 5.

²⁷² Anderson, 1994, *op. cit.* ; William Boddy, « The Studios Move into Prime Time : Hollywood and the Television Industry in the 1950s », *Cinema Journal*, 1985, vol. 24, n° 4, p. 23-37.

²⁷³ *The FBI Story*, Mervyn LeRoy, 1959.

²⁷⁴ Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 69.

²⁷⁵ *Thomas W. Moore*, OHT, Chapitre 5.

²⁷⁶ « [Deke] promised to let me do whatever I wanted storywise as long as they could protect their image. » Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 70.

²⁷⁷ « Nothing went on the air that the FBI didn't approve of. » *Edgar J. Scherick*, OHT, Chapitre 3. De plus, selon Tom Moore, Hoover exige le paiement de 5000 dollars par épisode en liquide pour financer la caisse consacrée aux loisirs des agents du FBI. L'anecdote est difficilement vérifiable, Moore insiste ici sur le pouvoir de Hoover et sur les conséquences de son contrôle éditorial. *Thomas W. Moore*, OHT, Chapitre 5.

²⁷⁸ Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 70.

*Le FBI ne m'a absolument jamais embêté au sujet du contenu des intrigues. Ils m'ont vraiment embêté sur la représentation de leurs procédures. Ils avaient le droit de protéger leur image*²⁷⁹.

De plus, le Bureau ouvre ses archives au producteur, en lui donnant accès à des milliers de dossiers, qui peuvent lui servir de sources d'inspiration. Alors que Scherick et Moore présentent le pouvoir du FBI comme celui d'un annonceur tout puissant, Martin le présente comme un allié qui coopère, n'exerce pas son influence pour des motifs déraisonnables et respecte sa liberté de créateur. Dans une anecdote, il présente même l'agent de liaison en train de s'en remettre à son expertise de scénariste, acceptant la représentation d'un agent du FBI doutant de sa mission. Toutefois, les deux versions ne sont pas si contradictoires. Martin reconnaît donner dans ses séries une vision idéalisée des autorités, ce qui correspond à l'objectif du FBI²⁸⁰. Le contrôle éditorial apparaît en somme comme quasiment superfétatoire étant donné la concordance des valeurs entre le producteur et l'agence fédérale.

Un type de fonctionnement proche est attesté par Bernie Oseransky dans son témoignage pour l'Académie de la Télévision. Après une carrière dans la télévision en tant que spécialiste de l'évaluation et du suivi des budgets de production, il parvient à devenir producteur à la fin des années 1960 pour la série policière *Hawaii Five-O*. À cette époque, la série est la seule à être tournée intégralement dans l'archipel du Pacifique, aucune structure d'accueil n'existe pour la production. L'équipement de tournage est importé par conteneur depuis le continent, à plus de 3000 kilomètres, et l'équipe de production de 23 personnes doit travailler dans un ancien hangar militaire sans air conditionné pendant deux ans. Par conséquent, Oseransky reçoit l'aide de la police et des autorités locales : prêt de voitures officielles, rachat d'anciennes voitures de police, et embauche de véritables officiers de police sur leur temps de repos. Hawaï accueille également une dizaine de bases militaires, dont la fameuse base de Pearl Harbor. L'équipe de production utilise aussi de l'équipement prêté par la marine, et est invitée à assister à des exercices militaires pour y effectuer des tournages. En échange de ces services, les scénarii des épisodes concernés doivent être approuvés dans un premier temps par le ministère de la défense à Washington. Comme la collaboration est régulière, les textes sont ensuite envoyés au commandement Pacifique²⁸¹.

²⁷⁹ « *The FBI did not bother me ever about story content. They bothered the hell out of me in terms of procedure. They had the right to protect their image.* » *Ibid.*, p. 71.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 63.

²⁸¹ *Bernie Oseransky*, OHT, Chapitre 2.

Durant son entretien, Oseransky n'est pas interrogé sur la possible censure d'un thème ou d'un épisode, mais il ne profite pas de l'occasion pour en faire part non plus, ce qui suggère une absence de conflits avec les autorités sur le contenu du programme. Là encore, comme dans le cas de Quinn Martin, l'idéalisation des autorités dans la série participe certainement d'une identité de vues entre les autorités militaires et le producteur, rendant la censure inutile.

1.1.2.3 Par le diffuseur

Le deuxième type d'interlocuteur dont le producteur doit obtenir l'approbation est la chaîne nationale en charge de distribuer le programme à ses stations locales affiliées. Le processus de validation comporte deux volets et implique deux types de professionnels des *networks* : les éditeurs et les cadres exécutifs qui supervisent les séries. Les sources disponibles ne permettent cependant pas à ce jour de dresser un portrait des possibles interactions entre les deux. Le rôle des employés du service d'édition est le plus visible, la supervision des scénarii puis des épisodes en développement constituant le cœur de leur mission. En effet, ce département est dédié à l'évaluation et à la validation des projets. Le programme doit se conformer aux normes du « bon goût » établies par la chaîne, mais aussi par l'institution. Dès 1951, les chaînes se dotent d'un code de production, comparable au code de production du cinéma²⁸². Les éditeurs doivent vérifier que les fictions respectent bien les différents interdits précisés dans ce document. Robert Pekurny, dans son étude réalisée au début des années 1970, interroge les professionnels de NBC sur leurs procédures. Ceux-ci indiquent qu'ils lisent et étudient les traitements pour les projets d'épisodes afin de déceler d'éventuels problèmes²⁸³. Le même type de procédure est évoqué chez CBS par le spécialiste des médias et de la violence, George Gerbner. Le producteur, le scénariste et l'éditeur chargé de la série se réunissent et discutent des problèmes potentiels (représentation de la sexualité, de la violence en premier lieu²⁸⁴) avant de valider un concept.

Le rôle des cadres exécutifs des chaînes est plus difficile à établir. En effet, leurs interventions sont mentionnées avant tout par les créatifs dans leurs témoignages, et ils ne

²⁸² Ce code de production est plus connu en France sous le nom de Code Hayes, il est mis en place dans les années 1930. Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, Paris, CNRS Editions, 2005 ; Stephen Prince, *Classical Film Violence : Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 2003.

²⁸³ Robert G. Pekurny, *Broadcast Self-Regulation : A Participant-Observation Study of the National Broadcasting Company's Broadcast Standards Department*, Thèse de doctorat en Sciences de la communication de masse, Université du Minnesota, Minnesota, 1977, p. 147.

²⁸⁴ George Gerbner, « The Structure and Process of Television Program Content Regulation in the United States » dans *Television and Social Behavior : Reports and Papers, Volume I : Media Content and Control*, Washington, DC., U.S. Department of Health, Education, and Welfare, 1972 p. 402-403.

précisent pas le titre de « l'homme de la chaîne » (« *network man*²⁸⁵ »), du « représentant de la chaîne » (« *network representative* ») ou de « l'homme de liaison de la chaîne » (« *network liaison* » ou « *liaison staff*²⁸⁶ ») – alors que les éditeurs sont appelés « censeurs » par les témoins. Il est impossible de déterminer s'il s'agit des cadres du service programmation, ou du développement, des cadres hauts placés ou de l'entourage de ces cadres. Quelle que soit la situation, les cadres participent à la validation des projets d'épisodes, comme cela apparaît dans les témoignages concernant la série judiciaire *The Defenders*.

En 1985, lors d'un séminaire consacré au producteur vedette Herbert Brodtkin, le scénariste Ernest Kinoy, qui a écrit de nombreux épisodes pour la série, raconte le cheminement typique d'un scénario. Le traitement approuvé par le producteur est soumis à un cadre de la chaîne, lequel se déclare souvent mal à l'aise car la série judiciaire traite de sujets contemporains sensibles²⁸⁷. Il n'apporte pas de précision supplémentaire : il peut désigner la réunion typique de CBS décrite par George Gerbner (incluant un éditeur), mais pas nécessairement. En effet, lors de cette table ronde, auprès de Kinoy et Brodtkin, se trouve Mike Dann, cadre exécutif en charge des programmes pour CBS pendant de longues années. Lors de la production de *The Defenders*, Mike Dann est vice-président des programmes à New York. En tant que tel, il commande la série à Brodtkin et la considère comme « son » programme. Interviewé en 1998, il explique qu'il n'a jamais rien interdit aux producteurs de « ses » programmes, y compris Brodtkin²⁸⁸. Le cadre exécutif se place ici dans la position d'avocat des producteurs et de leurs projets ; cependant cela suppose qu'il était aussi dans la position d'interdire du contenu²⁸⁹. Encore dans les années 1970, le producteur Earl Hamner Jr. soumet ses projets d'épisodes pour *The Waltons* à un cadre de la chaîne. Un appel téléphonique pour l'informer des épisodes en développement suffit selon lui. Cette procédure plus informelle est certainement liée au fait que la série est un succès d'audience, et n'aborde pas de sujets polémiques. Les cadres exécutifs n'ont pas besoin d'une surveillance serrée et font confiance au producteur²⁹⁰.

²⁸⁵ *Norman Felton*, OHT, Chapitre 5.

²⁸⁶ Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 110. ; Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 126- 127. ; *Earl Hamner, Jr.*, OHT, Chapitre 6.

²⁸⁷ *Producing "The Defenders"*, 18 mars 1985, version publique abrégée. Paley Center for Media. Beverly Hills. Collection : "The Museum of Broadcasting Seminar Series: Produced By".

²⁸⁸ *Michael Dann*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/michael-dann>, 26 octobre 1998, (consulté le 3 août 2022).

²⁸⁹ La scénariste Ellen M. Violetta décrit aussi comme le développement d'un des épisodes qu'elle écrit pour la série est suivi de près par un cadre, sans le nommer ou préciser son titre. *Ellen M. Violetta*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ellen-m-violetta>, 13 décembre 2008, (consulté le 28 novembre 2022). Chapitre 2.

²⁹⁰ *Earl Hamner, Jr.*, OHT, Chapitre 6.

Les cadres qui ont sélectionné les nouvelles séries²⁹¹ continuent à les suivre une fois qu'elles sont à l'antenne : les coûts, les audiences, mais aussi le contenu. En pratique, le programmateur a son mot à dire, comme cela est confirmé dans les témoignages de professionnels comme Grant Tinker, Herbert Schlosser, Leonard Goldberg et Douglas Cramer, actifs des années 1960 aux années 1980 dans des agences de publicité, des chaînes de télévision, et des studios hollywoodiens²⁹². Quand tous les professionnels ont donné leur accord pour le projet d'épisode, le producteur engage un scénariste pour le développer sur le papier. Par exemple, pour la série policière *Naked City* (1959-1963, ABC), les archives du producteur Herbert Leonard conservent un contrat passé avec le scénariste Stirling Silliphant en 1961 pour deux épisodes²⁹³.

Ainsi, les fonctions créatives ne se limitent pas aux seuls scénaristes et producteurs. Dès cette première étape, de nombreux professionnels, simples employés ou cadres aux responsabilités plus étendues, donnent leur avis, évaluent, approuvent ou non des projets, posent des restrictions, qu'ils travaillent au sein des chaînes, des studios de production, ou des agences de publicité, voire des entreprises ou des institutions qui sponsorisent les programmes²⁹⁴. Le fonctionnement de l'institution de la télévision évolue cependant, avec une formalisation des procédures après la mise en place du premier contrat minimum en 1955 et une tendance au recul de la place des agences de publicité dans les années 1960. À la fin des années 1960, l'essentiel des fonctions créatives est exercé au sein des sociétés de production (des indépendants aux grands studios) en collaboration avec les *networks* dans le cadre de co-productions. En 1970, la nouvelle loi fédérale sur le financement des programmes de prime-time (*Financial Interest and Syndication Rules*, dite *Fin-Syn*) interdit aux chaînes de télévision de co-produire des séries²⁹⁵. Le contrôle du contenu est cependant toujours exercé par les *networks* : s'ils ne sont plus

²⁹¹ Barthes, 2017, art cit, Repère 41/211.

²⁹² *Grant Tinker*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/grant-tinker>, 8 avril 1998, (consulté le 22 août 2022) ; *Herbert S. Schlosser*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/herbert-s-schlosser>, 10 mai 2007, (consulté le 9 septembre 2022) ; *Leonard Goldberg*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/leonard-goldberg>, 7 décembre 2004, (consulté le 21 octobre 2022) ; *Douglas S. Cramer*, OHT, Chapitre 2.

²⁹³ Lettre de Herbert Leonard à Stirling Silliphant, 19 septembre 1961. UCLA Library Special Collections. Charles E. Young Research Library. Herbert Leonard Papers. Collection PASC 29. Boîte 122, dossier : Prime of Life/ Execution.

²⁹⁴ Le même fonctionnement avec évaluation des projets est attesté en France par Dominique Pasquier. Pasquier, 1995, *op. cit.*, p. 107- 119.

²⁹⁵ Séverine Barthes, « Une histoire économique de la purge rurale de 1971 », Montpellier, 2018 ; Hilmes, 2011, *op. cit.*, p. 265- 266. ; Jennifer Holt, « A History of Broadcast Regulations : Principles and Perspectives » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018 p. 184-185.

coproducteurs, ils sont dans la position d'acheteurs et de diffuseurs. Les procédures mises en place dans les années 1960 sont ainsi toujours appliquées par les grandes chaînes au nom de leur fonction de client des sociétés de production.

1.2 LA DEUXIEME ETAPE : LE DEVELOPPEMENT DU TRAITEMENT JUSQU'AU SCENARIO DE TOURNAGE

À partir du synopsis ou du traitement, le scénariste travaille sur une première version (*first draft*) qui est le dernier texte que l'on peut considérer comme « personnel²⁹⁶ ». Cette première version est ensuite modifiée et réécrite par une multiplicité de « mains » : le scénariste à l'origine du projet et/ou un autre scénariste, le producteur et ses assistants, des employés du *network*, des cadres des agences de publicité. Tous peuvent intervenir à n'importe quel stade du processus de développement. Bien loin de l'idéal romantique de l'artiste solitaire, construit à partir du XVIII^e siècle, utilisant son talent et sa créativité pour exprimer ses idées en fonction de l'inspiration, l'écriture de scénario pour la télévision est un travail collectif, qui doit répondre aux normes et conventions propres à l'institution. Le résultat fait la synthèse entre les intérêts des différents professionnels qui participent à son élaboration²⁹⁷.

1.2.1 Les interventions du producteur

Le producteur de la série est en effet souvent impliqué dans l'écriture des épisodes, directement ou par le biais de ses différents assistants, en particulier son chef scénariste (le cas échéant). Il faut distinguer ici la production des anthologies des années 1950, diffusées en direct, généralement depuis New York, et la production de séries avec des thèmes et des personnages récurrents, filmées sur pellicule à Hollywood. Les premières diffusent souvent des adaptations d'œuvres classiques (romans, pièces de théâtre et nouvelles), commandées aux scénaristes. Les scénaristes tendent à rendre des scénarii trop longs, car ils ne maîtrisent pas encore le nouveau format, notamment les coupures de publicité. Le travail du producteur est donc de couper le texte (ou de le faire couper) pour qu'il entre dans le format de la série télévisée. Del Reisman est un des chefs scénaristes pour la série quotidienne *Matinee Theater*

²⁹⁶ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 96.

²⁹⁷ Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste : légende, mythe et magie*, traduit par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1987 ; Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres : De la production à l'interprétation*, Paris, A. Colin, 2007 ; Pasquier, 1995, *op. cit.* ; Kraszewski, 2004, *op. cit.*

(1955-1958, NBC), il indique que les scénarii sont coupés une première fois par le bureau « fiction » de la chaîne, alors basé à New York. Mais elles s'avèrent souvent insuffisantes, par conséquent une seconde révision est effectuée à Los Angeles, la série étant tournée (en couleur) dans les tout nouveaux studios de la chaîne à Burbank. Le travail d'édition est par conséquent surtout technique selon les témoins. Avant la formalisation des procédures, il n'est pas rare de voir un programme trop court, forçant les acteurs à meubler, ou trop long, forçant à l'inverse les acteurs à couper des passages, ou interrompus par le générique de fin²⁹⁸.

Pour les séries avec un cadre récurrent, le producteur cherche surtout un scénariste qui soit capable de porter sa vision et de se fondre dans le style du programme. Le producteur connaît sa série et il doit en faire respecter le cadre, le ton, les personnages, et également le budget et les délais de la production. La plupart des producteurs interrogés par Muriel Cantor en 1967-1968 affirment qu'ils font beaucoup de réécriture et considèrent même que cela est leur contribution majeure²⁹⁹. En effet, beaucoup de producteurs débutent leur carrière en tant que scénaristes comme les producteurs de séries dramatiques Roy Huggins, Rod Serling, Reginald Rose, David Shaw, David Dortort, William Froug, Earl Hamner Jr., Aaron Spelling, William Blinn, John Mantley, les partenaires Richard Levinson et William Link, Dick Berg, Quinn Martin, David Victor, Rita Lakin et Stephen J. Cannell par exemple. Le même phénomène est courant pour les scénaristes de comédie, comme Norman Lear, ou de *soap opera*, comme Agnes Nixon³⁰⁰.

L'expertise du producteur concerne non seulement les conventions de rédaction, mais aussi une appréciation du coût d'un épisode et du temps nécessaire pour le réaliser. Les révisions ont également pour but de maîtriser les dépenses et les délais de production³⁰¹, en limitant le nombre de personnages (c'est-à-dire de comédiens et de comédiennes, de costumes, d'accessoires), de déplacements, de lieux (c'est-à-dire de décors et de lieux de tournages), et de

²⁹⁸ Del Reisman, OHT, Chapitre 3.; David Shaw, OHT, Chapitre 1.; Ernest Kinoy, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ernest-kinoy>, 29 octobre 1998, (consulté le 2 août 2022) ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 254- 255.

²⁹⁹ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 95- 98. Selon Caldwell, les *showrunners* des séries plus récentes sont aussi d'anciens scénaristes. Caldwell, 2008, *op. cit.*, p. 211.

³⁰⁰ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 76. ; Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.* ; Irv Broughton, *Producers On Producing : The Making of Film and Television*, Jefferson, Londres, McFarland, 2002 [1986] ; Roy Huggins, OHT; Earl Hamner, Jr., OHT; David Dortort, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/david-dortort>, 8 août 2002, (consulté le 1 août 2022) ; Aaron Spelling, OHT; William Blinn, OHT; William Froug, OHT; Rita Lakin, OHT; Stephen J. Cannell, OHT; David Shaw, OHT; Dick Berg, OHT.

³⁰¹ Dominique Pasquier indique que les producteurs français cherchent les mêmes qualités chez les scénaristes français à savoir la capacité à respecter les délais et le budget imparti pour la production. Pasquier, 1995, *op. cit.*, p. 97.

scènes (c'est-à-dire de temps de tournage³⁰²). Le scénariste Richard Matheson, spécialisé dans le fantastique et la science-fiction, explique ainsi qu'il n'aime pas le rendu de certaines de ses histoires à l'écran, parfois elles sont modifiées au point qu'il ne les reconnaît plus. Il souligne cependant qu'il n'a pas d'animosité à l'égard des producteurs et/ou des scénaristes qui ont réécrit ses textes en fonction des paramètres de la production (temps, budget³⁰³). Selon le producteur Quinn Martin, la tendance est à la croissance des coûts depuis les années 1960 car la mise en scène des séries télévisées évolue, le montage des épisodes est plus rapide : « à chaque fois que vous bougez une caméra, cela est plus coûteux, mais plus passionnant³⁰⁴. »

Les pratiques des producteurs sont variables selon les personnalités : certains, tels Roy Huggins et Dick Berg, écrivent ou réécrivent beaucoup. D'autres semblent accorder une importance moindre au scénario lui-même, comme Aaron Spelling. Une fois qu'il valide le traitement et la division en actes, il ne semble pas suivre le processus de développement de l'écriture³⁰⁵. Stephen J. Cannell incarne un troisième modèle, il préfère faire des commentaires et des recommandations au scénariste. Ainsi, seul le scénariste écrit les différentes versions du texte, avec des aller-retours nombreux parfois entre le scénariste et le producteur. Même si cela prend plus de temps, Cannell justifie cette politique par deux avantages : le scénariste se forme sur le tas et progresse, et ce scénariste est satisfait de reconnaître son travail à l'écran, ce qui peut l'inciter à rester fidèle à Cannell³⁰⁶. Le producteur se constitue ainsi une écurie de scénaristes qu'il a formés lui-même avec ses techniques, et dans lesquels il peut avoir confiance. En somme, il investit sur le long terme. Quoiqu'il en soit, dans le modèle de production hollywoodien, hérité du cinéma, le producteur peut faire toutes les modifications qu'il juge nécessaires sans en avvertir le scénariste, ou engager un autre scénariste pour terminer le travail si celui-ci n'est pas satisfaisant³⁰⁷. « Le producteur peut être considéré comme le scénariste en chef de la série » affirme ainsi Cantor³⁰⁸.

Le processus de réécriture semble se faire de façon plus collégiale dans le cas de la série judiciaire *The Defenders*. Albert Ruben, interviewé en 1998, explique que les réécritures se font en présence de l'équipe, avant ou pendant le tournage, sans préciser cependant qui est

³⁰² Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 100. ; Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 249- 251. ; Roy Huggins, OHT, Chapitre 5. ; Aaron Spelling, OHT, Chapitre 2.

³⁰³ Richard Matheson, OHT, Chapitre 2 et 3.

³⁰⁴ « [...] every time you move a camera it's more money, but more exciting. » Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 63.

³⁰⁵ Aaron Spelling, OHT, Chapitre 2.

³⁰⁶ Stephen J. Cannell, OHT, Chapitre 9.

³⁰⁷ Banks, 2015, *op. cit.* ; Kraszewski, 2004, *op. cit.*

³⁰⁸ « The producer can be considered the chief writer of the series. », Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 101.

présent³⁰⁹. Un article, consacré à la série et à son créateur, Reginald Rose, décrit en 1964 les différentes étapes du développement d'un scénario, qui connaît sept versions différentes. Les trois premières versions sont écrites à partir du traitement initial par le scénariste. La quatrième version est le résultat du travail de « polissage » effectué par le chef scénariste (Reginald Rose, puis David Shaw) seul ou avec le scénariste. Ernest Kinoy confirme cette organisation quand il décrit dans son interview un développement du texte en coopération avec les deux chefs scénaristes³¹⁰. Les trois versions suivantes tiennent compte des changements suggérés ou demandés respectivement par le réalisateur, puis par le consultant légal (Jerome « Jerry » Leitner, avocat), et finalement par les acteurs. Pendant tout le temps de ce développement, la chaîne procède à des vérifications concernant les faits évoqués et les citations utilisées pour proposer un programme inattaquable, ce qui est indispensable dans une série juridique³¹¹, et plus encore un programme au potentiel polémique avoué³¹². Les archives de Reginald Rose, conservées par la Société Historique du Wisconsin, et les archives de la série conservées à UCLA, confirment pour l'essentiel ce mode de fonctionnement³¹³. Les textes conservés portent la trace de réécritures, avec de très nombreuses annotations manuscrites, mais aussi les mentions des différentes révisions. Par exemple, le scénario de « Voices of Death » (*The Defenders*, s02e01, 15/09/1962, CBS) conservé à UCLA comprend trois révisions³¹⁴. Selon Ruben, Rose est le superviseur des scénarii pendant deux ans (*writing supervisor*), et à l'issue du développement, il présente le produit fini au producteur, Herbert Brodtkin. Le développement serait donc indépendant³¹⁵. Cependant, les souvenirs de Kinoy nuancent cette description : il explique que Brodtkin surveille le développement des textes et donne des notes, mais pas quotidiennement³¹⁶ (Brodtkin produit alors deux séries en même temps, *The Defenders* et *The Nurses* (1962-1965, CBS)) – un autre « rituel industriel » (*industrial ritual*) selon Caldwell³¹⁷.

Quand le scénario est suffisamment développé, il est tapé sur un miméographe (une presse à imprimer qui utilise un stencil) pour pouvoir être distribué. Par exemple, une note de

³⁰⁹ Albert Ruben, interview menée par David Marc, le 9 mars 1998. SUL. Boîte 1 : A1036.

³¹⁰ Ernest Kinoy, OHT, Chapitre 4.

³¹¹ *Sam Benedict* (1962-63, NBC), une autre série juridique, fait aussi appel à deux avocats (un consultant, et l'avocat de San Francisco qui a inspiré la série) pour valider tous les épisodes selon William Froug, OHT, Chapitre 1.

³¹² « The Show that Dared to be Controversial », *The Viewer*, mai 1964, vol. 8, n° 5, p. 2-3. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 22, dossier 7.

³¹³ WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers ; UCLA. *The Defenders*, Scripts and Set Plans. Collection PASC 129.

³¹⁴ Boîte 1, dossier : Prod # 35 *The Voices of Death*. UCLA. *The Defenders*, Scripts and Set Plans.

³¹⁵ Interview d'Albert Ruben. SUL.

³¹⁶ Ernest Kinoy, OHT, Chapitre 4.

³¹⁷ Caldwell, 2008, *op. cit.*, p. 216- 217.

Screen Gems, maison de production filiale du studio Columbia, basée à Los Angeles, adressée à deux producteurs délégués qui travaillent sur *Naked City* à New York, précise que 67 copies miméographiées d'un scénario doivent être envoyées par avion à Los Angeles, et qu'il est impossible de faire avec moins³¹⁸. Un des destinataires de ces tapuscrits est la chaîne, et notamment le service d'édition.

1.2.2 Les interventions d'employés spécialisés dans l'édition et l'approbation de scénarii

Les scénarii font en effet des allers-retours entre les services d'édition et les producteurs, ce qui est prévu par les procédures des trois grandes chaînes. Le fonctionnement de ce service est comparable d'une chaîne à l'autre. Chez NBC, l'éditeur lit le scénario et rédige un rapport qui est ensuite envoyé au producteur de la série. Sont listées, scène par scène, les différentes révisions demandées et les recommandations. Tant que les révisions ne sont pas effectuées, le scénario ne peut pas être tourné. Chaque révision doit être soumise à la chaîne pour approbation³¹⁹. La division de CBS utilise des formulaires colorés, mis au point par William Tankersley au moment où il organise le service en 1955³²⁰. Le premier rapport avec les demandes est un formulaire bleu. Chaque nouvelle version doit être envoyée au service, et quand un texte revient avec un formulaire rose, cela signifie que le tournage du projet est autorisé. Tant que le formulaire rose n'est pas parvenu au producteur, le projet d'épisode est en suspens³²¹. Le processus est semblable chez ABC³²². Ces rapports sont évidemment d'un grand intérêt pour comprendre quel type de contenu est considéré comme risqué ou complètement inapproprié et donc censuré.

Le sujet est développé dans les chapitres 3 et 4, mais notons pour l'instant que les révisions demandées concernent le plus souvent les décors (problème du placement d'un produit identifiable), les dialogues (utilisation de mots considérés comme vulgaires ou offensants) et la mise en scène (les représentations du corps, de la sexualité et de la violence

³¹⁸ Note interne de Barbara Lord à Jerry Thomas et Stan Neufeld, 4 août 1960. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 132, dossier : Correspondence.

³¹⁹ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 147- 148.

³²⁰ William Tankersley, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-tankersley>, 15 mai 2001, (consulté le 15 août 2022). Chapitre 2.

³²¹ Des formulaires bleus sont conservés dans les archives de Rod Serling pour *The Twilight Zone*. Boîte 60, dossier 7. WHS-WCFTR. Serling Papers, 1943-1971. U.S. Mss 43AN.

³²² Le manuel des pratiques de la chaîne ABC, révisé en 1966, est conservé dans les archives de la société historique du Wisconsin. Les archives de Herbert B. Leonard concernant *Naked City* nous présentent une longue série de tels rapports faits par le service d'ABC, confirmant la procédure de relecture et de demande de révisions. *ABC Standards and Policies*, 1966. WHS-WCFTR ; Boîte 43, dossier "ABC Comments". UCLA. H. Leonard Papers ; Gerbner, 1972, art cit, p. 403- 404.

font l'objet d'attentions particulières). L'essentiel des modifications sont effectuées par l'équipe de production. Les rapports d'édition conservés par le producteur Herbert Leonard pour la série *Naked City* portent par exemple les annotations manuscrites de la production : des demandes sèment parfois la confusion (ce qui est noté avec un point d'interrogation), mais dans la plupart des cas, une coche montre que la demande a été acceptée et effectuée³²³. Cependant, quand le producteur présente un scénario au contenu polémique et refuse de céder aux demandes de l'éditeur, le conflit est remonté au service programmation, et parfois plus haut dans la hiérarchie de la chaîne. Par exemple, en 1959 puis en 1963, Leonard entre en conflit avec la responsable des éditeurs d'ABC à New York, Grace Johnsen, lors du développement d'un épisode centré sur une exécution. Il fait appel à des cadres hauts placés, Tom Moore et Oliver Treyz, respectivement vice-président en charge de la programmation et président du *network*, pour obtenir gain de cause³²⁴. À l'inverse, Tankersley, responsable du service chez CBS, se vante dans son entretien de ne pas faire remonter les problèmes à ses supérieurs quand les producteurs le demandent, il évoque ainsi avec fierté sa pratique inhabituelle³²⁵. La chaîne intervient également par le biais de son service juridique pour vérifier des éléments comme les droits d'auteur, les noms de personnes et de lieux Ce service de vérification peut aussi être sous-traité à des sociétés telles De Forest Research, Inc³²⁶.

Dans les années 1950, un dernier type de professionnel intervient dans le processus de validation d'un scénario : l'annonceur. En effet, lors d'une table ronde sur le rôle du scénariste à la télévision, Robert Alan Aurthur, scénariste, explique que cinq agences de publicité sont impliquées dans la production de *Playhouse 90*. Chacune lit les scripts, et chacune peut demander des révisions, par le biais de ses propres éditeurs³²⁷. L'approbation de l'annonceur est ainsi sollicitée au moins à deux reprises par la production : lors de l'élaboration du concept puis à l'issue du développement du scénario.

Ces allers-retours peuvent être suivis dans les archives avec les différentes versions des textes. Les coupes et les modifications faites à la main apparaissent sur les tapuscrits. Les changements ne donnent pas lieu à une nouvelle miméographie du scénario en entier. Seules

³²³ Rapports de Phyllis van Orman. Boîte 43, dossier "ABC Comments". UCLA. H. Leonard Papers.

³²⁴ Boîte 122, dossier Prime of Life/Execution. UCLA. H. Leonard Papers. [Ci-après UCLA. Dossier Prime of Life.]

³²⁵ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 125. ; *William Tankersley*, OHT, Chapitre 2.

³²⁶ Voir chapitre 3.

³²⁷ Marya Mannes (ed.), « The Relation of the Writer to Television : A Discussion by Robert Alan Aurthur, Rod Serling, Irve Tunick; and Others », *An Occasional Paper on the Role of the Mass Media in the Free Society Published by the Center for the Study of Democratic Institutions*, p. 7-10. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 40.

des pages sur lesquelles il y a des changements, même minimes, sont miméographiées à nouveau. La modification est par conséquent incorporée au texte tapé quand la page sur laquelle elle a été effectuée à la main est miméographiée à nouveau. Ces nouvelles pages sont les pages de révisions, elles sont imprimées sur du papier en couleur et portent la mention de la date de la révision (les révisions sont aussi numérotées en général³²⁸). Par exemple, le scénario de l'épisode double « Madman » (*The Defenders*, s02e06 et 07, 20/10/1962 et 27/10/1962, CBS) daté du 4 juin 1962 en est la troisième version. La première révision a lieu le 6 juin, elle est imprimée sur des pages bleues, la deuxième, le lendemain, sur des pages roses, et la dernière, le surlendemain, sur des pages jaunes³²⁹.

Les scènes sont également numérotées au moment de la première rédaction du scénario : la mention « omise » (*omitted*) ou « coupée » (*eliminated*) en face d'un numéro indique quand une scène a été supprimée. À l'inverse, quand une scène supplémentaire est incluse, une lettre est ajoutée au numéro de la dernière scène pour faire la jonction et garder la numérotation continue du début à la fin du texte. Par exemple, toujours sur le scénario de « Madman », la scène d'ouverture du deuxième épisode est un ajout par rapport à la première version du texte. En effet, les scènes qui constituent la séquence sont numérotées de 138A à 138X, la séquence suivante reprend avec la scène 139 G (les scènes 139 A à G sont coupées). La scène 143 A suit cette séquence. La mention de la coupure des scènes 139 J à 142 C apparaît plus tard, sur la page où la scène 143 débutait dans une version précédente. Tous ces éléments nous indiquent un texte profondément modifié et remanié à plusieurs reprises. Les versions antérieures conservées par la Société historique du Wisconsin nous indiquent que « Madman » est originellement un épisode d'une heure. L'équipe de production décide de l'étendre à deux heures ce qui explique toutes ces modifications³³⁰.

Les dispositifs décrits ci-dessus permettent aux différents professionnels qui lisent et/ou interviennent sur les scénarii de suivre les changements et de savoir s'ils travaillent sur la version mise à jour. Le suivi du développement du texte dans un contexte de division du travail et de collaboration est aussi essentiel pour savoir qui a effectué quelle modification et quand. Ces éléments s'avèrent importants une fois le texte final établi pour la détermination des « auteurs », et partant pour les mentions au générique. En effet, quand l'attribution est disputée, un arbitrage est effectué par des membres de la guilde des scénaristes. Les différentes versions

³²⁸ La pratique est héritée du cinéma. Hortense Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory : An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, Londres, Secker & Warburg, 1951, p. 159.

³²⁹ Boîte 2, dossier : Prod #41 Madman. UCLA. *The Defenders*, Scripts and Set Plans.

³³⁰ Boîte 29, dossiers 2 et 3. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers.

du scénario sont donc autant de preuves pour décider quelles contributions doivent être retenues (le comité doit déterminer l'importance de chaque intervention, en termes de contenu, mais aussi de volume) – ce qui a des conséquences sur le statut des professionnels ainsi reconnus, mais aussi sur leurs compensations financières³³¹.

1.3 LA TROISIEME ETAPE : DU SCENARIO DE TOURNAGE A LA COPIE ZERO

Le scénario finalement approuvé devient le scénario de tournage (*shooting script*). Texte de référence, ce scénario peut cependant connaître encore des modifications, même si à ce stade celles-ci sont plus d'ordre technique que d'ordre éditorial – les éventuels problèmes de contenu sont en principe éliminés lors de la phase de développement. Ainsi, le producteur Quinn Martin considère que le texte est un contrat passé avec l'équipe de tournage, chargée de fournir les plans nécessaires :

Ces professionnels [les réalisateurs] font la couverture [du scénario]. Nous [le producteur et ses assistants] faisons le casting, nous rédigeons le scénario. Le réalisateur vient et tourne l'épisode et nous obtenons le rythme, les angles, peu importe, et nous assemblons le tout. Et nous revenons à la fin. Le réalisateur reçoit sa mention au générique et s'en va faire autre chose. Cela peut sembler mécanique, mais je ne sais pas comment faire autrement. Je préfère avoir ce genre de gars plutôt qu'un grand artiste³³².

La division du travail se poursuit lors de cette étape ; le réalisateur et l'équipe de tournage mettent en image le texte conçu par quelqu'un d'autre, en l'occurrence le producteur, comme des spécialistes du bâtiment construisent une maison suivant les plans d'un architecte³³³. Le réalisateur contribue à une étape intermédiaire, le travail est débuté et terminé par d'autres que lui. Martin Quinn, et la majorité des producteurs avec lui, ne cherchent donc pas des artistes, mais des exécutants qui respectent leur engagement de tourner le texte en l'état, en temps et en heure, et en respectant le budget. Cette troisième et dernière étape, celle des répétitions et du tournage, est la dernière ligne droite, souvent parcourue dans l'urgence. La pression du moment de la prise d'antenne, non négociable, se combine à celle des coûts : les

³³¹ Fisk, 2011, art cit.

³³² « [...] *these people get the coverage. We cast it, we do the script. The director comes in and shoots the show and we get the pace, the angles, whatever, and we put it together. And we come back to the end. The director gets the credit and goes off to do something else. It may sound mechanical, but I don't know how else to do it. I'd rather have that kind of guy than some great artist.* » Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 59.

³³³ J'emprunte la comparaison avec le plan d'architecte à Miranda Banks. Banks, 2015, *op. cit.*

professionnels spécialisés dans le tournage, que l'épisode soit diffusé en direct ou capté sur pellicule, sont engagés pour un contrat à durée déterminée. Le temps perdu est un luxe que les productions télévisées ne peuvent pas se permettre. Le moment du tournage, par conséquent, est un risque, et pour d'autres une opportunité ; certains professionnels peuvent établir un rapport de force avec l'équipe de production et imprimer leur marque au programme.

1.3.1 Des modifications de dernière minute

Au temps de la diffusion en direct, les équipes ont quelques jours (et parfois seulement quelques heures) pour répéter. Une des inquiétudes est le chronométrage de l'épisode, même si les professionnels expérimentés savent bien qu'il est impossible d'anticiper tous les problèmes et les dérapages possibles lors de la retransmission : des changements de costumes se passent mal, des acteurs qui jouent des personnages morts se relèvent et quittent le plateau alors qu'ils sont dans le champ de la caméra, une actrice est malade et vomit durant tout l'épisode ... les témoins rapportent de nombreux incidents et parlent d'une ambiance électrisante³³⁴.

1.3.1.1 À la demande des annonceurs au temps du direct

Toutefois, une autre inquiétude est liée à la présence des représentants du ou des annonceurs aux répétitions. Lors de la table ronde évoquée plus haut, Rod Serling explique que les agences de publicité sont invitées à la première répétition générale, leurs représentants prennent des notes et demandent des modifications qui montrent surtout, selon lui, leur manque de sens artistique. Serling, pourfendeur régulier des publicitaires dont il moque les décisions, raconte leurs réactions à un épisode de *Playhouse 90* sur la révolution hongroise (« The Dark Side of the Earth », s02e02, 19/09/1957, CBS) :

*C'était un épisode plein d'émotion et ils étaient saisis. Après, ils se sont concertés comme s'ils faisaient une mêlée. Puis l'un d'entre eux est allé voir Martin Manulis, le producteur, et a dit : " Marty, voilà notre sentiment : Évitez que trop d'officiers russes fument des cigarettes." Voilà le commentaire éditorial de six hommes apparemment intelligents*³³⁵.

³³⁴ Norman Felton, OHT, Chapitre 5. ; Arthur Hiller, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/arthur-hiller>, 23 août 2003, (consulté le 27 décembre 2022) ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*

³³⁵ « I think it was simply that it was a highly emotional piece and they were gripped by it. Afterwards, they all huddled together like a kind of backfield. Then one of them walked over to Martin Manulis, the producer, and said, "Marty, this is our feeling: Don't have too many Russians officers smoking cigarettes." This is the entire editorial comment from six ostensibly intelligent men. » Mannes (ed.), art cit, p. 12. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 40.

Ce type de discours est un lieu commun des créatifs qui dénoncent la mainmise des agences sur leur travail, et insistent sur les ordres ridicules qui leur sont donnés. Par exemple, l'expression « traverser à gué un fleuve » (*to ford a river*) est interdite sur tous les programmes (et particulièrement les westerns) sponsorisés par General Motors, pour ne pas faire de publicité à son concurrent, Ford³³⁶. Le producteur de la série western *Gunsmoke* (1955-1975, CBS), John Mantley, explique que sur sa série, sponsorisée par un cigarettier, les personnages traversent à gué (*ford*), alors que sur *Bonanza* (1959-1973, NBC), un autre western mais sponsorisé par Chevrolet (une marque de General Motors), ils la traversent (*cross*³³⁷). Dans le même ordre d'idée, Norman Felton, alors réalisateur pour *Robert Montgomery Presents* (1950-1957, NBC) raconte qu'il rencontre un problème inattendu avec un cendrier en forme de pingouin. L'objet tient une place importante dans l'épisode qu'il tourne, il est mentionné dans les dialogues et présent à l'écran. Lors de la répétition, le publicitaire qui représente Lucky Strike, l'annonceur, lui demande d'éliminer le cendrier en question, car Pingouin est une marque de cigarettes concurrente. L'équipe de production doit donc en urgence se rendre dans les bureaux du Rockefeller Center pour essayer de trouver un cendrier ayant la forme d'un autre animal, et réécrire les dialogues en conséquence³³⁸. La mise en valeur de ces interventions fait partie de la rhétorique professionnelle des scénaristes et des producteurs qui reprennent ainsi l'opposition classique entre les bureaucrates, les hommes d'affaires et les décideurs d'une part, et les professionnels ou les créatifs d'autre part, observée par les sociologues dans de nombreux milieux³³⁹. Les publicitaires agissent ici de manière rationnelle en défendant les intérêts de leur client, et en défendant leurs propres intérêts (ils montrent qu'ils sont utiles).

Cependant, les demandes des annonceurs touchent parfois à la nature même de l'intrigue. En effet, au temps du direct, la production se fait dans l'urgence, et la surveillance du contenu par les publicitaires s'avère parfois défailante. Ethel Winant, directrice de casting pour *Playhouse 90*, raconte ainsi comment le représentant d'un annonceur faillit deux fois de suite à sa mission³⁴⁰. En février 1958, la série diffuse un épisode tiré de faits réels sur un criminel condamné à mort en Californie (« Portrait of a Murderer », s02e25, 25/02/1958, CBS). Le développement de l'épisode se passe *a priori* sans problème. Mais pendant la répétition

³³⁶ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 450- 451. ; Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 191- 202.

³³⁷ Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 109.

³³⁸ Norman Felton, OHT, Chapitre 5.

³³⁹ Dominique Mehl, « Décideurs et professionnels : les fractures », *Sociologie du Travail*, 1993, vol. 35, n° 4, p. 389 - 407 ; Pasquier, 1995, *op. cit.*, p. 107- 108. ; Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 27. ; Howard S. Becker, « The Professional Dance Musician and His Audience », *American Journal of Sociology*, septembre 1951, vol. 57, n° 2, p. 136-144.

³⁴⁰ Ethel Winant, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ethel-winant>, 7 août 1996, (consulté le 12 août 2022).

générale, 20 minutes avant la diffusion, le publicitaire s'aperçoit que la scène d'exécution qui clôt l'épisode est immédiatement suivie de l'annonce commerciale de son client. En Californie, la méthode d'exécution est alors la chambre à gaz, et l'annonceur est la Compagnie du Gaz. Son slogan est : « Le gaz fait si bien tellement de choses³⁴¹. » Le montage entre les deux séquences semble suggérer (à tort) que le gaz de ville est utilisé lors des exécutions. Le publicitaire, qui s'est aperçu trop tard de son erreur, décide de ne pas prévenir son client. D'après Winant, la Compagnie aurait été furieuse.

Le récit de Martin Manulis, producteur de l'épisode, est différent. Selon lui, la Compagnie du gaz a été prévenue en avance, et refuse la scène d'exécution dans la chambre à gaz. Cependant, comme il s'agit de la méthode d'exécution en Californie, il est impossible d'en utiliser une autre, d'autant plus que l'épisode est tiré de faits réels. La première partie de l'épisode est filmée en caméra subjective (ou focalisation interne), du point de vue du criminel (son visage n'apparaît pas à l'écran), et la bande son de ces images est constituée par l'authentique témoignage du condamné enregistré par un journaliste. Le pacte de visionnage est ainsi particulier et centré sur le réalisme. Selon Manulis, Arthur Penn, le réalisateur, propose à l'annonceur de ne pas filmer la scène d'exécution. Le producteur fait appel à CBS et refuse de céder. Il utilise plusieurs tactiques de négociation : il essaie de culpabiliser les cadres de la chaîne en affirmant qu'ils prennent toujours le parti des annonceurs et jamais des créatifs, et il leur fait du chantage. Si la nouvelle de la censure de l'épisode pour cette raison se répand, l'image de marque de CBS sera endommagée. CBS aurait convaincu l'entreprise de maintenir son soutien financier, et aurait fait remplacer dans les dialogues l'expression « chambre à gaz » (*gas chamber*) par « chambre de mise à mort » (*death chamber*³⁴²).

Cette deuxième version semble plus vraisemblable étant donné les procédures d'élaboration des épisodes décrites plus haut. De plus, *Playhouse 90* est le programme le plus prestigieux à la télévision à cette époque, il est raisonnable de s'attendre à ce que les annonceurs et les agences qui les représentent lui portent une attention toute particulière. Enfin, en tant que producteur exécutif de cette émission phare qui fait venir les stars à la télévision, Martin Manulis dispose très probablement d'un pouvoir lui permettant de négocier auprès de la chaîne et des annonceurs.

³⁴¹ « *Gas does so many jobs so well.* » *Ibid.*

³⁴² *Martin Manulis*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/martin-manulis>, 17 juin 1997, (consulté le 15 décembre 2022). Chapitre 7.

Un an plus tard, en avril 1959, le même programme, avec le même annonceur, met en scène un épisode sur les procès de Nuremberg (« Judgment at Nuremberg », s03e28, 16/04/1959, CBS). L'intrigue se concentre sur des personnages fictifs, cependant les camps de mise à mort sont évoqués à plusieurs reprises, et des images réelles tournées par les armées alliées lors de la libération des camps de Dachau, Buchenwald et Bergen-Belsen sont montrées. Winant raconte que le cadre de l'agence de publicité découvre, là encore bien tardivement, que l'expression « chambre à gaz » va être utilisée dans les dialogues. Pour éviter de déclencher la colère de son client, il demande à ce que le texte de l'épisode soit réécrit. Cependant, en sus de la contrainte de temps, majeure, le publicitaire fait face à l'opposition ferme de tous les professionnels présents, du réalisateur, George Roy Hill, au producteur, Herbert Brodtkin, jusqu'aux techniciens anonymes en régie. En représailles, il embauche en urgence un technicien chargé de censurer le mot « gaz », en direct, à chaque fois qu'il est prononcé, en coupant le son. Il fait également couper les lignes téléphoniques entre la régie et le standard de la chaîne pour éviter l'arrivée d'un contrordre de la part des cadres de la chaîne, alors injoignables³⁴³.

L'anecdote sur « Judgment at Nuremberg » est narrée par Winant juste après celle de « Portrait of a Murderer » et fait ici fonction de pendant narratif, mettant en scène la revanche du publicitaire, qui cette fois-ci apparaît gagnant. L'opposition créatifs/ bureaucrates est mise en scène à nouveau, toujours au désavantage des seconds. Le publicitaire semble incompetent et seul responsable de l'incident ; il agit en dépit des cadres la chaîne. Winant dénonce la censure, mais préserve son employeur de toute complicité dans cet acte. Les créatifs, quant à eux, apparaissent soudés dans leur soutien à un projet artistique, dont la valeur est aussi pédagogique. Il est possible qu'Ethel Winant cherche à justifier la défaite des créatifs, en les présentant comme des victimes et non des complices de l'acte de censure, traduisant de ce fait leur position paradoxale : à la fois puissants en tant que créateurs et impuissants face à leurs commanditaires.

En effet, l'incident « Judgment at Nuremberg » est raconté de façon différente par d'autres témoins. Selon Abby Mann, le scénariste de l'épisode, la Compagnie du Gaz aurait réagi plus tôt en envoyant un mémorandum exigeant que le mot « gaz » ne soit pas employé – une demande qui n'aurait pas été suivie d'effet³⁴⁴. Norman Felton, alors producteur exécutif de la série, semble confirmer une intervention plus précoce de l'annonceur auprès de la chaîne.

³⁴³ Ethel Winant, OHT, Chapitre 4.

³⁴⁴ Abby Mann, *Judgment at Nuremberg, A Play by Abby Mann*, New York, New Directions Publishing, 2002, p. xiv.

L'idée de la censure en direct des dialogues aurait été proposée par CBS³⁴⁵. Cette version paraît plus vraisemblable que celle d'une découverte au dernier moment. Quoiqu'il en soit, dans toutes les versions, les créatifs sont opposés aux décideurs, que l'entreprise soit soutenue par la chaîne ou non. Ces deux anecdotes sont des classiques du discours anti-sponsor, qui entrent même dans les archives officielles de la FCC à Washington, à l'occasion de l'audition de Rod Serling en janvier 1959³⁴⁶. En dernière analyse, l'annonceur a bien obtenu les modifications demandées : la bande son de l'épisode porte les marques de la censure, et ce, malgré l'opposition de la totalité de l'équipe créative. « Judgment at Nuremberg » est ainsi un exemple du pouvoir de l'annonceur qui semble profiter, paradoxalement, de l'urgence de la situation et du direct. En prenant le contrôle de la régie et de la bande sonore, le publicitaire fait une sorte de coup d'état et met toute l'équipe devant le fait accompli³⁴⁷. L'intervention de dernière minute fait peut-être partie d'une stratégie conçue par l'agence de publicité pour empêcher les créatifs de prendre des mesures préventives (comme en appeler à la presse et à l'opinion), en leur laissant penser que ses demandes ont été abandonnées. Le moment du tournage et de la diffusion est aussi une illustration concrète des rapports de pouvoir.

1.3.1.2 À la demande du réalisateur

Dans le cas des séries filmées, l'urgence est aussi un facteur car le temps de tournage est court : trois jours pour un épisode de 30 minutes et six jours pour une heure de programme. Il s'agit d'un standard dans l'industrie, et ce délai est impératif : il provient des différents syndicats des métiers du spectacle qui imposent un temps de repos minimum³⁴⁸. Malgré ces délais resserrés, des révisions peuvent encore avoir lieu lors des quelques jours de répétition précédent le tournage ou même lors du tournage.

³⁴⁵ Norman Felton, OHT, Chapitre 6.

³⁴⁶ Rod Serling attaque les annonceurs pendant l'essentiel de son témoignage, en dénonçant leurs interventions. Quand il est interrogé sur des exemples plus spécifiques, il utilise notamment celui de « Judgment at Nuremberg », alors qu'il n'a pas participé directement au projet – l'épisode étant bien connu dans le monde de la télévision (*Study of Radio and Television Network Broadcasting, docket No. 12782*, 5 Janvier 1959, repère 1654. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 5, dossier 1.). Cet exemple est également raconté par Ethel Winant à Jeff Kesseloff pour son ouvrage d'histoire orale (Kesseloff, 2013, *op. cit.*, p. 451., 460- 461.), et repris par William Boddy (Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 198.), entre autres. L'incident entre dans la culture populaire : le film *The Front* (Martin Ritt, 1976), écrit par Walter Bernstein, scénariste blacklisté, le raconte également.

³⁴⁷ Le jeu sur la date limite est également évoqué par Caldwell. Les professionnels gardent leurs projets pour eux le plus longtemps possible pour faire céder les autres parties qui n'ont pas le temps de mettre en place un contre-projet. Caldwell, 2008, *op. cit.*, p. 218.

³⁴⁸ David Dortort, OHT, Chapitre 6. ; Bob Markell, OHT, Chapitre 6. ; Roy Huggins, OHT, Chapitre 4. ; Richard Bare, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-bare>, 30 janvier 2003, (consulté le 29 novembre 2022) ; Dennis Weaver, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/dennis-weaver>, 23 octobre 2017, (consulté le 24 octobre 2022) ; Dorothy Fontana, OHT, Chapitre 2. ; Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 249. ; Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 45.

Ainsi, le réalisateur Arthur Hiller raconte comment il doit diriger pour la première fois un épisode de la série d'anthologie *Climax !* (1954-1958, CBS). Il est confronté au scénariste, qui exige qu'aucun mot de son texte ne soit changé. Lors de la première lecture du texte (*read-through*), en présence des acteurs, il lui laisse un petit cadeau : un crayon sans mine³⁴⁹. Il ne peut rien écrire et donc rien modifier, ce qui suggère *a contrario* que les modifications apportées par les réalisateurs font partie de leurs procédures de travail, même si, par contrat, le réalisateur est censé mettre en scène le scénario de tournage tel quel³⁵⁰. En effet, dans beaucoup de productions, le réalisateur est laissé seul lors du tournage, le producteur n'est pas souvent sur le plateau. Pilier de la production souvent embauché en dernier, le réalisateur n'est pas moins en charge de toute l'équipe de tournage qu'il dirige. Les témoignages sont rares sur les modifications effectuées par les metteurs en scène de télévision au texte qui leur est confié. Toutefois, Roy Huggins raconte ses problèmes avec le premier réalisateur qu'il embauche pour *Maverick*. Le projet de cette nouvelle série western est d'offrir au téléspectateur un anti-héros, lâche et menteur, fuyant les confrontations, dépourvu de l'ambition d'être un redresseur de torts. Le réalisateur embauché, Budd Boetticher, est un vétéran du western de cinéma, marqué par les conventions de l'institution : il change les dialogues pour faire de *Maverick* un héros traditionnel. Huggins, alors producteur, ne l'embauche plus après les deux premiers épisodes³⁵¹. Ainsi, malgré tous les dispositifs mis en place pour contrôler le contenu, en pratique des marges de manœuvre existent à des moments clefs dont certains professionnels s'emparent en fonction de leur intérêt et de leur vision.

1.3.1.3 À la demande des comédiens et comédiennes

En effet, les comédiens et comédiennes sont aussi à l'origine de révisions. Les plus populaires font ajouter à leur contrat des dispositions qui leur donnent un droit de regard sur le texte, et le droit de refuser un épisode ou certaines scènes particulières³⁵². La phase préparatoire est un premier moment durant lequel les comédiens et comédiennes peuvent faire entendre leurs demandes. Le réalisateur et/ou le producteur cèdent le plus souvent car l'acteur, en particulier s'il est la star du programme depuis plusieurs années, est celui qui connaît le mieux son personnage. Le scénariste et le réalisateur, quant à eux, sont des indépendants qui vont de contrat en contrat et de séries en série, par conséquent le comédien est le plus à même de relever

³⁴⁹ Arthur Hiller, OHT, Chapitre 2.

³⁵⁰ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 106.

³⁵¹ Roy Huggins, OHT, Chapitre 6. ; Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 230- 233.

³⁵² Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 108.

les incohérences dans le ton ou les actions d'un épisode à l'autre. Des réalisateurs comme Richard Bare, Arthur Hiller, Earl Bellamy, et Richard Donner expliquent qu'ils ne s'opposent pas aux demandes raisonnables³⁵³. De même, le producteur Quinn Martin explique qu'il réécrit sur demande pendant la phase de préparation finale et fait tout ce qui est nécessaire pour que la star de sa série soit à l'aise³⁵⁴. Toutefois, des problèmes peuvent apparaître lors du tournage, temps durant lequel le pouvoir des comédiens s'exerce tout particulièrement. Selon les témoignages consultés, cette pratique est fréquente, elle est par exemple attestée par David Dortort sur le tournage de *Bonanza*³⁵⁵, ou par Del Reisman pour la série *The Untouchables* (1959-1963, ABC³⁵⁶). Les désaccords concernent parfois le contenu même de l'intrigue. Il arrive qu'un comédien refuse tout ou partie d'un scénario. Par exemple, selon David Shaw, alors chef scénariste, Robert Reed (1932-1992), qui joue Ken Preston, l'un des deux protagonistes de *Defenders*, menace de démissionner quand un scénario de tournage ne lui plaît pas, ce qui serait arrivé plus d'une fois³⁵⁷.

Attendre la dernière minute ou presque pour s'opposer au projet d'épisode est une façon de forcer la main au producteur, tout comme l'action de l'annonceur lors de la diffusion de « Judgment at Nuremberg ». Le temps de tournage étant limité, et les différents techniciens et praticiens embauchés pour des contrats à durée limitée, les négociations longues ne sont pas possibles. Le texte doit être remanié, si cela est possible, sinon un autre (un texte de secours, ou celui de l'épisode suivant, dans les derniers stades de préparation) doit être présenté le plus vite possible. Le tournage est un moment de l'exercice du pouvoir particulier des comédiens et comédiennes, en particulier ceux qui incarnent les personnages récurrents et qui ne peuvent être remplacés³⁵⁸. Par exemple, le réalisateur Richard Donner se dispute avec les cadres du studio Universal lors du tournage d'un épisode de la série western *Wagon Train* (« The Bettina May Story », s05e12, 20/12/1961, NBC). Ils le menacent de le renvoyer immédiatement. Intervient

³⁵³ Richard Bare, OHT; Arthur Hiller, OHT; Earl Bellamy, en ligne : <https://www.imdb.com/name/nm0068691/>, (consulté le 21 novembre 2022); Richard Donner, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-donner>, 22 juin 2006, (consulté le 27 décembre 2022).

³⁵⁴ Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 60.

³⁵⁵ David Dortort, OHT, Chapitre 6.

³⁵⁶ Del Reisman, OHT, Chapitre 9.

³⁵⁷ Interrogé sur un exemple de thème refusé par Robert Reed, David Shaw n'a pas de souvenir précis. David Shaw, OHT, Chapitre 4.

³⁵⁸ Ce type de bras de fer est plus fréquent au moment des renouvellements de contrats. La star demandant une augmentation de salaire (et/ ou de meilleures conditions de travail) et menaçant de démissionner de la série. Cependant, cette stratégie échoue parfois. Warner Bros, par exemple, décide de remplacer le personnage de Cheyenne, joué par Clint Walker ; le succès de la série se maintenant, il perd son pari et décide de reprendre son rôle. De son côté, Aaron Spelling explique qu'il préfère annuler une série que de renégocier un contrat avec un comédien ou une comédienne. Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 239- 240. ; Aaron Spelling, OHT, Chapitres 3 et 5.

alors la *guest star* de l'épisode, Bette Davis, star du cinéma hollywoodien prestigieuse, qui met sa présence dans la balance. Si Donner est renvoyé, elle quitte le plateau et ne compte pas revenir. Donner termine l'épisode mais il ne retravaille pas pour Universal pendant les deux ans qui suivent³⁵⁹. Le plateau est donc un lieu de pouvoir : il s'y joue, s'y incarne, se met en scène, et pas toujours en faveur de ceux qui tiennent les cordons de la bourse ou détiennent le contrôle éditorial. Ainsi Quinn Martin exprime cette inquiétude quand il précise : « une fois qu'on [la production et le comédien] est d'accord, vous ne commencez pas à essayer de jouer au plus malin parce que ce n'est pas comme cela que nous travaillons³⁶⁰. » Pour lui, les comédiens ont un contrat moral, ils doivent jouer ce qui est prévu, d'autant qu'il les laisse contribuer à la création. Écouter les acteurs en amont est donc une action préventive pour éviter de transformer le plateau en lieu de confrontation, où des ultimatums sont prononcés.

1.3.2 Le travail en salle de montage ...

1.3.2.1 Du réalisateur ou du producteur

Le dernier moment pour imprimer sa marque sur un programme est le montage de l'épisode. Il faut ici encore distinguer les séries diffusées en direct et les séries filmées sur pellicule. Dans le cas des premières, le travail de montage est fait en direct par le réalisateur qui se trouve en régie et donne ses ordres à l'oral aux caméramans ou à un employé en charge de la table de mixage, pour obtenir les plans qu'il désire³⁶¹. Les répétitions en studio sont des répétitions pour les comédiens, mais aussi pour le réalisateur qui teste le placement de ses caméras, réfléchit aux transitions entre les plans, et prévoit toute la chorégraphie nécessaire au bon déroulement du tournage. Ainsi, Sidney Lumet, réalisateur au début des années 1950 à New York, découvre lors d'une répétition qu'il ne peut filmer une partie de cartes comme il le prévoyait sans révéler la présence des autres caméras. Il explique également que les câbles électriques gênent les déplacements des acteurs, des techniciens et des caméras, c'est pourquoi il décide de les attacher au plafond par un système de grille, ce qui simplifie les opérations³⁶². Dans ces anthologies diffusées en direct, le réalisateur est une personne centrale dans la définition du contenu par la mise en scène. Le moment du tournage coïncide avec le moment

³⁵⁹ Richard Donner, OHT, Chapitre 2.

³⁶⁰ « [...] *once we're in agreement you don't start playing games because we don't make shows like that.* » Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 60.

³⁶¹ Norman Felton, OHT; Sidney Lumet, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/sidney-lumet>, 28 octobre 1999, (consulté le 9 octobre 2022).

³⁶² Sidney Lumet, OHT, Chapitre 2 et 3.

de la diffusion, il est le responsable en dernier ressort et tout puissant en régie, le producteur ne peut plus intervenir.

Dans le cas des séries filmées, le producteur, et non le réalisateur, est la figure centrale dans la salle de montage, au fur et à mesure du tournage lors des dérushages, et lors de l'étape finale, celle du montage proprement dit. À la différence du cinéma, où le réalisateur suit le projet jusqu'au bout, le réalisateur de télévision enchaîne les tournages et se rend rarement en salle de montage. Cette étape est laissée dans les mains du producteur, alors même que la guild des réalisateurs obtient plus de temps pour permettre au réalisateur de participer au montage³⁶³. Arthur Hiller aime travailler pour les producteurs Norman Lloyd et Joan Harrison sur *Alfred Hitchcock Presents* et *Suspicion* (1957-58, NBC), car ils organisent pour lui un visionnage du premier ou du second montage de l'épisode qu'il vient de tourner ; il fait ses remarques, ce qui se détache de la pratique habituelle³⁶⁴. En effet, le producteur suit le tournage en visionnant les plans tournés dans une journée (*dailies* pour rushes). Des producteurs tels que Bob Markell, Roy Huggins, Aaron Spelling, ou Leonard Goldberg expliquent dans leur témoignage qu'il s'agit d'une partie importante de leur travail : ils vérifient la qualité des rushes, et peuvent réagir en cas de problème³⁶⁵. Ainsi, Huggins comprend dès sa première production (*Cheyenne*) que se rendre sur les lieux de tournage est une perte de temps. Par conséquent, il se contente de regarder les rushes, fait des commentaires, et ordonne le tournage de nouveaux plans s'il le juge nécessaire. Cette pratique explique le retard pris dans la production de sa série culte *Maverick* : il lui faut parfois neuf ou dix jours, au lieu de six, pour tourner un épisode³⁶⁶. Toutefois, il s'agit d'une exception car prolonger le tournage pose des problèmes de contrat (les différents professionnels, embauchés pour une durée déterminée, enchaînant souvent les engagements) et alourdit les coûts de production. Une deuxième équipe de production travaille donc en parallèle, avec un autre protagoniste, Bart, le frère de Brett Maverick, pour parvenir à diffuser un épisode de la série chaque semaine³⁶⁷.

Stephen J. Cannell décrit les pratiques de Roy Huggins, devenu producteur exécutif chez Universal, et explique comment ce dernier peut produire un épisode de qualité acceptable en dépit de rushes médiocres. Huggins coupe les plans de mauvaise qualité, y compris ceux qui sont importants au déroulement de l'intrigue. Il a ainsi les meilleures images du tournage, et il

³⁶³ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 107. ; Arthur Hiller, OHT, Chapitre 9.

³⁶⁴ Arthur Hiller, OHT, Chapitre 5.

³⁶⁵ Bob Markell, OHT; Roy Huggins, OHT; Aaron Spelling, OHT; Leonard Goldberg, OHT.

³⁶⁶ Roy Huggins, OHT, Chapitre 6.

³⁶⁷ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 232- 233.

lui reste ensuite à rajouter des plans pour que l'épisode respecte les impératifs de durée. Plan par plan, il rajoute les passages qui contiennent les informations nécessaires au récit. Au besoin, les dialogues indispensables sont isolés de la bande image originale, et placés sur une autre : ils sont hors champ mais audibles. Une dernière technique est de faire durer le générique le plus longtemps possible. S'il manque encore une minute, Huggins appelle le *network* pour obtenir une dispense de durée³⁶⁸. Cette technique fait écho aux propos d'Aaron Spelling qui insiste sur la nécessité d'avoir des plans de coupe (*coverage*) les plus longs et les plus nombreux possibles, qu'il s'agisse de gros plans, de plans de situation, ou de plans de transition³⁶⁹. Il s'agit là encore de pouvoir remplir le temps d'antenne commandé par la chaîne et d'éviter d'avoir à organiser un nouveau tournage si l'épisode est trop court.

Le visionnage des rushes permet au producteur de voir les possibles erreurs de l'équipe de production. Leonard Goldberg évoque par exemple un épisode de *Starsky & Hutch* (1975-1979, ABC) dans lequel le réalisateur a fait un choix de décor discutable. Pour montrer à quel point un personnage est riche, son bureau est décoré avec *La Joconde*³⁷⁰. Quelle que soit la véracité de cette anecdote, elle témoigne de la volonté de Goldberg de montrer son contrôle sur tous les aspects de la production. Tout au long de son témoignage, il cherche à se présenter comme un créateur, et non un homme d'affaires : il confirme donc que visionner les rushes et participer au montage fait partie des fonctions typiques du producteur. Pour Bob Markell, la post-production est également son moment préféré, celui pendant lequel il peut donner forme à son projet, travailler avec ses équipes loin de l'agitation du plateau, et prendre le contrôle³⁷¹. La salle de montage est par conséquent un deuxième lieu de pouvoir majeur, celui du producteur.

L'essentiel des opérations est cependant de nature technique plus qu'éditoriale. Il est en effet difficile de saisir les nuances de sens apportées par les choix de mise en scène. Le seul exemple qui existe dans le corpus concerne un épisode tout à fait exceptionnel de la série *Naked City*, « Prime of Life » (s04e21, 13/02/1963, ABC). Le producteur, Herbert Leonard, y a pour ambition de montrer une exécution sur la chaise électrique de manière « réaliste », ce qui constitue un écart majeur par rapport aux conventions de représentation de ce type de séquence. Leonard livre bataille à plusieurs reprises contre la chaîne ABC, les cadres du service d'édition comme du service programmation étant, au mieux, réticents³⁷². Leonard décide de ne pas

³⁶⁸ Stephen J. Cannell, OHT, Chapitre 3.

³⁶⁹ Aaron Spelling, OHT, Chapitre 2.

³⁷⁰ Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 9.

³⁷¹ Bob Markell, OHT, Chapitre 6.

³⁷² Cet épisode et son développement sont largement discutés dans le chapitre 7.

respecter les procédures de validation et se lance dans le tournage alors que son scénario de tournage n'a pas été approuvé. Les archives du producteur nous renseignent sur le contrôle qu'il exerce sur les choix de mise en scène. En effet, il regarde les rushes malgré la distance entre ses bureaux, à Los Angeles, et son équipe qui tourne à New York. Trois jours après le début du tournage, il demande dans une note interne à ce que des plans de la scène d'exécution soient tournés à nouveau³⁷³. Le témoignage de Paul Burke, comédien qui incarne le protagoniste de la série, nous donne des indications sur les modifications éditoriales, sans doute demandées à l'oral par téléphone. Son personnage, un détective présent en tant que témoin officiel de l'exécution, a une réaction trop viscérale. Il doit retourner la scène avec un visage plus fermé et moins expressif³⁷⁴. Le producteur est le seul professionnel présent depuis le premier stade de la production, et il en oriente le sens du synopsis au premier montage (*rough cut*³⁷⁵).

1.3.2.2 Des cadres des chaînes de télévision

L'autre professionnel qui peut assister au visionnage des rushes est l'éditeur. Cela est plus facile quand le tournage se fait à Los Angeles, mais les employés se déplacent uniquement quand ils savent que le contenu d'un programme est susceptible de poser problème³⁷⁶. Le premier montage est toutefois systématiquement visionné par les éditeurs pour vérifier que le scénario a été respecté lors du tournage³⁷⁷, ce qui semble correspondre à l'écrasante majorité des cas. Dans le cas contraire, le producteur est averti des modifications demandées, à lui de modifier l'épisode selon les instructions. Lors du visionnage de ce premier montage, des problèmes peuvent être soulevés par les cadres de la chaîne. Ainsi, selon le témoignage de Richard Bare, réalisateur, NBC refuse dix épisodes de la première saison de la série western *The Virginian* (1962-1971, NBC), produite par les studios Universal, car leur qualité est jugée insuffisante. Universal fait donc appel au producteur Roy Huggins pour revoir la structure des intrigues, faire tourner de nouvelles séquences quand cela est nécessaire, et retravailler le montage des épisodes³⁷⁸. Son travail est satisfaisant et son contrat initial est prolongé : Huggins produit finalement 17 épisodes de la série.

³⁷³ Note interne de Herbert Leonard à Stanley Neufeld, 6 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

³⁷⁴ Dave Kaufman, « On All Channels : Star "Naked" Vidramatic Execution Gives Web Pause », *Daily Variety*, 3 avril 1963.

³⁷⁵ Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.* ; Cantor, 1971, *op. cit.*

³⁷⁶ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 142.

³⁷⁷ Cette étape est évoquée dans le manuel de 1966 la chaîne ABC (*ABC Standards and Policies*, 1966, WHS-WCFTR. Tom Donovan Papers), et dans l'étude des années 1970 menée au sein de la chaîne NBC (*Ibid.*, p. 148.). Il est vraisemblable que la procédure soit la même chez CBS.

³⁷⁸ *Richard Bare*, OHT, Chapitre 3.

Le résultat des modifications du premier montage est appelé copie zéro (*answer print*). Cette version est ensuite visionnée par différents cadres de la chaîne, issus de différents services (édition, programmation, ventes³⁷⁹). Il ne s'agit à ce stade plus que d'une formalité, et ces cadres semblent en réalité jouer le rôle de téléspectateurs test de l'épisode. Une fois approuvée, la copie zéro peut être diffusée sur les ondes³⁸⁰.

« Prime of Life » est le seul épisode du corpus qui fait exception, selon les sources à ma disposition. Au mois de novembre 1962, les rushes semblent avoir été visionnées pendant le tournage par des cadres d'ABC, entraînant la réaction de Leonard décrite plus haut. En décembre, le visionnage d'un premier montage par les cadres d'ABC est organisé à Hollywood et à New York³⁸¹. La chaîne demande des modifications de l'intrigue et de la mise en scène, selon un rapport rédigé après les faits³⁸². Une nouvelle version est donc montée, que l'on peut considérer comme la copie zéro, et celle-ci n'est toujours pas acceptée par la chaîne. Par conséquent, Leonard se tourne vers le NAB (*National Association of Broadcasters*) afin de demander un arbitrage officiel. Un représentant du studio Screen Gems fait visionner l'épisode au directeur de l'autorité du code du NAB, Bob Swezey, au début du mois de janvier 1963³⁸³. « Prime of Life » est jugé conforme au code de la télévision, et la chaîne accepte de le diffuser en février. Le cas présenté ici est tout à fait exceptionnel, cependant il met en lumière le processus d'approbation et les interventions de la chaîne sur le contenu d'un épisode, jusqu'à la dernière étape de la production³⁸⁴.

Suivre la production d'un épisode de série télévisée nous montre qu'il s'agit du résultat du travail de nombreux professionnels, mais surtout cela nous permet de voir l'aspect industriel

³⁷⁹ Des représentants des sponsors seraient aussi présents selon Muriel Cantor, mais cela n'est pas confirmé par d'autres sources. Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 93.

³⁸⁰ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 142- 150.

³⁸¹ Télégramme de Herbert Leonard à Jerry Hyams (Screen Gems), 4 décembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

³⁸² *Fact Sheet*, 13 février 1963, non signé. UCLA. Dossier Prime of Life.

³⁸³ Télégramme de Jerry Hyams à Herbert Leonard, 4 janvier 1963. UCLA. Dossier Prime of Life.

³⁸⁴ Muriel Cantor note brièvement que certains épisodes terminés ne sont jamais diffusés par le *network* à cause de l'opposition d'un groupe d'intérêt ou d'un annonceur mais que ce phénomène est rare ; elle donne l'exemple d'un épisode rejeté lors du visionnage par les cadres de l'annonceur et de son agence de publicité, car il représentait un cadre exécutif alcoolique. Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 93- 94.

de cette production, basée sur la division du travail³⁸⁵. La maison de production ou le studio, par le biais de son producteur, est le fournisseur. Le producteur est en charge de superviser la chaîne d'assemblage - il est d'ailleurs nommé *on line producer* en anglais, ce que l'on pourrait traduire par « producteur de ligne ». C'est lui qui rassemble les différents éléments et personnels pour mener à bien le projet : scénario, réalisateur, comédiens et comédiennes, décors, costumes, effets spéciaux, musique, montage ... Même l'écriture se fait selon la logique de la division du travail : souvent le producteur conçoit l'intrigue de l'épisode, ou sélectionne l'œuvre à adapter ; au scénariste de poser tout cela sur le papier, dans le format respectant les normes de l'industrie. Tout au long de la ligne de montage, les financeurs qui ont passé commande (c'est-à-dire l'entreprise, l'agence de publicité qui la représente, et/ou la chaîne de télévision, selon des montages financiers variables), viennent vérifier l'avancée du travail et la conformité du produit avec la commande. La chaîne de télévision réceptionne le produit et se charge de le distribuer en le diffusant.

Ce modèle connaît cependant deux phases historiques. Au début de la télévision commerciale, la chaîne vend son temps d'antenne (c'est-à-dire celui de ses affiliés) aux annonceurs par bloc de 30 ou 60 minutes, ces derniers remplissent leur créneau horaire comme bon leur semble, ils sont responsables des programmes de A à Z. Le *network* est uniquement un distributeur. Au cours des années 1950, la chaîne prend progressivement le contrôle de sa grille horaire ; elle vend de plus en plus des minutes de publicité et se place dans une position de courtier entre les sociétés de production et les annonceurs³⁸⁶. Le *network* doit convaincre ces derniers d'acheter des minutes de publicité entrecoupant les programmes qu'elle diffuse et fait produire (ou co-produit) par des sociétés de production. Les annonceurs doivent avoir confiance dans la qualité de ces émissions, c'est-à-dire dans le jugement des cadres du service programmation qui les ont sélectionnées³⁸⁷. Le téléspectateur, dans ce système, n'est pas le client final, mais en réalité le « produit ». En effet, les annonceurs nationaux et locaux, en achetant du temps d'antenne pour leurs publicités, achètent des parts d'audience, ou des paires d'yeux (*eyeballs*) selon Tom Moore³⁸⁸, en espérant transformer ce public en consommateurs.

³⁸⁵ Cette métaphore se retrouve dans des écrits sur le sujet. Voir par exemple : Todd Gitlin, « Prime Time Ideology : The Hegemonic Process in Television Entertainment », *Social Problems*, 1979, vol. 26, n° 3, p. 251-266 ; Ken Basin, *The Business of Television*, New York, Londres, Routledge, 2019 ; Banks, 2015, *op. cit.*

³⁸⁶ Meyers, 2005, *op. cit.* ; Boddy, 1990, *op. cit.*

³⁸⁷ William T. Bielby et Denise D. Bielby, « “All Hits Are Flukes”: Institutionalized Decision Making and the Rhetoric of Network Prime-Time Program Development », *American Journal of Sociology*, mars 1994, vol. 99, n° 5, p. 1287-1313.

³⁸⁸ Thomas W. Moore, OHT.

Après le « moment new yorkais », qui fait figure d'exception, le système de production se met en place dans la seconde moitié des années 1950 ; les pratiques se standardisent, la division du travail est confortée. Du côté des créatifs, ce processus de standardisation se fait par le biais de la création des contrats minimum pour la nouvelle fonction de scénariste de télévision, sous l'égide de la nouvelle guilde des scénaristes (WGA ou *Writers Guild of America*) fondée en 1954³⁸⁹. Ces contrats fixent les droits et les obligations des scénaristes, et leurs rapports avec les producteurs. Les autres professionnels (réalisateurs, acteurs, et professionnels de métiers divers réunis dans IATSE ou *International Alliance of Theatrical Stage Employees*) peuvent s'appuyer sur leur syndicat et leurs contrats déjà établis. Les nouveaux métiers se professionnalisent et l'institution émerge avec ses personnels, ses conditions de travail, ses procédures et habitudes, et ses conventions génériques, esthétiques et éditoriales. Du côté des financeurs, les chaînes tendent à prendre le pouvoir sur le contenu à partir de la fin des années 1950. Les relations entre les annonceurs et les chaînes évoluent dans un contexte d'augmentation continue des coûts de production³⁹⁰. La tendance s'accélère après le scandale de 1958 concernant les jeux télévisés truqués qui décrédibilise les annonceurs et donne un argument aux *networks* pour prendre le contrôle de leur temps d'antenne³⁹¹. Le rôle de l'annonceur est également précisé à cette période dans le code de la NAB et dans la législation (chapitre 3). Après une période de démarrage, à la fin des années 1940 et au début des années 1950, propice à l'expérimentation dans un certain flou juridique, le nouveau média qu'est la télévision voit donc ses procédés de production de la fiction se stabiliser au cours de la décennie 1960.

La description des procédures de travail permet enfin de mettre au jour les différentes tensions qui traversent l'institution. Deux groupes majeurs sont en effet opposés dans des jeux de pouvoir : les créatifs et les décideurs. Dans les sources et témoignages, les créatifs insistent sur les obstacles que rencontre l'expression artistique dans un contexte commercial. Toutefois les deux groupes ont des logiques d'action et des critères d'évaluation différents (concernant la qualité des œuvres, la définition d'un succès et d'un échec, les discours diffusables). De plus, des tensions internes traversent les deux groupes en question. Les décideurs sont multiples et travaillent pour des entreprises dont les intérêts ne se recouvrent pas toujours : un annonceur peut tenir à diffuser un programme qui lui assure une image de marque prestigieuse mais attire

³⁸⁹ Voir chapitre suivant.

³⁹⁰ Boddy, 1990, *op. cit.* ; Anderson, 1994, *op. cit.*

³⁹¹ Gary R. Edgerton, *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 198-201. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 424-425, 438- 447. ; Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 217- 220.

des audiences insuffisantes aux yeux des cadres de la chaîne. *A contrario*, une chaîne de télévision peut diffuser un programme sur un thème qui lui apportera l'image d'un service public, mais qui va à l'encontre de la volonté de l'annonceur. De même, dans la communauté créative, les intérêts des scénaristes, des producteurs, des réalisateurs et des comédiens et comédiennes peuvent être différents. À ce titre, il est possible de distinguer dans la chaîne de production des moments de négociation et des « épreuves de pouvoir ». La phase de préparation paraît propice aux compromis, à l'intervention et à l'expression de demandes de la part de tous les professionnels impliqués. À l'inverse, le plateau de tournage et la salle de montage sont des lieux de pouvoir où peuvent se dérouler des coups d'état, des chantages et des bras de fer dont les résultats semblent assez ouverts et dépendent des circonstances.

Les conditions concrètes de production constituent par conséquent une forme de limite au contrôle éditorial : les décideurs doivent parfois céder devant les créatifs lors d'une épreuve de pouvoir ou sont trompés par eux lors de la phase de préparation. Ce point est notamment développé dans le chapitre 6 qui articule la question de ces conditions de travail à celle du contexte politique et culturel des années 1950, à savoir le maccarthysme et la chasse aux sorcières. En effet, la division du travail, qui met de la distance entre les différents professionnels de l'institution, constitue un obstacle à la surveillance des commanditaires des programmes. La description des conditions de travail appelle ainsi une évaluation nuancée des pouvoirs des créatifs dans l'institution de la télévision de l'âge classique, ce qui est l'objet du prochain chapitre.

2 CHAPITRE 2. SCENARISTES, REALISATEURS ET PRODUCTEURS : CONDITIONS DE PRODUCTION ET IDENTITES PROFESSIONNELLES DES CREATIFS

David Davidson, scénariste et président de la guilde des scénaristes, déclare en 1961, en parodiant Churchill : « Jamais dans l'histoire, autant de scénaristes n'ont été aussi bien payés pour écrire aussi mal³⁹². » Le créatif met en valeur une contradiction fondamentale entre les cachets, et partant le niveau de vie, des scénaristes, et la qualité de leur travail. De plus, les scénaristes impliqués dans la production de séries télévisées ont une image en tous points contradictoire avec l'image de l'artiste héritée du romantisme : le génie solitaire, incompris, sans le sou, qui n'a d'autre choix que de pratiquer « l'art pour l'art³⁹³ ». Le scénariste est, au contraire, un « mercenaire de l'écriture³⁹⁴ » : il s'exprime sur un média populaire, grand public, il est à l'origine de productions médiocres, et il est intégré dans la société grâce à des cachets et des salaires attractifs. Cette image, associée aux scénaristes, et cependant valable pour les autres métiers créatifs de la télévision, réalisateurs et producteurs, mais aussi plus largement dans toutes les industries culturelles et commerciales³⁹⁵.

L'objet de ce chapitre est ainsi de voir quelles identités professionnelles les créatifs se construisent sur le nouveau média qu'est la télévision. Pour décrire ce processus, des notions empruntées à la sociologie des professions sont indispensables, en particulier celles de professionnalisation et de rhétorique professionnelle. Le portrait doit cependant être complété, si ce n'est débuté, par une grille de lecture juridique et industrielle, car ces professions sont exercées dans le cadre de conditions de travail spécifiques. Tout d'abord, la nature même du média commercial et sa place dans la hiérarchie culturelle entrent en ligne de compte dans la

³⁹² « *Never in history have so many writers been paid so much for writing so badly.* » David Davidson modifie ici la célèbre formule de Churchill dans son discours célébrant les aviateurs de la bataille d'Angleterre le 20 août 1940 : « Jamais dans l'histoire des conflits humains, tant de gens n'ont dû autant à si peu d'hommes. » (« *Never in the field of human conflict was so much owed by so many to so few.* »). Cité dans William Boddy, *Fifties Television : The Industry and Its Critics*, Urbana, University of Illinois Press, 1990, p. 196.

³⁹³ Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste : légende, mythe et magie*, traduit par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1987.

³⁹⁴ Dominique Pasquier et Sabine Chalvon-Demersay, « Les Mines de sel : Auteurs et scénaristes de télévision », *Sociologie du Travail*, 1993, vol. 35, n° 4, p. 427.

³⁹⁵ Powdermaker, 1951, *op. cit.* ; Howard S. Becker, « The Professional Dance Musician and His Audience », *American Journal of Sociology*, septembre 1951, vol. 57, n° 2, p. 136 - 144 ; Edgar Morin, « L'Industrie culturelle », *Communications*, 1961, vol. 1, n° 1, p. 38-59 ; Pierre Bourdieu, « Le Marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 1971, vol. 22, p. 49-126.

construction de ces identités marquées par la dévalorisation, dans une perspective bourdieusienne. De plus, les *production studies* montrent le poids des technologies, mais aussi d'autres questions matérielles comme celui de l'accès à la propriété intellectuelle, déterminant pour comprendre les hiérarchies qui se mettent en place dans l'institution. En dehors de ces sources proprement juridiques (lois sur le *copyright*, contrats minimum), les témoignages, récits et déclarations des créatifs sont essentielles pour décrire ce milieu.

En effet, les États-Unis sont un pays de *copyright*. Cela signifie que la propriété intellectuelle est détenue par le créateur d'une œuvre, ou, le cas échéant, par son commanditaire, qu'il s'agisse d'une personne physique ou morale. L'auteur de l'œuvre et son auteur légal ne correspondent pas forcément. Dans le cadre précis du travail à la commande, ou œuvre de salarié (*work made for hire*³⁹⁶), la personne qui a exécuté l'œuvre n'a pas de droit moral sur son œuvre. Le système du *copyright* est ainsi différent du système du droit d'auteur dans le droit français, dans lequel ce dernier possède un droit moral inaliénable sur ses œuvres³⁹⁷. Dans le domaine de la production audiovisuelle, le modèle du travail à la commande s'applique dans le cinéma à Hollywood : les scénaristes, producteurs, réalisateurs, acteurs et autres artistes, en tant qu'employés sous contrat, ne sont pas propriétaires des films car ils exécutent des commandes de leur employeur. Les films sont la propriété des sociétés de production³⁹⁸. Le même modèle est appliqué à la radio à partir des années 1920, avec un système plus complexe lié à la présence du couple annonceur/agence de publicité parmi les commanditaires. Là encore, l'auteur, au sens légal du terme, est celui qui a passé commande, il s'agit donc de l'annonceur. Aussi, Procter & Gamble, entreprise géante de produits de consommation courante et d'hygiène, est-il l'auteur légal de nombreuses productions radiophoniques puis télévisées (en premier lieu les fameux *soap operas*, ou littéralement « opéras du savon³⁹⁹ »).

De cette situation de créatifs aliénés des produits de leur travail découlent des caractéristiques majeures de la culture de la production : l'accès à la propriété intellectuelle est

³⁹⁶ Marie Cornu, Isabelle de Lamberterie et Pierre Sirinelli (eds.), « Work made for hire » dans *Dictionnaire comparé du droit d'auteur et du copyright*, Paris, CNRS Editions, 2003.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 254. ; R. Deazley, *Rethinking Copyright : History, Theory, Language*, Cheltenham, Northampton, Edward Elgar Publishing, 2006 ; Miranda J. Banks, *The Writers : A History of American Screenwriters and their Guild*, Epub., New Brunswick, Rutgers University Press, 2015 ; Dominique Pasquier, *Les Scénaristes et la télévision : Approche sociologique*, Paris, Nathan, Institut national de l'audiovisuel, 1995.

³⁹⁸ David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge & K. Paul, 1985 ; Christopher Anderson, *Hollywood TV : The Studio System in the Fifties*, Austin, University of Texas Press, 1994 ; Hortense Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory : An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, Londres, Secker & Warburg, 1951.

³⁹⁹ Cela explique l'existence d'une large collection de scénarii confiée par l'entreprise à la Société historique du Wisconsin ; elle porte son nom, signe de sa propriété intellectuelle. WHS-WCFTR. Procter & Gamble Television Script Collection, 1955-1980, Mss 784.

directement lié à l'autonomie et au contrôle éditorial des créatifs sur le contenu ; l'accès à la propriété intellectuelle détermine également le niveau de rémunération des créatifs, facteur majeur dans la manière dont ils sont intégrés dans la société. Ces deux premiers éléments contribuent à l'image de soi des créatifs en tant que professionnels, à l'image de leur métier et du statut de ce dernier dans l'institution.

L'analyse est complexe, car le système de production est un héritage combiné des pratiques du théâtre, de la fiction radiophonique et du cinéma. De plus, des cultures de la production différentes et dynamiques se déploient : une à New York, de la fin des années 1940 au milieu des années 1950, et une autre à Hollywood. Finalement, le modèle qui s'impose est celui de la Côte Ouest, mais il reprend certains éléments de la culture new-yorkaise. Un dernier élément s'ajoute à cette complexité : les paradoxes et contradictions dans les rhétoriques des professionnels. Scénaristes, producteurs, réalisateurs, tous négocient leur identité d'artiste ou de travailleur, au sein d'une industrie culturelle destinée au grand public, et de la forme sérielle, marquée d'illégitimité, si ce n'est d'indignité, depuis la création du roman-feuilleton. Le statut et les identités professionnelles des trois métiers créatifs étudiés ici sont par conséquent dynamiques, et leur présentation est menée en mettant en valeur les trajectoires contrastées. Alors que le producteur est valorisé et connaît une promotion, les deux autres métiers sont déclassés lors de la mise en place du modèle de production hollywoodien.

2.1 À NEW YORK, DANS LES ANNEES 1950 : UN AGE D'OR POUR LES TROIS METIERS CREATIFS

L'histoire des métiers créatifs de la télévision, scénaristes, producteurs comme réalisateurs, est marquée par l'existence de deux identités professionnelles pour chacun d'entre eux, chacune est associée à l'un des deux centres du nouveau média dans les années 1950, New York et Hollywood. Les créatifs de New York, puisent dans les traditions du théâtre et de la radio, et se conçoivent encore largement comme des auteurs et des artistes, en particulier les scénaristes qui détiennent la propriété intellectuelle de leurs œuvres. Les trois nouvelles professions s'exercent dans un flou juridique, les attributions des uns et des autres ne sont pas encore fixées, et les fonctions sont exercées avec une certaine fluidité. Preuve de ce flou juridique, à la fin des années 1940, plusieurs guildes prétendent avoir la juridiction sur les scénaristes de télévision : la guilda des scénaristes de cinéma (Screen Writers Guild, fondée

dans les années 1930, ou SWG), celle des scénaristes de radio, et celle des dramaturges⁴⁰⁰. En 1954, après une longue bataille juridique, dans le contexte de la chasse aux communistes et de la pratique de la liste noire, SWG acquiert juridiction sur les scénaristes de télévision et de radio, formant la nouvelle Writers Guild of America (WGA). Les deux traditions et identités professionnelles sont toutefois préservées, ce qui se traduit dans l'organisation même de la nouvelle guilde, divisée entre WGA East (pour New York) et WGA West (pour Los Angeles⁴⁰¹). Pour les trois types de créatifs, le moment new-yorkais des anthologies diffusées en direct est un âge d'or qui correspond pour beaucoup de professionnels à une promotion sociale, en particulier en termes de salaires et de cachets par rapport au théâtre ou à la radio. La figure du scénariste est ici présentée en détail, car il s'agit de la fonction créative la plus valorisée à cette période.

2.1.1 Scénariste de télévision : un métier créatif d'intellectuel en pleine ascension

En effet, le scénariste de télévision pour les anthologies new-yorkaises cumule les compensations financières et symboliques de ses modèles, les dramaturges et les scénaristes de fictions radiophoniques. Au centre, ou à l'origine, de cette situation particulière se trouve la question de la propriété intellectuelle.

2.1.1.1 Un statut exceptionnel : des scénaristes auteurs et propriétaires de leurs œuvres

Les nouveaux scénaristes s'inspirent des pratiques du théâtre et de la radio pour élaborer les formes de la fiction télévisée, mais aussi les termes de leur accès à la propriété. En la matière, le nouveau contrat minimum qui entre en vigueur à la radio en 1947 renforce l'identité du scénariste comme auteur et propriétaire de son œuvre. En effet, dans ce contrat (ou MBA, pour *Minimum Basic Agreement*), les scénaristes de radio peuvent accorder une licence aux producteurs de programmes, en particulier les agences de publicité représentant un annonceur, pour une durée limitée à 26 semaines. Le producteur possède les droits sur l'œuvre puis les

⁴⁰⁰ 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, Université de l'Indiana, Bloomington, 2004, p. 41. ; Banks, 2015, *op. cit.*, Repère 294/831.

⁴⁰¹ Banks, 2015, *op. cit.* ; Nancy L. Schwartz et Sheila Schwartz, *The Hollywood Writers' Wars*, New York, Knopf, 1982 ; Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 45. ; Catherine L. Fisk, « The Role of Private Intellectual Property Rights in Markets for Labor and Ideas : Screen Credit and the Writers Guild of America, 1938-2000 », *Berkeley Journal of Employment and Labor Law*, 2011, vol. 32, n° 2, p. 215.

rétrocède au scénariste après expiration du délai. Ce dernier peut ensuite réutiliser ses œuvres comme bon lui semble : en louer à nouveau les droits ou les vendre définitivement, modifier ses œuvres, ou les adapter pour un autre média. Les scénaristes de radio obtiennent également le droit de faire les révisions de leur texte lors de la phase de développement. En 1948, l'association des auteurs (Authors League), qui chapote l'ensemble des guildes des métiers de l'écriture (dramaturges, scénaristes de cinéma, romanciers, journalistes ...), considère cet accord comme un modèle à étendre à l'ensemble de la profession. Le texte sert d'ailleurs de base aux négociations contractuelles individuelles pour les scénaristes de télévision jusqu'en 1955⁴⁰².

La tradition new-yorkaise est favorable à la propriété intellectuelle des auteurs, ce qui entre dans l'identité professionnelle des premiers scénaristes de télévision, leur conférant une dignité et un prestige qui les distingue de leurs collègues de la côte Ouest. Les scénaristes de New York sont appelés « dramaturges » (*playwrights*), et écrivent des « pièces » de télévision, non seulement parce que certains d'entre eux viennent effectivement du théâtre, mais aussi parce qu'ils ont des droits comparables à ces derniers. Ainsi, Ernest Kinoy, scénariste de télévision ayant débuté sa carrière à la radio dans les années 1930, explique dans un entretien donné en 1978 les mépris croisés entre scénaristes :

Vous engagiez un scénariste [de cinéma] comme vous engagiez un charpentier. Et ils étaient interchangeables. [...] Le projet était considéré comme la propriété (émotionnelle, sans parler de la propriété légale) du producteur. [...] À New York, à la télévision au temps du direct, la notion d'auteur et de dramaturge appartenait philosophiquement au [...] scénariste. C'était sa pièce. [...] [Les scénaristes de cinéma] avaient l'impression que nous étions des néophytes et que nous avions moins de prestige. [...] Et aucun scénariste de cinéma ne s'abaisserait à travailler à la télévision. Nous pensions qu'ils étaient issus de la tradition hollywoodienne, dans laquelle la position du scénariste était en fait rabaissée. La vérité était probablement quelque part entre les deux⁴⁰³.

Si les scénaristes basés à Los Angeles tirent plus de compensations symboliques (et financières) de leur travail pour les films, ils n'ont cependant aucun accès la propriété de leurs œuvres et travaillent comme des employés, à la différence des scénaristes de télévision new-yorkais. Ces derniers ont moins de prestige car la télévision est associée à la radio comme média

⁴⁰² Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 41- 45.

⁴⁰³ « You hired a [film] writer like you hired a carpenter. And they were interchangeable. [...] The project was considered the property (emotional property, let alone legal) of the producer. [...] In New York, in live television, the concept of the playwright and the author lay philosophically behind [...] the writer. It was his play. [...] [Screenwriters] felt that we were neophytes and lesser in prestige. [...] And no screenwriter would demean himself by working in television. We felt that they came out of the Hollywood tradition, in which the position of the writer was in fact demeaned. The truth was probably somewhere in between. » Ernest Kinoy, entretien pour le projet d'histoire orale de WGA (Writers Guild Oral History Project) cité dans Banks, 2015, *op. cit.*, Repère 47/831.

« purement » commercial, et non artistique. Cependant, ils maintiennent leur position d’auteur, ce qui leur confère un droit de propriété et un contrôle sur leurs œuvres.

En effet, en 1955, le premier MBA, mis en place dans le cadre d’un accord entre la nouvelle guild des scénaristes et le syndicat des producteurs, officialise les pratiques à l’œuvre à New York. Sont reconnus au scénariste d’anthologie (et seulement à ce dernier⁴⁰⁴) les droits suivants : faire les révisions demandées par la production, assister aux répétitions et y faire des suggestions, recevoir un cachet minimum de 1 100 dollars par scénario en échange d’une licence exclusive confiée au producteur pour une durée de 52 semaines après la diffusion à la télévision. Le scénariste retrouve la propriété pleine et entière de son œuvre après un an. Cette dernière disposition est déterminante pour les scénaristes. Les contrats signés avant 1955 sont négociés individuellement, et un producteur peut retenir les droits exclusifs d’un texte pour dix ou 20 ans, ce qui équivaut à détenir l’œuvre *de facto*⁴⁰⁵. Par le nouveau MBA, les textes et les idées sont ainsi attachés symboliquement et légalement au scénariste, ce qui lui permet d’accumuler du capital culturel (la légitimité et reconnaissance d’un statut d’auteur), mais aussi du capital financier : propriétaire de textes à succès, il peut en devenir l’entrepreneur en les déclinant dans tous les formats possibles.

Aussi le scénario de télévision de Reginald Rose, « Twelve Angry Men » pour la série d’anthologie *Studio One* (s07e01, 20/09/1954, CBS), est-il adapté au cinéma par le scénariste lui-même pour 60 000 dollars, à la demande du studio United Artists. Rose négocie la position de coproducteur, ce qui lui permet d’obtenir 10% des profits du film sorti en 1957⁴⁰⁶. Il adapte également son scénario pour le théâtre⁴⁰⁷. La même disposition du MBA lui permet de récupérer les droits d’un autre scénario écrit originellement pour *Studio One*, « The Defender » (s09e21, 04/03/1957, CBS). Il en adapte le texte pour la scène⁴⁰⁸, mais surtout il en réutilise le concept (personnages, thème, cadre) pour créer la série judiciaire, *The Defenders* (1961-1965, CBS). Rose vend la licence de son texte à la société de production de la série, Plautus Productions, dirigée par Herbert Brodtkin. Toutefois, la société créée par Rose, Defenders Production, détient par contrat le monopole de fourniture de scénarii pour la série⁴⁰⁹. Rose parvient donc à maintenir

⁴⁰⁴ Le MBA reconnaît quatre types d’œuvre différents, avec un jeu différent de droits et de compensations financières pour chacune : programme unique, épisode indépendant dans une anthologie, série avec personnages récurrents, feuilleton. Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 45- 46.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *12 Angry Men*, Sidney Lumet, 1957.

⁴⁰⁷ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 75. ; Jon Kraszewski, *The New Entrepreneurs : An Institutional History of Television Anthology Writers*, Middeltown, Wesleyan University Press, 2010 ; Phil Rosenzweig, *Reginald Rose and the Journey of 12 Angry Men*, New York, Fordham University Press, 2021.

⁴⁰⁸ Le texte publié se trouve dans les archives de l’auteur. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers, 1952-1979. U.S. Mss 94AN. Boîte 12.

⁴⁰⁹ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 181.

un contrôle éditorial et à obtenir des compensations financières parce que le texte initial a été diffusé au sein d'une anthologie.

Cette exception dans l'accès la propriété pour les scénaristes d'anthologie est aussi utilisée par Richard Levinson et William Link. En 1960, ils sont pris dans la grève des scénaristes à Hollywood et ne peuvent travailler au risque de devoir payer une amende, voire d'être radiés de la guilde⁴¹⁰. Ils rentrent à New York pour y écrire des romans. Cependant, Levinson découvre que, s'ils n'ont pas le droit d'écrire pour la télévision ou le cinéma, ils peuvent le faire pour des séries diffusées en direct sans contrevenir à leurs obligations vis-à-vis de WGA. Cet été-là est diffusée sur NBC une anthologie, *The Chevy Mystery Show* (mai 1960-septembre 1960), pour laquelle ils écrivent « Enough Rope » (*The Chevy Mystery Show*, e10, 31/07/1960, NBC). Puis, ils récupèrent les droits de l'épisode, et l'adaptent au théâtre. La pièce est achetée immédiatement par un producteur et connaît un grand succès en 1962 sous le titre *Prescription : Murder*⁴¹¹. En tant que dramaturges, les deux partenaires sont toujours les propriétaires de leur œuvre. Ils décident de l'adapter une nouvelle fois en 1968 pour la télévision dans un téléfilm qui met en scène Peter Falk incarnant le détective Columbo. La dernière déclinaison du concept est la création de la série *Columbo* (1971-1978, NBC), dont le téléfilm de 1968 devient *a posteriori* le pilote. Link et Levinson sont ainsi légalement les créateurs de *Columbo*, et à ce titre, détiennent une partie de la propriété intellectuelle. Par conséquent, ils touchent une part des profits de la série, à chaque rediffusion, ou vente sur un support, d'un épisode. Étant donné le succès du programme, dans le pays et à l'étranger, Link et Levinson sont des auteurs, mais aussi des rentiers⁴¹².

2.1.1.2 Une amélioration des conditions salariales et du statut-socio-économique au milieu des années 1950

En effet, avant le MBA de 1955, les scénaristes doivent écrire et vendre beaucoup de textes pour gagner leur vie. Être scénariste de télévision ne constitue pas une carrière, et les scénaristes sont globalement sans le sou. Au tout début de la télévision, les budgets de production sont très serrés. Le scénariste Walter Bernstein raconte que le cachet ordinaire s'élève à 250 dollars pour les tous premiers programmes télévisés⁴¹³. Selon Jon Kraszewski,

⁴¹⁰ Banks, 2015, *op. cit.*

⁴¹¹ *Prescription : Murder*, en ligne : <https://www.concordtheatricals.com/p/9024/prescription-murder>, (consulté le 22 novembre 2023).

⁴¹² William Link interview menée par David Marc, le 15 novembre 1996. SUL. Boîte 1 : A1053, 4 disques. *William Link*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-link>, 23 août 2002, (consulté le 11 novembre 2022).

⁴¹³ Jeff Kisseloff, *The Box : An Oral History of Television, 1920-1961*, Golden, ReAnimus Press, 2013, p. 255.

avant 1955, un scénario d'une heure est payé entre 500 et 1500 dollars (au maximum⁴¹⁴), alors qu'en 1951 les revenus médians sont estimés à 2 200 dollars par personne aux États-Unis⁴¹⁵. Walter Bernstein vend ses scénarii de 30 minutes pour 400 dollars à la série *Danger* (1950-1955, CBS) au début des années 1950, et 650 dollars pour un épisode d'une heure⁴¹⁶. Deux stratégies s'offrent alors aux scénaristes : garder un second emploi est la première. C'est le choix de Reginald Rose qui poursuit sa carrière dans une agence de publicité, alors que plusieurs de ses textes ont été diffusés sur les ondes ; ses journées sont longues, mais il a une famille à nourrir⁴¹⁷. Écrire beaucoup est la seconde stratégie possible, c'est le choix de Rod Serling qui vend dix textes en 1952, 17 en 1953 et 16 en 1954. Entre 1952 et 1954, il gagne donc entre 5000 et 12 000 dollars par an par la vente de scénarii, ce qui le place dans la classe moyenne, voire la tranche supérieure de cette classe moyenne⁴¹⁸. Cependant, Serling est une exception. L'image récurrente est celle du scénariste qui tire le diable par la queue. Par exemple, Ernest Kinoy explique comment, pour proposer un concept pour la série d'anthologie *Studio One* (1948-1958, CBS), il faut déjeuner avec l'assistante du producteur et attendre qu'elle ait bu son deuxième ou troisième martini. Elle demande ainsi plus facilement le développement écrit d'une idée, ce qui l'engage à le payer pour ce travail⁴¹⁹. Le scénariste utilise le cadre détendu comme un piège pour l'assistante. Il met toutes les chances de son côté, en s'assurant de son jugement altéré pour décrocher des contrats. La même image de vulnérabilité du scénariste face au producteur apparaît dans le témoignage de Ellen M. Violett. Elle raconte que le producteur David Susskind décide de ne pas la payer car le scénario qu'elle a écrit pour la sitcom *Jamie* (1953-1954, ABC) a été rejeté par l'annonceur⁴²⁰.

La situation financière des scénaristes change avec le MBA de 1955. En effet, le cachet minimum pour un scénario passe de 500 à 1 100 dollars⁴²¹. Vendre cinq scénarii par an est donc suffisant pour dégager des revenus similaires à ceux de la classe moyenne, ce qui se voit par exemple avec le nombre de textes vendu par Serling. En 1954, il est crédité pour 16 scripts. En

⁴¹⁴ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 73.

⁴¹⁵ US Census Bureau, *Income of Persons Up 10 Percent in 1951 (Advance data, April 1952 sample survey)*, site officiel, en ligne : <https://www.census.gov/library/publications/1952/demo/p60-010.html>, (consulté le 28 décembre 2022).

⁴¹⁶ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 255.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 73- 74.

⁴¹⁹ Ernest Kinoy, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ernest-kinoy>, 29 octobre 1998, (consulté le 2 août 2022). Chapitre 2.

⁴²⁰ Ellen M. Violett, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ellen-m-violett>, 13 décembre 2008, (consulté le 28 novembre 2022). Chapitre 2.

⁴²¹ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 45- 46.

1956, ce chiffre tombe à six, puis trois en 1957, quatre en 1958, et deux en 1959⁴²². Serling peut ralentir le rythme de sa production, prendre le temps de soigner ses textes, tout en maintenant son train de vie. Le MBA de 1955 transforme les scénaristes en professionnel aisés, voire très aisés pour les plus renommés. Pour William Boddy, Serling est l'exemple d'un groupe de scénaristes qui constitue une « nouvelle classe d'auteurs millionnaires en Amérique⁴²³ ». L'image récurrente à son propos est celle du scénariste qui écrit ou dicte ses textes au bord de sa piscine en Californie, en partie grâce au capital (financier et symbolique) accumulé à New York⁴²⁴. Le lien entre le statut du scénariste d'anthologie et son niveau de compensation apparaît également dans un accord signé entre WGA et le studio Warner Brothers. Les textes pour les anthologies sont payés 200 à 300 dollars de plus que les autres types de scénarii, et le studio ne conserve que les droits de diffusion télévisée⁴²⁵, ce qui signifie que le scénariste reste propriétaire de tous les droits auxiliaires (adaptation théâtrale ou cinématographique, rediffusions, éventuels produits dérivés). La spécificité de l'anthologie est reconnue par un grand studio hollywoodien, marqué par la tradition du cinéma et non par la tradition new-yorkaise. Dans cet exemple, le prestige de cette forme est lié à un accès à la propriété intellectuelle pour l'auteur et à des compensations financières plus importantes, ce qui est exceptionnel pour les studios Warner, jaloux de la maîtrise de leurs coûts et prêts à toutes les manipulations pour conserver la propriété intellectuelle des œuvres produites par leurs employés⁴²⁶.

2.1.1.3 Le contrôle éditorial et le prestige du scénariste d'anthologie

En dépit de son statut spécifique, le scénariste d'anthologie est soumis aux règles et aux contraintes de la production télévisée. En effet, de façon paradoxale, à partir du moment où son scénario est en développement, le scénariste n'en est plus le propriétaire car la licence appartient au producteur. Le scénariste ne (re)devient réellement propriétaire qu'après la diffusion du programme. De plus, ses projets d'épisodes doivent répondre à la demande des producteurs, et être validés par le ou les financeurs. Dans un premier temps, les producteurs commandent surtout des adaptations, mais dès 1950, l'inflation des droits des œuvres mène à des commandes d'œuvres originales⁴²⁷. L'auteur doit également fournir des textes qui sont diffusables à la

⁴²² *Ibid.*, p. 77.

⁴²³ « *A new class of millionaire writers in America* ». Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 89.

⁴²⁴ *William Froug*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-froug>, 18 juillet 2011, (consulté le 9 septembre 2022). Chapitre 2.

⁴²⁵ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 210.

⁴²⁶ Voir plus loin.

⁴²⁷ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 37.

télévision dans le temps et le budget impartis pour la production, éléments sur lesquels il n'a aucun contrôle. Toutefois, leur place de gardien de leur œuvre est garantie. En effet, dans le MBA de 1947, puis dans celui de 1955, le scénariste est le seul professionnel autorisé à modifier le scénario. Cette disposition lui permet de préserver l'intégrité de son texte, ou lui donne le pouvoir de le défendre face à ceux qui veulent le modifier. Cette pratique de l'exercice du droit de révision est attestée par le scénariste David Shaw comme faisant partie des habitudes de la profession à New York⁴²⁸. De plus, le scénariste se voit reconnaître le droit de suivre les répétitions, et de participer au travail de mise en scène en faisant ses suggestions au producteur ou au réalisateur. Le texte précise cependant qu'il ne peut discuter avec les acteurs ou les techniciens en régie, ses interactions sont limitées à ces deux seuls professionnels⁴²⁹. Par conséquent, le scénariste est présent du début à la fin de la production, jusqu'au moment de la diffusion. Cette pratique est habituelle à tel point que l'absence d'un scénariste au début des années 1950 signale qu'il se trouve très probablement sur la liste noire, et travaille clandestinement⁴³⁰.

La présence du scénariste, de l'écriture à la diffusion, même s'il est soumis aux exigences de l'annonceur (qui dispose d'un droit de veto tout au long de la production), permet néanmoins de construire une identité professionnelle dans laquelle le « dramaturge » de télévision est l'héritier du dramaturge de théâtre. Selon Ernest Kinoy :

La pratique générale de la télévision en direct de cette époque était d'accepter l'idée du scénariste comme l'instigateur-créateur original d'une pièce spécifique. [...] Cela a été repris de Broadway, où l'auteur est considéré comme l'homme qui a produit l'œuvre, qui a fait la chose qui va être représentée sur scène. Par conséquent, dans la plupart des cas, vous suiviez votre œuvre dans une position relativement respectée, tout au long des répétitions jusqu'à sa présentation finale à l'antenne. Et votre opinion était recherchée et écoutée avec plus ou moins d'attention. Mais en règle générale, on considérait que la place du scénariste était auprès de son texte jusqu'à sa présentation finale⁴³¹.

⁴²⁸ David Shaw, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/david-shaw>, 31 août 2004, (consulté le 3 août 2022).

⁴²⁹ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 45- 46. Le réalisateur Arthur Hiller raconte ainsi comme il entre en conflit avec un scénariste sur un épisode de *Climax !* Il ne peut s'opposer à la décision de ce dernier d'interdire toute révision, mais lorsqu'il surprend le scénariste en train de donner des instructions aux comédiens pour les répétitions, il parvient à l'en exclure avec le soutien du producteur. Arthur Hiller, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/arthur-hiller>, 23 août 2003, (consulté le 27 décembre 2022). Chapitre 2.

⁴³⁰ Ce sujet est exploré en détail au chapitre 5.

⁴³¹ « *The general practice in live television of this time was to accept the notion of the writer as the original instigator-creator of a particular play. [...] This was picked up from Broadway, where the author is considered the man who has produced the work, who has done the thing which is going to be represented. Therefore, you would, in most cases, continue with it relatively in a relatively respected position, along through the rehearsals to the final presentation on the air. And your opinion was sought and listened to with varying degrees of attention. But as a pattern, the writer was considered to belong with his property until it was finally presented.* » Témoignage de Ernest Kinoy publié dans un rapport de la FCC de 1965, cité dans Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 88.

Les différents éléments de l'identité professionnelle des scénaristes de New York se renforcent donc mutuellement : par l'accès à la propriété, les scénaristes peuvent revendiquer publiquement leur œuvre comme étant le produit de leur talent, ce qui leur confère un statut d'auteur qui a une place dans le processus de production. Ces éléments se conjuguent dans la reconnaissance critique et publique dont ils bénéficient.

La parenté entre le dramaturge et le scénariste d'anthologie participe de la construction de son identité professionnelle comme intellectuel. Un petit nombre d'entre eux atteignent une notoriété critique et publique. La période des débuts de la télévision correspond en effet à un moment particulier d'alliance entre les chaînes nationales, les critiques et les scénaristes, décrit par William Boddy. Les scénaristes célèbrent la télévision comme un média unique et prometteur. Pour les critiques, les anthologies d'une heure représentent une forme artistique idéale, pourvues d'une grande intensité dramatique. Le format de 60 minutes occupe le sommet de la hiérarchie critique. Dans leurs discours, ces critiques opposent déjà les scénaristes d'Hollywood, sous contrat, sans identité, et soumis aux dirigeants des studios, aux scénaristes de New York, protégés de l'influence des annonceurs par les *networks*. Les chaînes de télévision, quant à elles, font la promotion des séries diffusées en direct. Cette alliance, circonscrite à un contexte particulier, n'en est pas moins fondamentale car elle correspond à un temps de construction de la profession de scénariste.

Ainsi, l'image du scénariste comme artiste et intellectuel apparaît dans plusieurs témoignages. Le réalisateur Richard Bare, dont la carrière s'est déroulée pour l'essentiel dans les studios Warner, raconte sa rencontre avec Serling. Il explique qu'il est très surpris par le physique du scénariste-producteur de *Twilight Zone* (1959-1964, CBS) quand il le rencontre pour la première fois en 1960 à Hollywood :

J'avais imaginé Rod Serling comme un jeune homme très mince, portant des lunettes, avec des cheveux ébouriffés... un intellectuel accompli. [...] et j'ai été choqué. Devant moi se trouvait un type qui ressemblait à un joueur de football américain (quarterback) [...] il n'avait pas de lunettes et n'avait pas l'air d'être l'intellectuel que nous avons découvert qu'il était⁴³².

Bare, qui se présente comme un simple technicien, confirme l'image positive attribuée aux scénaristes venus de New York. Même s'il ne correspond pas à tous les clichés concernant

⁴³² « *I had envisioned Rod Serling as been a very thin, bespectacled tousled haired young man ... complete intellectual. [...] and I was shocked. Here was a guy looking like a quarterback [...] he had no glasses, and no demeanor of being the intellectual that we found out he was.* » Richard Bare, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-bare>, 30 janvier 2003, (consulté le 29 novembre 2022). Chapitre 3.

les intellectuels, Serling en a toutes les caractéristiques quand les apparences sont mises de côté. La question de l'apparence du scénariste apparaît également dans le témoignage de Walter Bernstein. Mis sur liste noire, il fait appel à un homme de paille qui doit « jouer son rôle » auprès de l'équipe de production. L'un des prête-noms de Bernstein est Leslie Slote. Interrogé par Jeff Kisseloff, ce dernier affirme qu'il se déguise pour rencontrer les cadres d'une agence de publicité :

J'ai mis ma veste en tweed et je me suis acheté une pipe pour avoir l'air d'un scénariste, et je me suis présenté à l'agence de publicité. Russell [le producteur] était là. Il a dit plus tard à Walter que j'avais eu beaucoup de succès auprès d'eux⁴³³.

Le costume de scénariste ressemble à celui d'un intellectuel, écrivain ou professeur : Slote ne se déguise pas avec le costume trois pièces de l'homme d'affaires. Il semble vouloir signaler la dignité et du sérieux de la position qu'il incarne. Link et Levinson bénéficient aussi de cette image de l'intellectuel new-yorkais à leurs débuts à Los Angeles :

Nous venions de New York, nous avions ce "cachet" [en français dans le texte]. À l'époque, c'était quelque chose : des scénaristes de New York. Vous savez : les scénaristes d'Hollywood, et bien ce sont des charlatans. Mais New York ? Le théâtre de New York, etc... Vous aviez une aura⁴³⁴.

Alors que Link et Levinson n'ont en réalité pas à leur crédit de scénario diffusé dans un programme de New York, il semble au scénariste que son origine géographique joue en sa faveur.

En tant qu'intellectuels, les scénaristes produisent également des discours réflexifs sur leurs fonctions, leur profession, leur place dans l'institution et l'institution elle-même. La période des anthologies en direct est aussi une période durant laquelle l'image de la profession se construit auprès du public. Les scénaristes confèrent une visibilité et une légitimité à leur nouvelle profession : ils prennent à témoin l'opinion de leur existence et de leur rôle social. Par exemple, les scénaristes à succès publient des recueils de leurs meilleurs textes, ce qui leur permet d'ajouter à leur légitimité artistique celle de l'écrivain. Mais ces recueils offrent l'occasion à leurs auteurs de commenter leurs propres œuvres, leurs intentions et leurs difficultés (avec les annonceurs et publicitaires en particulier), et de prodiguer leurs conseils

⁴³³ « I put on my tweed jacket and got a pipe so I looked like a writer, and I showed up at the advertising agency. Russell [the producer] was there. He later told Walter I was a big hit. » Témoignage de Leslie Slote, cité dans Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 390.

⁴³⁴ « We were from New York we had that "cachet". In those days that was something : New York writers. You know : the Hollywood writers, well they're hacks, but New York? New York theater etc. You know, you had an aura. » William Link, OHT, Chapitre 2.

aux débutants⁴³⁵. L'auteur présente le statut de scénariste comme une carrière désirable et désirée, et ses œuvres comme suffisamment riches et artistiques pour nécessiter une exégèse sérieuse afin de les comprendre. Les scénaristes s'expriment par ailleurs dans la presse, pour faire connaître leurs valeurs et leurs conditions de travail. Les archives de Serling présentent de nombreuses coupures de presse ; il prend la plume pour dénoncer la censure et défendre le rôle social de la fiction. En 1962, il est contacté par *TV Guide* : le magazine grand public compte faire un profil sur des personnalités de la télévision. Les archives conservent les réponses écrites du scénariste aux questions du journaliste. Serling y discute notamment le point de vue de Rose sur la censure et les effets des stratégies employées pour faire passer des messages sociaux en dépit des contraintes⁴³⁶. Par conséquent, il présente son éthique professionnelle, ce qui implique que la profession a des responsabilités et un rôle à jouer dans la société.

Les discours réflexifs se situent aussi dans le domaine proprement télévisuel : le scénariste de télévision devient un personnage de ses propres œuvres. L'institution, et les dilemmes moraux et artistiques auxquels les différents professionnels sont confrontés sont dignes d'apparaître sur les écrans. Ainsi, le scénariste et producteur Dick Berg écrit et produit plusieurs épisodes de télévision sur le milieu de la télévision⁴³⁷. En 1956, il rédige un premier texte sur l'éditrice d'un journal de mode confrontée aux demandes du propriétaire (*Studio One*, « The Drop of a Hat », s08e33, 07/05/1956, CBS), ce qui rappelle la situation du scénariste face à son donneur d'ordres. En 1957, il écrit un texte qui met en scène Fred Coe et Paddy Chayesfky, respectivement producteur et scénariste stars de l'âge d'or (« Hollywood Award Winner », *The Kaiser Aluminium Hour*, s01e19, 26/03/1957, NBC). Les deux hommes sont les protagonistes du segment d'une anthologie, format qui a fait leur gloire. En 1958, Berg met à nouveau en scène le monde de la télévision dans *Playhouse 90*, alors la série la plus prestigieuse à l'antenne, par le biais d'un représentant d'une agence de talents (« The Right Hand Man », s02e08, 20/03/1958, CBS). Plus tard la même année, il met en scène la régie d'une série dramatique et son réalisateur dans « Man Under Glass » (*Studio One*, s10e39, 14/07/1958, CBS). En 1964, en tant que producteur, il commande un scénario à Serling. « Slow Fade to Black », diffusé dans une anthologie (*Bob Hope Presents the Chrysler Theatre*, 27/03/1964, s01e20, NBC). Il y met en scène le cadre exécutif d'un studio qui perd pied. Les professionnels de la télévision deviennent ainsi les héros de leurs propres œuvres.

⁴³⁵ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 112- 123.

⁴³⁶ Préparation d'une interview pour *TV Guide*, 4 janvier 1962. WHS-WCTFR. Serling Papers, 1943-1971. U.S. Mss 43AN. Boîte 30.

⁴³⁷ *Dick Berg*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/dick-berg>, 10 décembre 2008, (consulté le 19 octobre 2022).

Une conséquence de cette présence sur les écrans de télévision et de cinéma, dans la presse et l'édition est le statut de célébrité, atteint par une poignée d'entre eux. Des témoignages recueillis par Jeff Kisseloff font part de ce sentiment. Le scénariste Horton Foote déclare ainsi : « On est devenu un nom familier, ce qui n'était pas si mal, vous savez, et les auteurs étaient vraiment célébrés⁴³⁸. » Rose confirme :

J'ai adoré. Dans toute la promotion, c'était "une autre pièce de Paddy Chayefsky", pas un autre segment de Philco avec une quelconque vedette. J'ai même entendu des gens dans le métro dire : "Hé, j'ai entendu dire qu'il y avait une pièce de Reginald Rose ce soir." La vache ! Quelques années auparavant, je gagnais à peine ma vie dans une agence de publicité⁴³⁹.

La réputation et le statut de cette poignée de scénaristes leur permet d'obtenir des contrats avantageux. En 1956, CBS offre ainsi à Serling et Rose un contrat non exclusif de trois ans. Au total, chaque créateur reçoit 53 000 dollars pour présenter à la chaîne 12 concepts d'épisodes. CBS s'engage à en produire la moitié⁴⁴⁰. Dans ce contexte, il est compréhensible qu'un scénariste et producteur à la longue carrière comme David Shaw favorise dans son entretien ses souvenirs de l'âge d'or, et passe plus rapidement sur le reste de sa carrière : il parle pendant une heure et 30 minutes de ses débuts dans l'écurie du producteur célébré Fred Coe, et pendant 45 minutes du reste de sa carrière⁴⁴¹. La scénariste Ellen M. Violett, qui débute dans le métier à cette période, explique son choix de carrière dans une formule qui résume l'âge d'or des anthologies pour cette profession : elle voulait « devenir riche et célèbre un jour⁴⁴² ».

2.1.2 Producteur de télévision : un organisateur et coordinateur au rôle décisif

Le producteur de télévision new-yorkais durant l'âge d'or des anthologies diffusées en direct bénéficie lui aussi d'une forme de promotion, notamment par rapport à ses collègues du théâtre et de la radio. Les figures majeures de producteurs sont issues du théâtre, notamment de Broadway. Les légendaires producteurs Fred Coe, Worthington Miner et Martin Manulis, ont mis en scène des pièces de théâtre, Albert McCleery dirige un théâtre, et Herbert Brodtkin conçoit des décors de théâtre. Cette première génération est donc issue de cette forme d'art légitime, seul Herbert Brodtkin continue ses activités de production à la télévision au-delà des

⁴³⁸ « *We became household word, which wasn't too bad, you know, and the writers really were honored.* » [emphase dans le texte original] Horton Foote, cité dans Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 264.

⁴³⁹ « *I loved it. In all the publicity it was "another Paddy Chayefsky play", not another "Philco" starring whoever. I actually heard people in the subway saying, "Hey, I heard there's a Reginald Rose play on tonight." Holy cow! A few years before I was barely making a living in an ad agency.* » Reginald Rose, cité dans *Ibid.*

⁴⁴⁰ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁴¹ David Shaw, OHT.

⁴⁴² « *Be rich and famous sometime* ». Ellen M. Violett, OHT, Chapitre 2.

années 1950. De la même façon que pour les scénaristes, l'accès à la propriété intellectuelle des producteurs est pensé sur le modèle du théâtre et de la radio. Toutefois, les traditions new-yorkaises ne font pas du producteur un auteur, il n'a par conséquent pas d'accès à la propriété intellectuelle. En effet, le producteur est un salarié. Il reçoit un salaire fixe, et la présence de son nom au générique n'entraîne pas de droit à la propriété, et partant aux revenus de l'émission diffusée. Lors de l'âge d'or, les producteurs signent des contrats avec une chaîne nationale, pour plusieurs années, comme tout autre employé. Selon Jon Kraszewski, la durée des contrats est de trois ans⁴⁴³. Toutefois, le producteur Martin Manulis, rapporte avoir signé, au début de sa carrière à la télévision à New York, un contrat de sept ans avec CBS, renégocié tous les ans par le *network*, à chaque changement de programme⁴⁴⁴ – ce type de contrat rappelle celui de l'âge d'or des studios. Cependant, les salaires des producteurs sont avantageux, et pour des producteurs ou metteurs en scène de théâtre, en particulier ceux qui débudent leur carrière, le passage à la télévision permet de connaître une promotion sociale. En effet, les dirigeants et entreprises impliqués dans le nouveau média semblent vouloir attirer les créatifs, en compensant le manque de prestige par des rémunérations supérieures. Par exemple, lorsque Martin Manulis, alors metteur en scène à New York, accepte un emploi à la télévision en 1950, son salaire est multiplié par quatre⁴⁴⁵. Par exemple, NBC propose au début des années 1950 des contrats de trois ans, pour 21 600 dollars par an pour un producteur, et 19 305 dollars pour un réalisateur – avec une possibilité de bonus si la chaîne est particulièrement satisfaite du travail accompli⁴⁴⁶. Rappelons qu'en 1951, le revenu médian est estimé à 2 200 dollars par personne. Un producteur ou réalisateur sous contrat gagne donc près de dix fois ce revenu. De plus, il bénéficie d'une position stable, fait rare dans un métier artistique.

Bien qu'il soit privé de propriété intellectuelle, le producteur est un professionnel clef dans le processus de production de fiction télévisée, à l'interface entre les créatifs qu'il rassemble, et ses commanditaires. Chef de projet, il ne dispose pas du contrôle éditorial et doit composer avec son ou ses annonceurs. Dans les années 1950, le modèle de financement des anthologies est celui de l'annonceur unique. Le producteur est chargé d'obtenir la validation de ses projets d'épisodes et de rassurer l'annonceur ou son représentant en cas de difficulté. De solides qualités relationnelles et rhétoriques sont indispensables. Par exemple, le réalisateur Sidney Lumet évoque le talent tout particulier de Charles Russell, son producteur, au début des

⁴⁴³ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁴⁴ *Martin Manulis*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/martin-manulis>, 17 juin 1997, (consulté le 15 décembre 2022). Chapitre 5.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, Chapitre 5.

⁴⁴⁶ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 73, 82.

années 1950 : « Il avait une bonne descente, ce qui l'aidait beaucoup, surtout avec les gars des agences de publicité. Car tout se décidait dans un petit bar de l'autre côté de la rue⁴⁴⁷. » Le producteur amadou les cadres et trouve des solutions aux désaccords autour d'un verre. Il passe même un accord oral avec l'annonceur de l'anthologie *Danger* (1950-1955, CBS) Amm-i-dent (qui vend du dentifrice et des brosses à dents), grâce à ses relations amicales avec Mel Bloch, le directeur de l'entreprise. Avec Lumet, Russell aimerait pouvoir traiter de sujets complexes, il propose à Bloch : « deux pour vous et un pour nous » (*two for you and one for us*⁴⁴⁸). L'annonceur accepte d'abandonner son droit d'approuver les projets pour un épisode sur trois, ce qui se distingue de la pratique habituelle dans l'institution. Ce type d'accord paraît exceptionnel, limité aux premières années de la télévision, avant que les enjeux de diffusion (financiers comme idéologiques) n'augmentent la surveillance des contenus, et par conséquent le nombre d'interlocuteurs du producteur.

Le producteur se doit aussi de respecter les délais et les budgets, qui lui sont alloués par ses commanditaires. Par exemple, Herbert Brodtkin, dispose d'une enveloppe de 5 000 dollars par épisode pour la série *Charlie Wild, Private Detective* (1950-52, CBS, ABC, DuMont). Avec cette somme, il doit tout d'abord payer 1 500 dollars au « packageur » de l'équipe (c'est-à-dire l'agent qui a assemblé tous les artistes et les techniciens pour ce projet), le reste est divisé entre les professionnels. Pour faire des économies, Brodtkin ne se verse pas de cachet et se charge lui-même de la construction des décors⁴⁴⁹, ce qui correspond à son métier d'origine alors qu'il travaillait pour le théâtre. Dans cet exemple, Brodtkin dirige une équipe de production assemblée par un autre. Toutefois, l'une des fonctions principales du producteur est d'assembler les créatifs et les techniciens pour mener son projet à bien. Dans le chapitre 1, son rôle informel de chef scénariste a été mis en lumière. Cependant, dans le contexte des anthologies new-yorkaises, et plus encore à partir du MBA de 1955, le producteur peut rédiger des notes à l'intention du scénariste, lui faire des remarques à l'oral et des demandes de révision, mais il n'a pas l'autorisation d'effectuer ces changements personnellement.

Le producteur dispose ainsi d'une part du contrôle éditorial, même s'il doit la négocier avec le scénariste. Son pouvoir réside plus certainement dans son utilisation des budgets, qui lui permet de décider de la forme et du contenu. Pour certaines productions, le producteur peut

⁴⁴⁷ « He was a good solid drinker which helped a great deal especially with the guys from the advertising agencies. Because everything would be settled at a little bar across the street. » Sidney Lumet, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/sidney-lumet>, 28 octobre 1999, (consulté le 9 octobre 2022). Chapitre 3.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ Walter Bernstein, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/walter-bernstein>, 20 avril 1998, (consulté le 2 août 2022). Chapitre 3.

consacrer une partie de son budget au décor, afin de mettre à l'antenne des fictions ambitieuses. Par exemple, le scénariste William Blinn se souvient d'un sous-marin mis en scène dans une piscine improvisée dans le studio de CBS situé au-dessus de la gare de Grand Central, menaçant l'équipe de tournage d'électrocution⁴⁵⁰. Bob Markell, alors décorateur, fait part des solutions ingénieuses (et économiques) qu'il doit élaborer pour *Studio One* et *You Are There*, par exemple pour un épisode sur la conquête de l'Everest qui nécessite de représenter de la neige (qui lui vaut une récompense en 1955⁴⁵¹). Cependant, ces fictions sont plutôt l'exception que la règle car de très nombreux épisodes d'anthologies entrent dans la catégorie des drames intimistes, qui nécessitent peu de décors et peu de personnages. Ils sont rapidement surnommés « drames de l'évier » ou de la « table de cuisine » (*kitchen sink dramas* ou *kitchen table dramas*⁴⁵²), lieu où les tensions conjugales et familiales s'expriment. La critique les reçoit favorablement : le jeu naturel des acteurs, le réalisme des intrigues, et la cohérence entre le mode de visionnage (en famille) et le thème des programmes sont autant de qualités soulignées⁴⁵³. Des producteurs comme Albert McCleery sont célèbres pour leurs mises en scène avec quelques personnages, filmés en gros plan, évoluant dans un décor minimaliste. Le style de la série est décrit comme avant-gardiste et artistique, alors que ce style est aussi le résultat de contraintes budgétaires majeures⁴⁵⁴. Toutes ces productions participent toutefois de la construction du producteur et de son scénariste comme intellectuels ; les épisodes en question abordent des thèmes réalistes avec des formes qui les rapprochent du théâtre et du cinéma d'art et d'essai. Au début des années 1950, des critiques, scénaristes et producteurs défendent l'idée que la télévision apporte le théâtre au public dans le salon⁴⁵⁵. Ainsi, les conditions de production constituent une contrainte, mais les conditions de réception jouent en faveur des créatifs, en élevant leur statut. Le prestige des anthologies rejaillit en partie sur le producteur, grâce à l'association de ce dernier avec un style particulier de fiction et de mise en scène.

⁴⁵⁰ William Blinn, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-blinn>, 7 octobre 2005, (consulté le 21 septembre 2022). Chapitre 1.

⁴⁵¹ Bob Markell, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/bob-markell>, 18 avril 1998, (consulté le 2 août 2022), Chapitre 3. ; Television Academy, *Nominations Search | Emmy Awards*, en ligne : <https://www.emmys.com/awards/nominations/award-search>, (consulté le 25 novembre 2022).

⁴⁵² Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 253. ; William Link, OHT, Chapitres 1 et 7. ; Martin Manulis, OHT, Chapitre 10.

⁴⁵³ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 80- 83.

⁴⁵⁴ Il produit notamment *Cameo Theater* (1950-1955, NBC) anthologie en direct dans laquelle il utilise régulièrement un fond noir en lieu de décor, puis *NBC Matinee Theater* (1955-1958, NBC). Del Reisman, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/del-reisman>, 28 octobre 2003, (consulté le 1 août 2022) ; Lamont Johnson, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/lamont-johnson>, 10 juin 2003, (consulté le 9 novembre 2022) ; Walter E. Grauman, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/walter-e-grauman>, 17 avril 2009, (consulté le 19 octobre 2022).

⁴⁵⁵ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 87. ; Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 60.

2.1.3 Réalisateur de télévision : un second producteur touche à tout

Tout comme le producteur de télévision, le réalisateur new-yorkais durant l'âge d'or des anthologies semble profiter d'une amélioration de son statut socio-économique et d'une forme de contrôle éditorial, en particulier par rapport à son collègue de la radio. En effet, à l'image des producteurs, les réalisateurs de télévision ne disposent pas de la propriété intellectuelle des productions sur lesquels ils travaillent, et sont des salariés sous contrat pour certains, même si les informations à ce sujet sont partielles. Il semble que, là encore, les chaînes nationales cherchent à s'attacher les réalisateurs les plus efficaces en leur proposant des contrats de plusieurs années, les débutants peuvent être embauchés comme indépendants. Les salaires des réalisateurs sous contrat, comme nous l'avons vu plus haut, sont comparables à ceux des producteurs, tout du moins chez NBC. En ce qui concerne les réalisateurs indépendants, Sidney Lumet précise qu'au début des années 1950, le réalisateur de la série *Danger* gagne 385 dollars par semaine, une somme non négligeable selon lui⁴⁵⁶. À la fin des années 1950, les réalisateurs des épisodes de *Playhouse 90*, anthologie filmée à Hollywood de 90 minutes, reçoivent un cachet de 10 000 dollars, ce qui représente 10% du budget⁴⁵⁷. La somme est très importante, sans doute destinée à attirer les meilleurs⁴⁵⁸. Il est difficile de tirer des conclusions de ces chiffres épars ; toutefois les réalisateurs interviewés ne se plaignent pas de leurs conditions salariales.

La nouveauté de la profession, de même que celle de producteur de télévision, entraîne un partage flou des attributions des uns et des autres. Le passage de l'un à l'autre métier n'est pas rare. Ainsi, Norman Felton, alors réalisateur et aspirant producteur, passe en 1958 un contrat avec CBS. Pour 25 000 dollars, il doit réaliser quatre épisodes de *Studio One*, tout en assistant le producteur Herbert Brodtkin dans ses fonctions. Il peut ainsi apprendre les spécificités du métier de producteur, tout en continuant son travail de réalisateur. Le même contrat prévoit que, une fois formé par sa participation à la production de quatre épisodes, il produise et réalise 13 épisodes de *Studio One* diffusés pendant la saison estivale. Cette dernière, moins scrutée par la critique, et aux audiences relativement plus faibles, est ainsi un terrain d'expérimentation et de formation supplémentaire pour Felton. À l'issue de ce programme de formation sur le tas, il peut devenir producteur à part entière et abandonner la réalisation. Il précise que cette somme de 25 000 dollars représente un cachet moins important que celui qu'il reçoit habituellement en

⁴⁵⁶ Sidney Lumet, OHT, Chapitre 2.

⁴⁵⁷ Martin Manulis, interview menée par Steven Scheuer le 26 avril 1996, disque 3.SUL. Boîte 19.

⁴⁵⁸ Martin Manulis, OHT, Chapitre 5.

tant que réalisateur⁴⁵⁹. Cette différence s'explique sans doute par le fait que s'il est un réalisateur expérimenté, Felton est un producteur débutant. Il doit gravir les échelons dans cette fonction pour retrouver son niveau de compensation salariale.

En effet, dans les productions diffusées en direct, le producteur et le réalisateur collaborent, et leurs fonctions semblent se redoubler. Si le producteur a la main sur la sélection des textes qui doivent être portés à l'antenne, le réalisateur apparaît aussi comme une figure centrale au moment de la préparation de la production et jusqu'au montage. Dans les témoignages des réalisateurs Arthur Hiller, Lamont Johnson et Sidney Lumet, la description de leurs missions au temps des anthologies fait d'eux des seconds du producteur. Par exemple, Lumet raconte ses relations avec le producteur Charles Russell au début des années 1950 : les deux hommes sont responsables de deux séries à la fois sur CBS (*Danger* et *You Are There*) et la charge de travail est importante. Chaque semaine, le réalisateur prépare huit épisodes différents en même temps : il participe au développement du scénario des épisodes diffusés trois semaines plus tard, ainsi qu'à la mise au point des décors et des costumes des épisodes diffusés deux semaines plus tard, il travaille au casting de ceux de la semaine suivante, et sur les répétitions des épisodes filmés dans la semaine (le mardi pour *Danger*, le dimanche pour *You Are There*). Son expérience à la télévision est pour lui une école de rigueur d'organisation ; il prend l'habitude de maîtriser les budgets et de respecter les calendriers prévisionnels – expérience qu'il mobilise avec profit lors de son passage au cinéma⁴⁶⁰. Le pouvoir de décision entre Lumet et Russell semble distribué de façon souple.

Le même type d'organisation est décrit par le producteur Martin Manulis sur *Playhouse 90*, anthologie sur laquelle trois équipes travaillent en parallèle, chacune a un stade différent de la préparation⁴⁶¹, et par le réalisateur Lamont Johnson sur la production de la quotidienne *Matinee Theater*. Pour cette série, cinq équipes travaillent en parallèle, car les épisodes sont diffusés du lundi au vendredi. Johnson réceptionne le scénario élaboré par le scénariste sous la tutelle d'Albert McCleery, le producteur, mais il participe ensuite au casting, surveille l'élaboration des costumes, du maquillage et des décors, dirige les différentes répétitions, fait ses remarques aux comédiens et aux différents professionnels de l'équipe de tournage. Il donne en particulier ses instructions aux caméramans en charge des trois caméras, les mouvements desquelles sont prévus à l'avance. Surtout, il est seul en régie, d'où il dirige toute l'équipe lors

⁴⁵⁹ Norman Felton, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/norman-felton>, 12 septembre 1997, (consulté le 11 novembre 2022). Chapitre 5.

⁴⁶⁰ Sidney Lumet, OHT, Chapitre 3.

⁴⁶¹ Martin Manulis, interview menée par Steven Scheuer, disque 1. SUL.

de la diffusion. Par radio, il donne ses ordres aux caméramans, lance la musique, les effets sonores, les transitions pour les publicités (réalisées également en direct, mais dirigées par une autre équipe⁴⁶²). Le réalisateur est ainsi responsable du montage de l'épisode – opération qu'il effectue en direct. Il détient à ce moment le contrôle sur le contenu. Dans les années 1950, le réalisateur d'anthologies est un professionnel clef.

New York au tournant des années 1940-1950 représente ainsi un moment fondateur, celui des débuts de la télévision commerciale dans la capitale culturelle du pays, alors en pleine chasse aux communistes, et alors que les *networks* essaient d'établir leur pouvoir (sur leurs affiliés, leurs annonceurs) et de répondre aux pressions du milieu politique. Pour les scénaristes, producteurs et réalisateurs, ce moment est celui d'un âge d'or. Cette description s'applique tout particulièrement aux premiers, qui connaissent alors une apogée de leur statut dans la structure de production, en termes d'accès à la propriété intellectuelle, de reconnaissance artistique et sociale, et de compensations financières. Pour les producteurs et les réalisateurs, les nouvelles fonctions leurs garantissent des revenus confortables, et leurs attributions leur permettent d'exercer une forme de contrôle artistique et éditorial. Cependant, même au cœur de ce moment exceptionnel, les créatifs sont soumis au contrôle de leurs commanditaires. Les scénaristes, par exemple, n'ont pas le contrôle sur leurs textes au moment de leur élaboration, cette propriété ne leur revient qu'après leur diffusion. Cette situation paradoxale est sans doute une des raisons de l'élaboration de la rhétorique professionnelle mettant en valeur le mécontentement des créatifs. Ils rappellent et/ou déplorent que la télévision soit un média industriel et non artistique, en critiquant la place de l'annonceur et de son représentant, le cadre de l'agence de publicité. Les créatifs, et tout particulièrement les scénaristes, comme Rod Serling, dénoncent l'emprise croissante des intérêts commerciaux sur leurs œuvres. Ce refrain traduit sans doute des évolutions dans le contrôle éditorial. L'émergence de la télévision comme média à l'impact national et les coûts croissants de production justifient une surveillance plus serrée de la part du commanditaire⁴⁶³. De plus, les agences de publicité sont actives dans la mise en place et l'application de la liste noire. Tous ces éléments contribuent à l'intervention des cadres exécutifs dans le travail des créatifs. Face à l'annonceur, les créatifs n'ont pas de pouvoir ; les œuvres doivent être approuvées par des instances extérieures. La contradiction entre le statut privilégié en dehors de l'institution (par la politique de hauts salaires des chaînes, soutenues par

⁴⁶² Lamont Johnson, OHT, Chapitre 2.

⁴⁶³ Cynthia B. Meyers, *Admen and the Shaping of American Commercial Broadcasting, 1926-50*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Texas, Austin, 2005 ; Boddy, 1990, *op. cit.* ; Anderson, 1994, *op. cit.*

les guildes) et le statut subordonné dans l'institution face aux professionnels du contrôle éditorial, constitue des identités professionnelles complexes. Ce phénomène peut expliquer le rêve de cinéma, de théâtre, ou d'une forme d'art plus légitime qui anime certains créatifs, scénaristes, producteurs comme réalisateurs⁴⁶⁴. Paddy Chayefsky, par exemple, un des scénaristes les plus célébrés de cette génération, écrit pour le théâtre et le cinéma, et critique régulièrement le manque d'ambition de la télévision, média qu'il abandonne à la fin des années 1950⁴⁶⁵. Dick Berg, scénariste puis producteur, répète à plusieurs reprises dans son témoignage que son objectif professionnel est de produire des films de cinéma⁴⁶⁶. De même, les scénaristes Walter Bernstein, Abraham Polonsky, Edward Eliscu, ainsi que de très nombreux autres mis sur liste noire, sont en réalité contraints de travailler pour la télévision. Dès leur retour sur liste blanche, ils retournent sur leur média préféré : le cinéma ou le théâtre⁴⁶⁷. David Shaw, quant à lui, étudie dans une école d'art dans sa jeunesse. Quand l'interviewer de l'Académie de la télévision lui demande quel souvenir il aimerait laisser de lui, il répond qu'il veut rester dans les mémoires en tant que peintre⁴⁶⁸.

Cependant, la critique du média qu'est la télévision est aussi un moyen pour les professionnels de se construire comme des intellectuels. En effet, la rhétorique professionnelle des scénaristes (telle qu'elle apparaît dans la presse et dans l'histoire orale) défend rarement la valeur artistique de leurs productions télévisées. Paddy Chayefsky explique : « Ce à quoi aspire un écrivain, c'est à être reconnu comme un poète ou, à tout le moins, comme un commentateur de la société⁴⁶⁹. » Pour lui, la télévision ne permet pas d'être un véritable artiste, le média permet au mieux d'embrasser le rôle d'intellectuel, ce qui est présenté ici comme un pis-aller. Les scénaristes insistent plus volontiers sur les messages sociaux qu'ils diffusent, en dépit de la variété de leurs profils : Walter Bernstein (communiste non repenti, mis sur liste noire), Ernest Kinoy, Rod Serling ou Reginald Rose (représentant un courant humaniste modéré) défendent

⁴⁶⁴ Ce désir de quitter la profession pour embrasser une carrière artistique légitime est également observé par Hortense Powdermaker à la fin des années 1940 chez les scénaristes de cinéma à Hollywood. Le travail de scénariste permet de se constituer un trésor de guerre, et les économies doivent permettre de financer la rédaction d'un roman pendant plusieurs mois. Powdermaker, 1951, *op. cit.*, p. 142- 143.

⁴⁶⁵ Shaun Considine, *Mad as Hell : The Life and Work of Paddy Chayefsky*, New York, Random House, 1994.

⁴⁶⁶ Dick Berg, OHT.

⁴⁶⁷ Walter Bernstein, OHT ; Abraham Polonsky, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/abraham-polonsky>, 6 juillet 1999, (consulté le 23 août 2022) ; Patrick McGilligan et Paul Buhle, *Tender Comrades : A Backstory of the Hollywood Blacklist*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2012 [1997], p. 227. ; Paul Buhle et Dave Wagner, *Hide in Plain Sight : The Hollywood Blacklistees in Film and Television, 1950-2002*, New York, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005 [2003].

⁴⁶⁸ David Shaw, OHT, Chapitre 5.

⁴⁶⁹ « *The thing that a writer aspires to is recognition as a poet, or at the very least, as a social commentator.* » Paddy Chayefsky cité dans *Second Interim Report*, FCC. p. 638 cité dans Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 197.

la valeur sociale de leur production artistique. Ce discours entre dans l'identité professionnelle des scénaristes et des producteurs ; il est repris par une partie de la génération suivante, basée à Hollywood. Toutefois, les conditions de production à Hollywood sont bien différentes, et celles-ci deviennent le standard dans l'institution au tournant des années 1950-1960.

2.2 À HOLLYWOOD, L'ELEVATION DU PRODUCTEUR AU RANG D'AUTEUR

Ainsi, le moment new-yorkais, bien que fondateur, en particulier en ce qui concerne l'identité des créatifs comme intellectuels, prend fin progressivement au cours des années 1950. La date de 1963 est considérée comme la fin de ce moment, avec l'annulation des deux dernières anthologies généralistes tournées à New York. À cette date, hormis de rares exceptions, les séries télévisées ont déménagé à Hollywood. Les causes de cette transition sont liées à de multiples facteurs, cependant les principaux tiennent en deux mots : rediffusions et profits. Rediffusions tout d'abord, car l'industrie découvre que les audiences des mois d'été sont bonnes, ce qui est une surprise l'essentiel des programmes étant composé de rediffusions. Des enquêtes auprès du public révèlent que les téléspectateurs ne regardent pas systématiquement leurs séries lors de leur première diffusion, et ne rechignent pas à regarder ces épisodes (et même ceux qu'ils ont déjà vus) lors des rediffusions d'été en *prime-time*, ou des rediffusions quotidiennes sur le temps d'antenne des stations locales. Dans ce cadre, produire des séries filmées sur pellicule, rediffusables à l'envi, est plus rationnel d'un point de vue industriel⁴⁷⁰ que de produire des anthologies, captées irrégulièrement sur kinescope, un format de mauvaise qualité, ou pire sur bande magnétique, une technologie très coûteuse (qui sert alors à transporter les programmes de *networks* aux stations affiliées qui ne sont pas encore reliées par le câble). De plus, le soutien des *networks* pour les anthologies était lié à la volonté de construire la légitimité du nouveau média, en particulier face à la critique et au milieu politique ; au milieu des années 1950, cet objectif est globalement rempli. En produisant des œuvres légitimes en direct, les *networks* s'assuraient également une position de fournisseur de premier choix pour les stations affiliées, qui avaient alors le choix pour leur *prime-time* entre les programmes de *networks* et ceux des producteurs indépendants. Une fois la position de monopole consolidée sur ce marché, les *networks* n'ont plus besoin de programmes diffusés en direct.

⁴⁷⁰ Selon Christopher Anderson, la saison 1951-1952 est l'occasion de cette prise de conscience. Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 63.

Un dernier élément important est celui des profits. Dans un contexte de coûts de production croissants, un nouveau modèle de financement des séries se diffuse : le financement déficitaire. Les producteurs ont intérêt à passer à la série filmée, car un programme ne devient profitable que s'il est rediffusé. Les *networks* accompagnent ce mouvement, en devenant eux-mêmes producteurs ou coproducteurs. En effet, la diffusion du nouveau modèle de la série épisodique contribue à l'augmentation continue des coûts de production : il vaut mieux investir dans un programme pour garantir sa rediffusion sur le long terme, et les profits qui sont liés. Cette stratégie a plusieurs avantages pour les chaînes. En tant que coproducteurs, les *networks* détiennent une partie de la propriété intellectuelle et négocient une partie des profits, en particulier les droits de rediffusion, domestique et internationale. De plus, un partenariat de production partage les risques de l'investissement liés au développement d'une nouvelle série, ce qui n'était pas le cas avec les anthologies, financées entièrement par un annonceur (les *networks* prenaient alors le risque de voir cet annonceur se retirer). Le passage à la série filmée à Hollywood rentre ainsi dans une stratégie de long terme des *networks* pour prendre le contrôle de leur antenne face aux annonceurs et aux agences de publicité. Avec l'augmentation des coûts de production et la nécessité de consentir un investissement initial important au moment du développement, le modèle de l'annonceur unique n'est plus tenable. La série filmée permet le passage au nouveau modèle publicitaire de l'annonceur multiple ou de l'achat de spots, ce qui évince annonceurs et agences de l'essentiel de la production. Ce modèle leur bénéficie également toutefois, la part de leur financement de la production diminue significativement, voire disparaît avec l'achat de spots. Par contre, ils y perdent une grande partie de leur justification d'un contrôle éditorial. Un dernier facteur dans le déménagement à Hollywood est évidemment la présence de toute une industrie (infrastructures, personnels, modèles de production) pour produire rapidement une grande quantité de séries. Les studios hollywoodiens se lancent à la conquête de ce nouveau marché, soit en mobilisant leurs personnels, soit en sous-traitant et en organisant des partenariats de production avec des sociétés indépendantes⁴⁷¹. Avec le basculement de la production de fiction télévisée à Hollywood, c'est une nouvelle culture de la production qui se met en place, en rebattant les cartes des pouvoirs des différents professionnels. Dans la nouvelle hiérarchie qui voit le jour au tournant des années 1950-1960, le producteur sort vainqueur. Dans la plupart des cas, les scénaristes sont transformés en exécutants et les réalisateurs en techniciens

⁴⁷¹ Boddy, 1990, *op. cit.* ; Mark Alvey, « The Independents : Rethinking the Television Studio System » dans Lynn Spigel et Michael Curtin (eds.), *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Londres, Routledge, 1997 ; Meyers, 2005, *op. cit.*

2.2.1 Le scénariste de série épisodique : un simple exécutant

2.2.1.1 Le scénariste à Hollywood : un travailleur exclu de la propriété intellectuelle

Dans le modèle hollywoodien, qu'il travaille pour une maison de production indépendante ou un grand studio, le scénariste n'a pas accès la propriété intellectuelle. Ceci est la conséquence de la conjonction de la tradition hollywoodienne, qui fait du scénariste un employé subordonné à des commanditaires, et du type de travail demandé aux scénaristes de télévision à Hollywood : écrire des épisodes de séries épisodiques. Il n'invente ni le cadre, ni les personnages, ni la formule, il ne fait que décliner une matrice existante. Les pratiques de travail dans le milieu du cinéma sont marquées par la subordination des scénaristes dans l'organisation de la production. Durant l'âge d'or des studios, pendant les années 1920-1940, les contrats signés par les artistes (comédiens, réalisateurs, scénaristes) sont des contrats de longue durée (le plus souvent sept ans⁴⁷²). Ainsi, le scénariste est un employé sous contrat, qui se rend au bureau tous les matins pour écrire, et produit les services d'écriture qui lui sont commandés⁴⁷³. Pendant la durée du contrat, tout travail écrit est la propriété du studio. La fin des années 1940 voit la fin de l'ère des studios. Après leur condamnation pour pratiques monopolistiques dans l'arrêt *US v. Paramount* en 1948, ils doivent se séparer de leur branche distribution (et notamment de leur chaîne de salles de cinéma) pour se consacrer uniquement à la production. Ils se réorganisent, et deviennent en réalité des investisseurs et distribuent des films produits par des sous-traitants indépendants (des accords de co-production sont signés avec des sociétés de production pour des projets déterminés) ; la majorité des contrats avec les créatifs sont annulés⁴⁷⁴. Par conséquent, à Hollywood, les scénaristes ont deux statuts possibles : scénariste sous contrat (*staff writer*), suivant le modèle hollywoodien traditionnel et

⁴⁷² Powdermaker, 1951, *op. cit.* ; Anderson, 1994, *op. cit.* ; Bordwell, Staiger et Thompson, 1985, *op. cit.* ; Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System*, Londres, Basingstoke, Macmillan Press, 1986 ; Banks, 2015, *op. cit.*, Repère 49/325.

⁴⁷³ La résistance des scénaristes à cette organisation est le thème de nombreuses anecdotes. Par exemple, Jack Warner diffuse en 1937 un mémorandum à tous ses scénaristes, leur reprochant d'arriver tard au bureau et de partir tôt. Il leur demande d'arriver à 9h45 au plus tard. D'après Roy Huggins, les scénaristes de Columbia, dont les horaires sont 8h-18h, font leurs travaux d'écriture le matin et jouent aux cartes l'après-midi, en se moquant de leur patron. Banks, 2015, *op. cit.*, Repère 115/831. ; Roy Huggins, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/roy-huggins>, 21 juillet 1998, (consulté le 3 août 2022), Chapitre 3.

⁴⁷⁴ Voir par exemple : Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, Paris, CNRS Editions, 2005, p. 115. ; Anderson, 1994, *op. cit.* ; Alvey, 1997, art cit.

scénariste indépendant (*freelance*), suivant le modèle qui émerge à la fin des années 1940. Ces deux modèles venus du cinéma sont appliqués aux nouveaux scénaristes de télévision.

Le scénariste indépendant est embauché par le producteur d'une série, pour divers travaux d'écriture. Dans la production des fictions étudiées ici, c'est-à-dire la vaste catégorie des genres dramatiques (policier, judiciaire, western, historique, science-fiction, drame), il s'agit du modèle le plus répandu selon les témoignages consultés. Par exemple, Richard Matheson, auteur de science-fiction, et son collègue Charles Beaumont, reçoivent des commandes de la part de la production de *Twilight Zone*, pour trois ou quatre scénarii chacun⁴⁷⁵. De même, Stirling Silliphant, scénariste, et Herbert Leonard, producteur, signent régulièrement des contrats. Par exemple, un document daté du 19 septembre 1961 récapitule les contrats passés entre Silliphant et la maison de production de Leonard (Shelle Productions, Inc.) pour la saison 1961-1962 ; les futurs épisodes sont dotés d'un numéro de production et d'un titre de travail⁴⁷⁶. Il s'agit bien de contrats pour une tâche précise, qui entrent donc dans la catégorie « œuvre de salarié » (*work made for hire*).

Les scénaristes sous contrat sont évoqués dans certains ouvrages, cependant leur mention est peu fréquente et semble désigner des scénaristes travaillant dans la sitcom et le *soap opera*⁴⁷⁷. De plus, l'expression *staff writer* désigne parfois le chef scénariste (*script editor*), qui est bien un scénariste mais aussi un employé sous contrat, en charge d'éditer les textes des scénaristes indépendants – l'appellation peut donc entraîner des confusions. Les producteurs et les scénaristes de séries dramatiques interrogés insistent souvent sur le fait que la production se fait sans personnel fixe, et situent la constitution d'équipes d'écriture (la « salle de conférence » ou *writers' room*) dans les années 1980 voire 1990⁴⁷⁸. Toutefois, le statut existe durant la période étudiée, même s'il est parfois difficile d'interpréter les témoignages. Ainsi, quand Aaron Spelling débute dans le studio indépendant Four Star en tant que scénariste au

⁴⁷⁵ Richard Matheson, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-matheson>, 16 avril 2002, (consulté le 12 octobre 2022).

⁴⁷⁶ Boîte 122, dossier : Prime of Life/ Execution. UCLA. Herbert Leonard Papers. Collection PASC 29.

⁴⁷⁷ Muriel G. Cantor, *The Hollywood TV Producer : His Work and His Audience*, New York, Londres, Basic Books, 1971 ; Banks, 2015, *op. cit.* John Rich, réalisateur des trois premières saisons de la sitcom *All in the Family* (1971-1979, CBS), évoque trois scénaristes réguliers. La production fait appel à des indépendants, mais leur travail n'est jamais satisfaisant selon lui, ce qui explique pourquoi l'écriture des scénarii est rarement sous-traitée. John Rich, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/john-rich>, 3 août 1999, (consulté le 7 mars 2023). Chapitre 11.

⁴⁷⁸ Les seuls témoignages de véritable salle de conférence avec des pratiques collaboratives que j'ai pu rassembler à ce jour concernent la série *Peyton Place* (1964-1969, ABC), qui est le premier feuilleton de *prime-time*, d'abord diffusé une fois par semaine. À son apogée, trois épisodes par semaine sont diffusés, ce qui nécessite plus de personnel pour l'écriture. Rita Lakin, *The Only Woman in the Room : Episodes in My Life and Career as a Television Writer*, Epub., Milwaukee, Applause Theatre & Cinema Books, 2015 ; Rita Lakin, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/rita-lakin>, 11 mai 2017, (consulté le 7 décembre 2022), Chapitre 1.

début des années 1950, il déclare qu'il est payé 125 dollars par semaine⁴⁷⁹. La mention d'un salaire fixe et hebdomadaire peut suggérer qu'il est sous contrat⁴⁸⁰. Cependant, des scénaristes employés à la semaine sont attestés par ailleurs à Hollywood⁴⁸¹. Durant les années 1960, William Blinn déclare qu'il est scénariste sous contrat pour la série western *Bonanza* (1959-1973, NBC). Le contrat paraît limité à une saison⁴⁸². Il semble seul à occuper cette position, et son supérieur hiérarchique immédiat est le chef scénariste, qui porte le titre de *story consultant*. La série fait toujours appel à des scénaristes indépendants, Blinn lui-même est mentionné comme scénariste dans le générique de seulement quatre épisodes pendant son contrat. Il est possible qu'il fasse des révisions, mais pas suffisamment pour apparaître au générique – sa fonction serait ainsi proche de celle d'un chef scénariste. Étant donné le volume de la production (33 épisodes de 60 minutes pour la saison en question), il est vraisemblable qu'un seul chef scénariste ne suffise pas. La scénariste Barbara Corday évoque un contrat de longue durée signé avec les studios Universal, au début des années 1970, ce qui semble être une pratique courante pour cette entreprise (les producteurs Huggins, et Link et Levinson y sont aussi sous contrat pendant de nombreuses années). Toutefois, avec sa partenaire, Barbara Avedon, elles ne sont pas assignées à une série en particulier. Les studios leurs commandent des scénarii pour toutes les séries en production⁴⁸³.

Des contrats peuvent également être signés pour un nombre défini de scénarii. En 1958, Dick Berg signe un contrat avec le studio Revue-Universal. Il s'agit d'un contrat non exclusif (il a en parallèle un contrat avec un studio de cinéma), pour plusieurs années, par lequel il se voit garantir un nombre défini de scénarii produits par an. Il peut faire des propositions, mais surtout il doit écrire les textes qui lui sont commandés, que cela soit des épisodes pilotes, ou des épisodes pour des séries existantes⁴⁸⁴. D'après le chef scénariste Albert Ruben, Herbert Brodtkin, producteur, embauche aussi des scénaristes sous contrat pour *The Defenders*. Les scénaristes reçoivent un salaire annuel garanti, et une prime quand un de leur scénario est produit. Ruben lui-même est sous contrat comme scénariste, mais il est également payé quand il révise des textes d'autres scénaristes⁴⁸⁵. Le producteur organise des conférences de rédaction

⁴⁷⁹ Aaron Spelling, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/aaron-spelling>, 24 novembre 1999, (consulté le 21 octobre 2022). Chapitre 1.

⁴⁸⁰ Aux États-Unis, il est habituel de présenter les salaires à la semaine (plutôt qu'au mois) et les revenus à l'année.

⁴⁸¹ Banks, 2015, *op. cit.*, Repère 337/831.

⁴⁸² Il indique qu'à la fin de la saison, la production lui demande de reconduire son contrat, mais il refuse. *William Blinn*, OHT, Chapitres 1 et 2.

⁴⁸³ Barbara Corday, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/barbara-corday>, 12 août 2004, (consulté le 11 octobre 2023). Chapitre 2.

⁴⁸⁴ Son témoignage est plus précis que celui de Barbara Corday, il s'agit peut-être cependant du même type de contrat. *Dick Berg*, OHT, Chapitre 1.

⁴⁸⁵ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 53.

où tout le personnel est présent, cependant le témoignage ne permet pas de savoir si l'ensemble des scénaristes sous contrat y assiste, ce qui semble peu probable⁴⁸⁶. Ruben qualifie de « révolutionnaire » cette organisation de la production⁴⁸⁷. Les témoignages consultés semblent confirmer que cette pratique est l'exception plutôt que la règle. Le statut de scénariste sous contrat dans les séries dramatiques semble surtout concerner les séries au format long, qui doivent être à l'antenne toutes les semaines ; l'équipe de production a besoin de s'assurer d'un flux continu de textes.

Cependant, pour le scénariste sous contrat comme le scénariste indépendant, l'accès à la propriété intellectuelle est le même car il est inexistant dans les deux cas. Le scénariste inscrit son travail dans une série, c'est-à-dire dans une œuvre déjà existante, et ce concept est déjà la propriété de son créateur, c'est-à-dire un producteur, un studio, un annonceur Même dans le cadre d'un scénario écrit sans commande (*spec script*), le scénariste n'est pas l'auteur légal quand il s'agit d'une série épisodique. Il ne fait que décliner un univers fictionnel conçu par quelqu'un d'autre, et il fournit un service d'écriture plus qu'un service de création. Le cas des épisodes pilotes constitue la seule exception à cette règle. Le scénariste qui écrit la première version d'un épisode pilote sur un concept original en devient le créateur légal (sur le générique, cela se traduit par la mention « créé par » ou *created by*). Par conséquent, il est le détenteur d'une partie de la propriété intellectuelle, car détenir le « créé par » équivaut à détenir le « brevet » d'une invention, selon l'expression utilisée par Todd Gitlin⁴⁸⁸. À ce titre, il touche une partie des profits dégagés par la série (royalties) et ce, quelles que soient les modifications apportées à ce premier texte.

Ainsi, Rita Lakin relate comment elle devient la créatrice de la série policière *The Rookies* (1972-1976, ABC⁴⁸⁹). Elle se trouve dans le bureau du producteur Aaron Spelling pour lui proposer une idée de téléfilm. Il est alors au téléphone avec un cadre de la chaîne ABC. Par contrat, il doit proposer un concept de série au *network*, mais toutes ses idées ont été refusées. Elle lui souffle alors un concept qu'elle improvise, et Spelling présente l'idée à son interlocuteur comme si elle était en cours de développement. Ce dernier est convaincu et Lakin se voit confier

⁴⁸⁶ Ernest Kinoy, scénariste régulier pour la série, ne raconte pas de telles conférences de rédaction dans sa description des conditions de travail. De même, un article consacré à la production, daté de 1964, évoque les différentes mains qui participent à l'élaboration des textes, sans toutefois préciser les conditions matérielles de ces phases de travail. Ernest Kinoy, OHT, Chapitre 4. ; « The Show that Dared to be Controversial », *The Viewer*, mai 1964, vol. 8, n° 5, p. 2-3. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 22, dossier 7.

⁴⁸⁷ Albert Ruben, interview menée par David Marc, le 9 mars 1998. SUL. Boîte 1 : A1036.

⁴⁸⁸ Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1994, p. 59-60.

⁴⁸⁹ Lakin, 2015, *op. cit.*, Repère 420-442/618. ; Rita Lakin, OHT, Chapitre 2.

immédiatement la rédaction de l'épisode pilote. Le concept présenté sommairement lors de l'appel téléphonique est centré sur une académie de police, ses élèves officiers et leurs relations humaines, avec un regard humaniste et réaliste. La scénariste prend sa mission très au sérieux, et obtient même d'aller observer deux policiers en patrouille. Elle rend une première version de son scénario. Après plusieurs jours, elle n'a aucune nouvelle, aucune demande de modification n'est faite par la production. Puis elle est convoquée par Spelling pour une conférence avec les représentants d'ABC. Toutes les idées de la scénariste sont rejetées, la chaîne voudrait une série policière classique avec de l'action et des fusillades. Elle n'est jamais rappelée, et apprend plus tard dans la presse spécialisée que William Blinn a réécrit son scénario (il obtient la mention « développé par » ou *developed by* au générique). La série n'a rien à voir avec son projet initial, mais qu'importe, avec le « créé par », Lakin touche le gros lot. À l'issue du tout premier coup de téléphone avec ABC, Aaron Spelling se serait tourné vers elle : « "C'est vendu. Et maintenant, je vais vous rendre riche". J'ai dit merci, et je suis partie⁴⁹⁰. »

En effet, le détenteur du titre de « créateur » d'une série touche une partie des revenus d'une série (et de chaque épisode produit⁴⁹¹), ce qui explique les conflits liés à cette mention. Par exemple, Roy Huggins décrit longuement les diverses manœuvres de son studio Warner Brothers, afin de conserver la totalité de la propriété intellectuelle de ses productions. Une série culte comme *Maverick* (1957-1962, ABC), par exemple, n'a pas de créateur légal en dépit de l'originalité du ton et du personnage principal (un anti-héros évoluant dans une série western humoristique, voire parodique). Le studio est séduit par le concept proposé par Huggins, il écrit par conséquent un épisode pilote, mais le texte est refusé par Warner en tant que tel⁴⁹². En lieu et place, Warner exige du scénariste qu'il utilise pour construire son intrigue plusieurs films déjà produits par le studio, et dont le studio est propriétaire. Par ce biais, *Maverick* n'est pas une œuvre originale, mais une adaptation de plusieurs westerns : il n'y a donc pas de créateur. Un stratagème un peu différent est utilisé par Warner lors du développement de la série *77 Sunset Strip* (1958-1964, ABC), là encore sur une idée de Huggins. Cette fois-ci, Huggins écrit un téléfilm qui doit servir d'épisode pilote pour la série. Mais le studio fait sortir le téléfilm comme un film dans des salles de cinéma à l'étranger. La série étant créée ensuite, elle est

⁴⁹⁰ « *"It's sold. I am now gonna make you rich." I said thank you and then I left.* » Rita Lakin, OHT, Chapitre 2.

⁴⁹¹ Fisk, 2011, art cit, p. 40.

⁴⁹² L'épisode écrit par Huggins est produit et diffusé ultérieurement dans la série, mais pas comme épisode pilote, le studio ne dispute pas la qualité du texte.

légalement l'adaptation d'un film préexistant de Warner. À nouveau, le titre de créateur échappe à Huggins, et avec ce titre, toutes les compensations financières qui y sont attachées⁴⁹³.

Au contraire des scénaristes de New York, qui se sont appuyés sur les traditions du théâtre et de la radio pour défendre leur propriété intellectuelle, les scénaristes de télévision de Los Angeles n'ont pas de tradition équivalente concernant les droits des auteurs. Le premier MBA signé entre l'association des sociétés de production et la guildes des scénaristes (SWG) en 1942 consacre l'exclusion de la propriété pour ces derniers. Cependant, ce premier accord reconnaît une place majeure à la guildes comme intermédiaire et arbitre dans les relations entre les scénaristes et les producteurs. La guildes a en effet le pouvoir d'attribuer les mentions au générique (*screen credits*), d'arbitrer en cas de conflit en la matière⁴⁹⁴ ; elle est également chargée de préserver les concepts, scénarii et tous types de textes dans ses archives à la demande des scénaristes qui veulent se protéger du plagiat. La première disposition est à l'origine du rôle majeur de la guildes dans la production après la guerre, quand les scénaristes obtiennent le droit à des redevances sur la réutilisation de leurs œuvres (*residuals*⁴⁹⁵). Cette association est organisée et administrée par des scénaristes et pour les scénaristes, ce qui limite la dépossession de leur travail⁴⁹⁶.

2.2.1.2 Le scénariste à Hollywood : un travailleur en col blanc bien compensé

Les scénaristes indépendants dépendent entièrement de la commande des producteurs, ils n'ont pas de sécurité de l'emploi, mais les cachets semblent leur permettre d'obtenir de bons revenus. Les témoignages de scénaristes consultés ne précisent pas souvent les tarifs pratiqués, cependant aucun ne se plaint de difficultés matérielles majeures. Au milieu des années 1950, selon Christopher Anderson, Warner Brothers cherche à minimiser les coûts de production et offre des tarifs *minima* non négociables aux scénaristes. Une idée originale de scénario est vendue pour 500 dollars, la première version d'un scénario pour 810 dollars (*first draft*) et la deuxième et dernière version (*final draft*) pour 690 dollars. Au total, si un scénariste développe

⁴⁹³ Christopher Anderson montre que cette pratique est une politique du studio. Les scénaristes à l'origine d'un grand succès du studio, *Cheyenne* (1955-1963, ABC), portent en effet plainte devant la guildes des scénaristes (qui a un rôle officiel d'arbitrage) pour être reconnus comme créateurs de la série. Warner Brothers contre-attaque en démontrant que les épisodes sont en fait des adaptations de ses propres westerns. Le studio obtient gain de cause. Roy Huggins, OHT. ; Anderson, 1994, *op. cit.*

⁴⁹⁴ Durant l'âge d'or des studios, il n'y a pas de règle concernant l'attribution des films, ce sont souvent les producteurs qui se chargent de le faire, sans contrôle ou possibilité d'appel des scénaristes. Les abus sont nombreux, mais le plus souvent le dernier scénariste reçoit la paternité du film. Les scénaristes étant de toute façon exclus de la propriété et des profits d'un film, la question de l'attribution d'un film n'a pas d'enjeux financiers directs. Pasquier, 1995, *op. cit.*, p. 155. ; Fisk, 2011, art cit ; Schwartz et Schwartz, 1982, *op. cit.*

⁴⁹⁵ Voir plus loin.

⁴⁹⁶ Fisk, 2011, art cit ; Banks, 2015, *op. cit.*

tout un épisode, de l'idée à la version finale, il gagne 2000 dollars (il s'agit à peu près du double du cachet minimum prévu pour les anthologies à New York dans le MBA de 1955). Il note également que ce type de cachet n'est pas attractif pour les meilleurs scénaristes, qui reçoivent de meilleures offres d'autres producteurs à Hollywood⁴⁹⁷. Warner est forcé de revoir ses *minima* à la hausse pour attirer des scénaristes plus expérimentés. Sous la houlette de Roy Huggins, les scénaristes de *Cheyenne* sont payés entre 2500 et 2900 dollars par épisode⁴⁹⁸. Rappelons qu'à cette époque, le revenu médian *per capita* aux États-Unis est de 2200 dollars par an environ. La vente d'un scénario complet permet au scénariste de gagner des revenus qui le placent dans la moitié la plus riche de la population. Dans la première moitié des années 1960, un scénario complet rapporte entre 4000 et 4500 dollars⁴⁹⁹. En 1960, le revenu médian moyen des foyers s'élève à 5600 dollars et à 6900 dollars en 1965⁵⁰⁰. Deux scénarii complets vendus en une année permettent d'avoir des revenus dépassant ce revenu, ce qui indique une dépréciation relative de l'activité. Ce phénomène est peut-être lié à la disparition des anthologies : le marché ne constitue plus un lieu de vente alternatif ; Hollywood reste le seul marché disponible, où les scénaristes confirmés sont en concurrence avec des débutants.

Le scénariste sous contrat, quant à lui, a la sécurité de l'emploi. Comme son ancêtre de l'âge d'or des studios hollywoodiens, il a un travail de bureau et un salaire régulier. William Blinn, sur le western *Bonanza*, raconte qu'il commence sa journée à 8 heures ; après quelques semaines il connaît l'équipe, les réalisateurs le soutiennent et lui donnent des conseils. Il accepte de signer ce contrat alors qu'il vient de quitter Los Angeles, déçu de son début de carrière en indépendant. Mais comme il vient de se marier, le contrat proposé est une garantie de stabilité pour pouvoir débiter sa vie de famille. Il retourne donc à Los Angeles⁵⁰¹. Le contrat à option apporte aussi une certitude de paiement, car des ventes sont garanties. Le travail est plus irrégulier cependant, selon les besoins du commanditaire. Le scénariste sous contrat échappe aux incertitudes propres à la carrière artistique, et les contrats semblent lucratifs, y compris pour des productions peu prestigieuses comme le *soap opera*. Par exemple, Rita Lakin, veuve et mère de trois enfants, doit prendre un emploi au début des années 1960 car elle est laissée sans

⁴⁹⁷ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 206.

⁴⁹⁹ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 96, 140.

⁵⁰⁰ US Census Bureau, *Income of Families and Persons in the United States : 1960*, site officiel, en ligne : <https://www.census.gov/library/publications/1962/demo/p60-037.html>, (consulté le 12 décembre 2022) ; US Census Bureau, *Income in 1965 of Families and Persons in the United States*, site officiel, en ligne : <https://www.census.gov/library/publications/1967/demo/p60-051.html>, (consulté le 12 décembre 2022).

⁵⁰¹ *William Blinn*, OHT, Chapitre 1.

revenus à la suite de la mort de son conjoint. Elle débute comme secrétaire pour deux producteurs dans un grand studio avant de devenir scénariste. Ses deux premiers textes sont vendus en 1964. En 1965, elle vend deux scénarii supplémentaires avant de décrocher un contrat pour le premier *soap opera* de prime-time *Peyton Place*. Selon son contrat, elle est payée 2000 dollars par scénario (pour des épisodes de 30 minutes). Les épisodes sont écrits par une équipe de six scénaristes, elle peut par conséquent envisager en signer plus d'une dizaine, d'autant que plusieurs épisodes sont diffusés chaque semaine. Dans ses mémoires, elle explique : « Si j'en écrit 25, cela fera 50 000 dollars par an. Pour moi, c'est une fortune⁵⁰². » Rita Lakin gagne en effet environ sept fois le revenu médian. Elle décide immédiatement d'acheter une maison dans un beau quartier, ses mémoires ne font plus état de difficultés financières par la suite.

Une source supplémentaire de revenus pour les scénaristes provient du versement régulier de redevances (*residuals*). En effet, l'année 1960 est marquée par une suite de mouvements sociaux dans le monde du cinéma et de la télévision : les contrats *minima* des acteurs, des réalisateurs et des scénaristes entrent dans leur phase de renégociation, ce qui constitue un moment clef pour les professionnels qui peuvent faire pression sur la définition de leurs droits. Les scénaristes participent à ce mouvement grâce à leur statut d'employé qui leur permet de faire grève ; le mouvement de 1960 dure cinq mois environ. La guilde des réalisateurs (DGA) est la première à la table des négociations et signe des accords qui organisent la compensation de leurs membres par le biais d'assurances sociales et de redevances – ces accords servent de modèle aux acteurs (SAG) et aux scénaristes (WGA⁵⁰³).

Pour les scénaristes, un premier dispositif de compensation est mis en place au cours des années 1950 concernant le paiement de la réutilisation de textes écrits pour la télévision. Dans le MBA négocié en 1960, ce système est consolidé et étendu, en particulier aux scénaristes de cinéma (pour la diffusion de leurs films à la télévision). Un autre débat entre membres de WGA lors des négociations porte sur la forme de cette compensation, avec deux modèles possibles : le versement de royalties ou de redevances. Finalement, en plus d'une augmentation des cachets *minima*, les scénaristes négocient le versement de royalties, c'est-à-dire un pourcentage fixe des revenus des sociétés de production sur l'œuvre attribuée (fixé à 4% des profits au minimum). Symboliquement, le versement d'une royauté consacre le scénariste

⁵⁰² « *If I write twenty-five of them, that will be fifty thousand a year. That's a fortune to me.* » Lakin, 2015, *op. cit.*, Repère 217-218/618.

⁵⁰³ Banks, 2015, *op. cit.* ; Schwartz et Schwartz, 1982, *op. cit.* Cet épisode de l'histoire d'Hollywood est également raconté par John Rich, réalisateur et membre de la direction de DGA. *John Rich*, OHT, Chapitre 7.

comme l'auteur de l'œuvre, car ce droit découle de la propriété intellectuelle. Si ce dispositif est lucratif en cas de succès (le taux est fixe, et les profits dégagés en cas de vente à l'étranger sont inclus dans le calcul), il n'y a pas de versement lors de la première rediffusion, et les sociétés de production mettent souvent plusieurs années à dégager des profits⁵⁰⁴. De plus, beaucoup de séries échouent après quelques épisodes et d'autres ne sont pas rediffusées plus d'une fois. Ceci explique pourquoi dès la renégociation du MBA en 1965, WGA renonce aux royalties et négocie le versement de redevances.

Le système permet de toucher une compensation dès la première rediffusion d'un épisode, cependant le taux est dégressif à chaque rediffusion. Le calcul du montant, la collecte auprès des sociétés de production et la distribution des *residuals* sont effectués par la guilde des scénaristes, et repose sur l'attribution des mentions au générique. Toutefois, ce modèle est aussi une renonciation à la propriété intellectuelle. En effet, la redevance est une compensation pour service rendu, découlant du travail d'un employé qui collabore à la mise au point d'un produit et se voit reverser une partie des profits de la vente. Le système consacre également WGA comme l'organisation centrale pour les scénaristes, d'autant que les accords de 1960 mettent en place une assurance vieillesse (les versements au fond de retraite sont effectués par les producteurs au prorata des cachets et salaires versés aux scénaristes), également administrée par la guilde⁵⁰⁵.

Par conséquent, même si les informations sont éparées, les scénaristes paraissent faire partie de la classe moyenne, voire de la classe moyenne supérieure quand ils travaillent régulièrement⁵⁰⁶. Toutefois, pour faire carrière, les scénaristes doivent se constituer des réseaux professionnels informels, établir leur réputation et entretenir les meilleures relations possibles avec un ou plusieurs producteurs. Selon plusieurs témoignages, prendre un agent pour être représenté est aussi indispensable pour décrocher des missions, l'agent doit être dynamique mais aussi respecté⁵⁰⁷. Par exemple, Richard Levinson et William Link débute leur carrière

⁵⁰⁴ Par exemple, John Rich obtient une royauté sur la série *Gilligan's Island* (1964-1967, CBS) en tant que producteur exécutif, il touche ses premiers versements environ dix ans après la diffusion initiale.

⁵⁰⁵ Fisk, 2011, art cit, p. 40- 43. ; Banks, 2015, *op. cit.*, Repères 125-126, 144-147/325.

⁵⁰⁶ Joanne LaCour Scott, scénariste indépendante affirme que les scénaristes et producteurs des studios Disney, qui semblent sous contrat, n'osent pas s'élever contre leur patron pour préserver un mode de vie très confortable : « Tous les scénaristes et producteurs de Disney payaient les traites de leur yacht, les études universitaires pour leurs enfants et, bien sûr, ils avaient des maisons. Ils ont dit pendant vingt ans "oui, monsieur" à Disney, et ils savaient qu'ils resteraient pour toujours, à moins qu'ils ne franchissent cette ligne invisible. » (« *All the Disney writers and producers had yachts they were paying installments on, college educations for their children, and, of course, homes. They were twenty-year "yes men" for Disney, and they knew they'd be there forever-unless they crossed that invisible line.* » Joanne LaCour Scott citée dans McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 600.

⁵⁰⁷ *William Link*, OHT, Chapitre 6. ; *William Froug*, OHT, Chapitre 2. Stephen J. Cannell indique également que sa carrière a décollé à partir du moment où il est représenté par une agente convaincue de ses talents. *Stephen J.*

grâce à un agent de l'agence William Morris à la fin des années 1950. Ils sont alors à New York et ne trouvent pas de séries pour acheter leurs scénarii, leur agent envoie un de leur texte à la société de production Four Star, basée en Californie, pour une de ses séries d'anthologie. Leur scénario est bien reçu et ils entrent en quelque sorte dans « l'écurie » Four Star ; les producteurs de la société font régulièrement appel à eux, et parmi eux Aaron Spelling⁵⁰⁸. La réception de leurs premiers épisodes leur permet de construire leur réputation, ce qui enclenche un cercle vertueux, les nouvelles commandes consolidant cette réputation. Dick Berg raconte également comment, à la fin des années 1950, après deux ou trois scénarii bien reçus, il y a un emballement sur son nom : « J'étais très en vogue, et j'étais très occupé partout⁵⁰⁹. » Ses contrats d'écriture pour le cinéma et la télévision sont signés dans les mois suivants. Le même phénomène est relaté par William Blinn au début des années 1960 quand il vend avec son partenaire d'alors ses deux premiers scénarii, coup sur coup : « deux ventes totales complètes, et pendant un moment nous sommes devenus les nouveaux talents juste découverts⁵¹⁰. » Là encore pour William Blinn, comme son partenaire Michael Gleason, la réputation mène à des contrats : sur *Bonanza* pour le premier et *Peyton Place* pour le second. Il n'est pas rare de voir des scénaristes appelés sur des contrats par des anciennes relations de travail, et/ou des amis. Par exemple, William Blinn est contacté régulièrement par Leonard Goldberg et Aaron Spelling pour des projets divers comme l'écriture d'un téléfilm sur une amitié interraciale dans le sport (*Brian's Song*, 1971), une commande de Goldberg. Puis il réécrit le scénario de Rita Lakin pour *The Rookies*, à la demande de Spelling et Goldberg. En 1975, les deux producteurs reviennent vers lui pour rédiger le pilote d'une autre série policière, *Starsky & Hutch* (1975-1979, ABC), dont il est par conséquent le créateur.

2.2.1.3 Le scénariste à Hollywood : un fournisseur de service d'écriture et non un artiste

Le manque de pouvoir des scénaristes de télévision d'Hollywood lors du développement des productions découle directement de leur exclusion de la propriété intellectuelle. Le

Cannell, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/stephen-j-cannell>, 23 juin 2004, (consulté le 19 octobre 2022). Chapitre 2.

⁵⁰⁸ Pour la société Four Star, Link et Levinson ont écrit pour *Black Saddle* (1959-1960, NBC, ABC, un épisode), *The DuPont Show with June Allyson* (1959-1961, CBS, un épisode), *Richard Diamond, Private detective* (1957-1960, CBS, NBC, un épisode), *Johnny Ringo* (1959-1960, CBS, trois épisodes), *Michael Shayne* (1960-1961, NBC, six épisodes), *The Rogues* (1964-1965, NBC, un épisode), *Burke's Law* (1963-1966, ABC, trois épisodes), *Honey West* (1965-1966, ABC, trois épisodes), soit huit séries différentes et 19 épisodes sur une période de sept ans.

⁵⁰⁹ « *I was a hot property, and I was busy all over.* » Dick Berg, OHT, Chapitre 1.

⁵¹⁰ « *Two complete total sales, and for a while we became new discoveries.* » William Blinn, OHT, Chapitre 1.

scénariste indépendant est totalement soumis au producteur : il doit se plier à sa vision et à sa commande. Comme nous l'avons vu, la première étape est l'élaboration du concept pour un épisode : quand le producteur est convaincu, il l'achète. À partir de ce moment, l'idée lui appartient, et il peut en faire ce qu'il veut⁵¹¹. Le producteur est dans la position de confier la rédaction du scénario proprement dit à qui il le souhaite, et ce à n'importe quel moment de la production. Le texte peut ensuite être modifié à nouveau pendant toutes les phases de la production, jusqu'au tournage. Le scénariste n'a aucun droit de regard. À la différence des scénaristes de New York, les scénaristes d'Hollywood n'ont pas de droit exclusif de révision, ni le droit d'assister aux répétitions ou au tournage. Les scénaristes interrogés par l'Académie de la Télévision déclarent souvent qu'ils aiment aller sur le plateau, mais que cela est assez rare, faute de temps, ou faute d'autorisation⁵¹².

Cette organisation de la production se traduit dans les génériques par les différentes mentions concernant l'écriture d'un épisode. Dans le modèle des studios hollywoodiens mis en place avec l'arrivée des films parlants, différents scénaristes sont appelés à travailler sur un même projet, selon leur spécialité respective (comédie, dialogues, structure narrative ...). Les textes sont en « kit » et chacun apporte des scènes et des idées à l'ensemble. Des scénaristes considérés comme des experts dans les finitions et la résolution de problèmes narratifs sont appelés, souvent en urgence, pour terminer un projet (*script doctors*⁵¹³). Cette organisation est reprise à la télévision, formalisée par le MBA et visible dans les génériques, où des mentions différentes apparaissent selon le travail effectué. Dans le cas des scénarii originaux⁵¹⁴, il y a trois types de mentions : « idée de » (*story by*), « scénario de » (*teleplay by*), et « écrit par » (*written by*). Leur attribution à un ou plusieurs scénaristes est standardisée dans un manuel écrit par la guild des scénaristes (le premier est publié en 1956, à la suite du premier MBA⁵¹⁵). Les

⁵¹¹ Selon la loi américaine, il n'y a pas de droit de résiliation de cession dans le cas d'une « œuvre de salarié », alors que ce droit est inaliénable dans les autres cas. La vente une fois effectuée, le scénariste ne peut récupérer son œuvre. Marie Cornu, Isabelle de Lamberterie et Pierre Sirinelli (eds.), « Droit de résiliation de cession » dans *Dictionnaire comparé du droit d'auteur et du copyright*, Paris, CNRS Editions, 2003.

⁵¹² William Link, OHT ; Richard Matheson, OHT ; William Blinn, OHT ; Rita Lakin, OHT ; Dorothy Fontana, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/dorothy-fontana>, 29 décembre 2003, (consulté le 19 octobre 2022). Selon Hortense Powdermaker, anthropologue qui étudie le monde du cinéma à la fin des années 1940, il s'agit d'un débat fréquent à Hollywood, et les pratiques des studios diffèrent, certains interdisent purement et simplement l'accès des scénaristes au plateau et à la salle de montage. Powdermaker, 1951, *op. cit.*, p. 171- 172.

⁵¹³ Powdermaker, 1951, *op. cit.*, p. 154. Le même type de spécialisation est décrit par Dominique Pasquier dans la production télévisuelle française. Pasquier, 1995, *op. cit.*, p. 40.

⁵¹⁴ Les mentions pour les scénarii non originaux sont différentes. Par exemple, l'épisode du corpus de la série western *Cheyenne*, « Noose at Noon » (s03e19, 03/06/1958, ABC) porte la mention « histoire télévisée et scénario de » (« *television story and teleplay by* ») car le scénariste a utilisé une nouvelle publiée comme source.

⁵¹⁵ Fisk, 2011, art cit ; Writers Guild of America, *Screen Credits Manual*, site officiel, en ligne : <https://www.wga.org/contracts/credits/manuals/screen-credits-manual>, 2018, (consulté le 21 octobre 2022) ; *The Difference Between « Story By, » « Screenplay By, » and « Written By, »*, en ligne :

génériques de quelques épisodes du corpus montrent l'usage concret de ces mentions, et ce qu'elles peuvent nous apprendre des conditions de leur écriture.

« Écrit par » est la mention la plus convoitée, car elle signifie que le ou les scénaristes nommés sont à l'origine de l'histoire originale, et ont écrit des scènes et des dialogues qui se trouvent dans le scénario de tournage⁵¹⁶. Dans les épisodes du corpus, la mention se trouve par exemple sur le générique de « Portrait of a Murderer » (*Playhouse 90*, s02e25, 25/02/1958, CBS) qui précise : « écrit spécialement pour *Playhouse 90* par Leslie Steven » (*written especially for Playhouse 90 by Leslie Stevens*). La mise en valeur de l'auteur place cette série dans la tradition des anthologies de New York, dont elle est l'héritière malgré sa production à Los Angeles. La mention « écrit par » apparaît également au générique de la série western *Gunsmoke* (1955-1975, CBS), comme par exemple pour l'épisode « Born to Hang » (s03e08, 02/11/1957, CBS) « écrit par John Meston » (*written by John Meston*), scénariste principal des premières saisons de la série, dans sa version radiophonique puis télévisée. En réalité, cette mention est réservée au(x) scénariste(s) dont le travail permet l'attribution des mentions « idée de » et « scénario de », comme le montre le générique de « To Die at Midnight » (*Four Star Playhouse*, s04e22, 15/02/1956, CBS) qui indique : « idée et scénario de Michael Fessier » (*story and screenplay by Michael Fessier*). Le vocabulaire employé ne correspond pas au manuel de WGA, peut-être parce que le générique précède sa publication.

En effet, d'autres mentions peuvent apparaître sur les génériques, elles indiquent que plusieurs scénaristes ont contribué à l'épisode. Il est à noter que les règles sont différentes pour les contributions des réalisateurs, producteurs, ou cadres exécutifs, qui sont par principe exclus des génériques, sauf exception et après arbitrage de la guild. Ainsi, « Prime of Life » de la série policière *Naked City* (s04e21, 13/02/1963, ABC) bien que remanié et en partie réécrit par le producteur Herbert Leonard suivant les indications et exigences des cadres de la chaîne ABC, ne porte au générique que le nom de Stirling Silliphant. Il reçoit le « écrit par » car aucun autre scénariste n'a participé à l'élaboration du texte. Cette mention indique que les révisions ne sont pas assez importantes pour que le producteur obtienne une mention au générique. Il est toutefois aussi possible que Leonard et Silliphant, qui collaborent régulièrement, aient passé un accord entre eux par lequel le producteur – quelle que soit son implication dans le scénario – ne réclame

<https://nofilmschool.com/difference-between-Story-by-Screenplay-by-Written-by>, 8 juillet 2019, (consulté le 21 octobre 2022).

⁵¹⁶ La règle actuelle précise que le ou les scénaristes doivent avoir écrit au moins 33% du scénario final. Cependant, il n'est pas mentionné dans les documents la date de la mise en place de cette règle.

pas de mention⁵¹⁷. En effet, la redevance est fixe et partagée entre tous les professionnels crédités, le producteur priverait ainsi le scénariste de revenus réguliers, alors que lui-même dispose d'un contrat annuel.

Quand plusieurs scénaristes sont impliqués dans la création d'un épisode original, deux mentions sont attribuées : « idée de » et « scénario de ». La première signifie qu'un scénariste (ou un duo de scénaristes) a écrit un document autre qu'un scénario (synopsis, traitement) établissant les bases d'un épisode. Les règles de la guilda défendent ici les « premières mains ». Pour la seconde, « scénario de », les cas de figures sont plus nombreux, comme l'illustrent les génériques de plusieurs épisodes du corpus.

Par exemple l'épisode de *Bonanza*, « Mark of Guilt » (s10e13, 15/12/1968, NBC) précise : « scénario de Ward Hawkins, idée de Frank Telford » (*teleplay by Ward Hawkins, story by Frank Telford*). Frank Telford a écrit un traitement ou vendu un concept au producteur, David Dortort. Selon une première hypothèse, leurs relations de travail se seraient arrêtées là, et Dortort aurait demandé à un autre scénariste, Ward Hawkins de rédiger le texte. Selon une seconde hypothèse, Telford aurait rédigé un scénario, en grande partie rejeté, et cette mission aurait été reprise par Hawkins. Le générique de l'épisode « Into the Widow's Web » (*The Big Valley*, 01e25, 23/03/1966, ABC), issu d'une autre série western, évoque un autre déroulement : « scénario de Ken Trevey et Gerry Day, idée de Ken Trevey » (*teleplay by Ken Trevey and Gerry Day, story by Ken Trevey*). Ici, Ken Trevey vend son idée, puis rédige une première version du scénario, dont une partie significative est ensuite réécrite par Gerry Day. Toutefois des parties du premier texte de Trevey sont reprises dans le scénario de tournage⁵¹⁸.

La série western *The Virginian* (1962-2971, NBC) présente deux exemples particuliers. Dans le générique de « Requiem for a Country Doctor » (s05e18, 25/01/1967, NBC) dont l'idée est attribuée à « Judith & Robert Guy Barrows », l'esperluette indique qu'ils forment une équipe de scénaristes, probablement mari et femme, ils ont travaillé ensemble sur un seul et même texte. Le scénario de « The Judgment » (s01e17, 16/01/1963, NBC) est signé « Bob et Wanda Duncan » (*and*), ce qui signifie qu'ils ont écrit des versions différentes séparément, l'un des époux a probablement réécrit une première version de l'autre⁵¹⁹.

⁵¹⁷ Stephen J. Cannell, par principe, ne demande jamais de mention au générique, même s'il a beaucoup réécrit. Son mentor, Roy Huggins, ne semble pas non plus en demander, mais il ne réembauche plus un scénariste s'il a dû réécrire un trop grande partie de son texte. Les tensions autour des fonctions de chef scénariste des producteurs sont courantes. *Stephen J. Cannell*, OHT, Chapitre 2. ; *Roy Huggins*, OHT, Chapitre 5.

⁵¹⁸ La règle actuelle est que 50% du texte final doit être rédigé par la deuxième main pour obtenir cette mention.

⁵¹⁹ On remarque ici la récurrence des couples mariés comme partenaires d'écriture, selon plusieurs témoignages de scénaristes femmes, la majorité des femmes dans cette profession le sont car elles forment une équipe avec leur époux. *Rita Lakin*, OHT ; *Dorothy Fontana*, OHT ; *Barbara Corday*, OHT.

Quel que soit son statut, le scénariste à Hollywood est un simple exécutant, il fournit un service d'écriture, ce qui fait de lui la plume du producteur. Il doit obéir au producteur qui est dans une position de contremaître ou de manager, ce qui cause des tensions. Alors que l'identité professionnelle du scénariste s'articule autour de celle de l'auteur et valorise l'expression personnelle, le producteur et l'équipe de production ont pour objectif la cohérence de la série et le respect de la formule établie, ce qui limite les possibilités d'innover ou d'être créatif. La situation d'exécutant est ainsi une source de tensions entre ces deux professionnels de la communauté créative. Le scénariste Richard Matheson parle avec un certain dédain d'un scénario de *Combat !* (1962-1967, ABC) qu'il a signé, mais dont il renie la paternité. Le texte a été modifié par l'équipe de production et est devenu « ce type habituel de scénario arc-en-ciel, quand ils font des changements, vous savez, les pages rouges, les pages jaunes, les pages vertes ...⁵²⁰ » Au contraire, il souligne sa satisfaction concernant les épisodes écrits pour *The Twilight Zone*, auxquels aucune modification n'a été apportée. Les scénaristes interrogés sur le résultat de leur travail à l'écran déclarent que reconnaître leurs mots dans la bouche des acteurs est important⁵²¹.

Les compensations symboliques pour les scénaristes d'Hollywood paraissent peu importantes. Le scénariste est inconnu du public, son nom apparaît parmi d'autres dans le générique, parfois en compagnie d'autres noms de scénaristes. Les professionnels en question ne font pas l'objet de campagnes promotionnelles. Aux yeux du public, les stars des séries télévisées sont les acteurs et les actrices, ainsi que certains producteurs. À la différence de leurs collègues de New York, les scénaristes d'Hollywood ne se présentent pas comme des intellectuels, ou même des artistes pour certains d'entre eux. Ainsi, Daniel Melnick (1932-2009), cadre haut placé chez ABC, décrit en 1961 le scénariste des nouvelles séries d'action et d'aventure comme « dépourvu du désir ardent de faire une déclaration originale⁵²². » Le scénariste qui écrit pour les séries épisodiques filmées sur pellicule reçoit le contraire d'une compensation symbolique ; son travail consacre sa déchéance artistique : il n'est plus un auteur mais un simple rédacteur. Déjà, au temps de l'ère des studios, quand un auteur s'installe à Hollywood pour devenir scénariste cela équivaut à « se vendre » (*sell out*⁵²³), et donc à renoncer

⁵²⁰ « *This usual rainbow type of script, when they make changes, you know, red pages, yellow pages, green pages ...* » Richard Matheson, OHT, Chapitre 4.

⁵²¹ Richard Matheson, OHT ; Stephen J. Cannell, OHT ; William Froug, OHT ; Dorothy Fontana, OHT.

⁵²² « *One who doesn't have a burning desire to make an original statement.* » Daniel Melnick cité dans le magazine *Television* du 6 juin 1961, cité par Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 197.

⁵²³ L'expression est utilisée notamment par le producteur Martin Manulis, et le scénariste Abraham Polonsky. *Martin Manulis*, OHT, Chapitre 5. ; McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 492- 493.

à la pureté des motifs artistiques et esthétiques. Selon Abraham Polonsky, scénariste et réalisateur originaire de New York qui débute sa carrière hollywoodienne juste avant la Seconde Guerre mondiale, « c'était une chose épouvantable, ou tout du moins douteuse, que d'être un scénariste à Hollywood⁵²⁴. »

Le scénariste de série télévisée épisodique est comparé à un ouvrier par le critique et historien Eric Barnouw dans son ouvrage fondateur sur l'histoire de la télévision : « l'invitation à suivre une recette a attiré le charlatan, et a transformé des scénaristes talentueux en ouvriers⁵²⁵. » La comparaison est évidemment ici méprisante, et elle illustre tout un courant de critiques. Le déménagement de l'essentiel de la production télévisée de New York à Hollywood marque bien la fin de l'âge d'or. Pour le producteur d'anthologies Worthington Miner : « Il n'est pas nécessaire d'être un grand scénariste pour [écrire pour les séries épisodiques], et aucun scénariste qui se respecte ne le fera, il ne le fera certainement pas sous son propre nom⁵²⁶. » Selon le scénariste de New York, Robert Alan Aurthur, le scénariste « n'existe pas dans les productions filmées⁵²⁷ ». La production des séries à Hollywood utilise comme modèle la « chaîne de production » (*assembly line*) et les studios sont des « usines de saucisses » (*sausage factories*) selon David Davidson, à la tête de WGA en 1961⁵²⁸. Le scénariste Manny Rubin explique en 1954 : « À la télévision, l'écriture est devenue un travail d'amateur. Elle s'est conformée trop facilement aux restrictions commerciales⁵²⁹. »

D'ailleurs, en 1960, durant la grève des scénaristes d'Hollywood qui se prolonge pendant près de six mois, les studios Warner Brothers arrivent à maintenir leur production de séries télévisées en inventant les séries sans scénariste. Les textes des épisodes déjà produits sont modifiés par des secrétaires et d'autres employés non concernés par la grève. Aussi un scénario écrit pour une série policière est-il adapté pour un western (il suffit de changer les voitures en chevaux) et inversement. Les épisodes sont signés ironiquement « W. Hermanos » qui est la traduction en espagnol du nom du studio⁵³⁰. Le scénariste d'Hollywood travaille pour

⁵²⁴ « *It was a terrible or at least a questionable thing to be a Hollywood writer.* » Abraham Polonsky cité dans McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 493.

⁵²⁵ « *The formula invitation attracted the hack, and turned talented writers into journeymen.* » Erik Barnouw, *A History of Broadcasting in the United States : The Image Empire From 1953*, New York, Oxford University Press, 1970, vol. 3/3. cité dans Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 194.

⁵²⁶ « *It really doesn't take much of a writer to do it, and it no self-respecting writer will do it, certainly won't do over his own name* » Worthington Miner, cité dans *Second Interim Report*, FCC. cité dans Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 194.

⁵²⁷ « *He doesn't exist in film* », Robert Alan Aurthur cité dans *Second Interim Report*, FCC. cité dans *Ibid.*, p. 195.

⁵²⁸ David Davidson cité dans *Second Interim Report*, FCC. cité dans *Ibid.*, p. 196.

⁵²⁹ « *For TV writing has become a hack job. It has conformed too readily to commercial restrictions.* » Manny Rubin cité dans *Ibid.*, p. 193.

⁵³⁰ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 271. ; Banks, 2015, *op. cit.*, Repère 82/185.

des séries dans laquelle il doit se fondre, au point de disparaître totalement, c'est un ouvrier subordonné et anonyme.

L'image du métier de scénariste, de cinéma comme de télévision, est dégradée à Hollywood, ce qui est un héritage des conditions de travail et de l'exclusion de la propriété intellectuelle. En effet, dans les années 1930, deux syndicats rivaux représentent la profession à Los Angeles : l'un (Screen Playwrights) propose une vision du scénariste dramaturge et intellectuel, artiste indépendant, et l'autre (Screen Writers Guild) le décrit comme un membre du prolétariat intellectuel, un ouvrier en col blanc. La première vision prive les scénaristes de la possibilité de constituer un syndicat pour négocier des accords collectifs. La seconde place les scénaristes dans la situation de simples exécutants soumis et dépendants de leurs employeurs. Les scénaristes sont par conséquent des employés qui, comme tous les autres employés américains, peuvent être défendus par un syndicat, selon les lois votées pendant le New Deal⁵³¹. Finalement, la seconde vision l'emporte, et SWG négocie avec les producteurs le MBA de 1942. Les scénaristes de séries télévisées épisodiques sont les descendants directs des scénaristes de cinéma : des employés subordonnés et non des artistes ou des intellectuels. Cette représentation tient une place importante dans la rhétorique professionnelle de ces praticiens ; elle repose sur les mêmes logiques que celles des autres artistes engagés dans des productions culturelles commerciales. L'intégrité artistique entre en contradiction avec les nécessités du média, la pratique de la profession s'oppose aux idéaux de l'artiste. Cette tension se retrouve dans de nombreux témoignages, qui reprennent des discours de mise à distance. Le scénariste ne s'est pas investi dans son travail, il ne fait que réaliser un travail technique et sans âme, ses activités artistiques sont à chercher ailleurs, il travaille pour la télévision avec cynisme : ces professionnels se présentent comme « des techniciens de la fiction, des mercenaires de l'écriture⁵³² ».

Ainsi, plusieurs scénaristes décrivent les séries ou leur travail de manière péjorative. Par exemple, Joanne LaCour Scott évoque les activités de son mari, le scénariste de cinéma Adrian Scott, placé sur liste noire : « Pendant que j'écrivais pour *Lassie*, Adrian écrivait pour *Meet McGraw*, *77 Sunset Strip* et *Surfside Six*, utilisant ses merveilleux talents d'écriture pour ces séries stupides sous mon nom de plume, Joanne Court⁵³³. » William Blinn raconte comment les

⁵³¹ Banks, 2015, *op. cit.* ; Schwartz et Schwartz, 1982, *op. cit.*

⁵³² Pasquier et Chalvon-Demersay, 1993, art cit, p. 427.

⁵³³ « *While I was writing for Lassie, Adrian was writing for Meet McGraw, 77 Sunset Strip, and Surfside Six, using his marvelous writing skills on these dumb shows under my pen name, Joanne Court.* » Joanne LaCour Scott citée dans McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 596.

acteurs de *Bonanza* se rebellent parfois contre les scénarii de la série, qu'il juge lui aussi stupides (*dumb*⁵³⁴). Leur travail est décrit comme étant de qualité inférieure, mais cela plaît au public, qu'il s'agisse des téléspectateurs ou des décideurs. Alfred Lewis Levitt explique les bénéfices inattendus d'être mis sur liste noire et d'utiliser un homme de paille :

*Comme mon nom n'apparaissait sur aucun des scénarii que j'écrivais, j'avais un grand sentiment de liberté. [Rires] Je me disais : " Qu'est-ce que ça peut faire si c'est de la merde. Fais-le, tant que ça ne viole pas de vrais principes." La plupart du temps, on faisait des sitcoms, et le pire que l'on puisse dire de ces séries, c'est qu'elles étaient juste idiotes et stupides*⁵³⁵.

La même mise à distance apparaît dans le témoignage de Joanne LaCour Scott qui travaille pour Walt Disney sur un téléfilm consacré à la vie de Beethoven. Elle se moque du goût de son patron, qui aime les dialogues bien-pensants, qui soulignent tout afin d'être sûr que rien n'échappe aux téléspectateurs :

*Je me souviens avoir écrit quelque chose de particulièrement lourd, et Adrian m'a dit : "Je ne t'ai jamais vu écrire aussi mal ! C'est de la merde." J'ai dit : "Walt va aimer ça." [Rires] Walt a adoré*⁵³⁶.

Le cynisme des scénaristes semble ici mettre en scène leur situation de soumission dans la production pour faire reposer la responsabilité du résultat sur les décideurs, les règles d'un genre, et non sur l'équipe créative. Privés de marge de manœuvre, les scénaristes obéiraient et appliqueraient les demandes sans toutefois y adhérer. La mise à distance est une stratégie défensive qui permet au professionnel de suggérer que son goût, son ambition et ses qualités artistiques ne doivent pas être recherchées dans ses productions télévisées.

D'autres expliquent qu'ils font du mieux qu'ils peuvent, c'est la position de William Blinn, qui décide avec le chef scénariste d'écrire des pages de révision non validées, malgré son envie de laisser faire : « C'est de la merde, c'est juste terrible, donnons-leur ce qu'ils devraient avoir, non pas ce qu'ils méritent, mais ce qu'ils devraient avoir⁵³⁷. » Il décide donc de ne pas « punir » les acteurs, l'équipe de production, et sans doute les téléspectateurs, en essayant d'améliorer ce avec quoi il doit travailler. Il évoque ensuite son soulagement quand il

⁵³⁴ William Blinn, OHT, Chapitres 1 et 2.

⁵³⁵ « Because my name wasn't on any script that I wrote, I had a great sense of freedom. (Laughs.) I said to myself, "Who cares what kind of shit it is? Just do it, as long as it doesn't violate any real principles." Mostly we did sitcoms, and the worst you could say about them was that they were just silly and dumb. » Alfred Lewis Levitt, cité dans McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 464.

⁵³⁶ « I remember writing something that was especially purple, and Adrian said, "I've never seen you write this badly! This is shit." I said, "Walt will like it." (Laughs.) Walt loved it. » Joanne LaCour Scott citée dans *Ibid.*, p. 601.

⁵³⁷ « It's crap, it's just awful, let's get them what they ought to have, not what they deserve, what they ought to have. » William Blinn, OHT, Chapitre 1.

obtient plus de marge de manœuvre de la part de la chaîne : « Ce fut comme un bain de Jouvence⁵³⁸. » Le travail du scénariste est représenté ici, et dans de nombreux témoignages, comme une lutte incessante et usante contre les cadres et les hommes d'affaires, qui apparaissent incompetents dans le domaine artistique. Cette description réaliste et modeste du métier se retrouve également chez William Froug. Après une longue carrière de producteur, il revient à l'écriture pour compléter ses revenus d'enseignant à l'université à la fin des années 1960 : ses intentions ne sont donc pas artistiques, il vise les 4 000 ou 5 000 dollars qu'il peut retirer de chaque vente – le cachet est sa seule motivation⁵³⁹. Selon lui, aucun de ses textes n'a de valeur particulière :

Après les révisions, je ne les ai pas reconnus. [...] certains d'entre eux portent mon nom, mais je ne pense pas que vous puissiez trouver une ligne qui soit de moi. Je ne pense pas - je m'en fiche. Vous savez, on ne fait pas de l'art, on ne se faisait pas d'illusions. Nous faisons le meilleur travail que nous pouvons⁵⁴⁰.

La position réaliste est une autre forme de mise à distance défensive, et le thème récurrent des contraintes d'un média commercial de masse est aussi illustré. William Blinn incarne bien cette position réaliste : les scénaristes font du mieux qu'ils peuvent avec les contraintes qui pèsent sur eux : « Nous essayions seulement de faire [*Bonanza*] du mieux que nous pouvions en respectant les paramètres des attentes de la chaîne⁵⁴¹. » Pour lui aussi, certains choix sont opportunistes, comme écrire pour *The Rookies* : « Il y a avait peu de passion, ou de feu sacré de la création dans ce projet⁵⁴². » Rita Lakin, Barbara Corday ou Stephen J. Cannell soulignent que l'inspiration n'entre pas en ligne de compte : le travail est technique, demande de l'entraînement, de la régularité et de la discipline. Lakin explique ainsi : « Vous n'avez pas de syndrome de la page blanche quand vous écrivez pour la télévision. [Rires.] Vous ne pleurez pas pour la télévision. [Rires⁵⁴³]. » Pour ces scénaristes, le travail est celui d'un technicien – au mieux d'un artisan, mais pas d'un artiste. Le témoignage d'Alfred Levitt résume les différents aspects de la « plainte du scénariste » de télévision à Hollywood :

Question : En quoi l'écriture pour la télévision était-elle différente de celle des films ?

⁵³⁸ « *That was energizing and rejuvenating.* » William Blinn, OHT, Chapitre 1.

⁵³⁹ La motivation mercenaire est aussi un thème récurrent chez les scénaristes de cinéma rencontrés par Hortense Powdermaker à Hollywood à la fin des années 1940, l'image de la prostituée est même utilisée. Powdermaker, 1951, *op. cit.*, p. 131- 149.

⁵⁴⁰ « *By the time they were rewritten, I didn't recognize them. [...] some of them have my name on them I don't think you can find a line that was mine. I don't think - I don't care. You know, we're not doing art, we didn't kid ourselves. We're doing the best work we can.* » William Froug, OHT, Chapitre 2.

⁵⁴¹ « *We were just trying to make [Bonanza] as good we could within the parameters of the network's expectations.* » William Blinn, OHT, Chapitre 2.

⁵⁴² « *There was a very little passion - or creative fire there.* » *Ibid.*, p. Chapitre 3.

⁵⁴³ « *You don't have writer's block in television. You don't cry in television.* » Rita Lakin, OHT, Chapitre 2.

Différent et atroce. C'est le pire travail jamais inventé, du point de vue d'un scénariste. Il vous broie et n'a rien à offrir sauf de l'argent. Et même avec ça, il faut travailler très vite pour s'en sortir. Il y a certaines choses que nous ne faisons tout simplement pas. Nous ne faisons pas les séries les plus violentes ou les autres séries avec des valeurs merdiques. Nous avons essayé de faire des scénarii honnêtes, même si le résultat à l'écran n'était pas toujours tel que nous l'aurions voulu⁵⁴⁴.

Levitt évoque le manque de compensation symbolique, l'importance des compensations financières, la pression de produire vite et beaucoup aux dépens de la qualité. Il exprime également les limites morales et artistiques qu'il pose à sa contribution au média, sous-entendant les responsabilités du scénariste, réminiscence des représentations du scénariste comme intellectuel. Enfin, le créateur s'estime mal servi par l'équipe de production, ce qui est aussi un thème récurrent chez les scénaristes.

La rhétorique professionnelle est donc parcourue de contradictions multiples, ce qui semble illustrer un malaise. En effet, dans les différents témoignages, beaucoup d'auteurs expliquent avoir renoncé à leur intégrité artistique ou se défendent d'être des artistes. Ils affirment faire le travail demandé, aussi dégradant qu'il soit, et cependant, ils posent aussi des limites à ce qu'ils sont prêts à faire. L'écriture est aussi décrite comme facile (il s'agit essentiellement de dialogues, dans des trames narratives simples et répétitives) et cependant, le travail est difficile et usant, constamment jugé, évalué, critiqué, modifié. Les textes écrits sont sans intérêt, n'apportent rien au téléspectateur, mais la responsabilité sociale du média est aussi rappelée. Il semble à la fois moral et immoral de bâcler un épisode de série télévisée. Le scénariste apparaît par conséquent à la fois responsable du produit final, et irresponsable car trahi par l'équipe de production. Soumis, empêché de travailler comme il le veut, l'auteur se présente comme un simple prestataire de service, un ouvrier en col blanc, et pourtant il touche un salaire de cadre. La mise à distance est donc incomplète : les séries télévisées apparaissent comme des œuvres presque entièrement revendiquées, ou presque entièrement reniées, selon les cas. Cette rhétorique professionnelle est un discours encore prégnant parmi les scénaristes dans les années 1980 selon Todd Gitlin, il s'agit donc bien d'un élément structurant de l'identité du scénariste de télévision⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ « Question : How was writing for television different from films?

Different and horrible. It's the worst job ever invented, from a writer's point of view. It grinds you down and has nothing to offer but money. Even with that, you have to work really fast to come out ahead. There are certain things we just would not do. We would not do any of the more violent shows or any of the other shows with crappy values. We tried to do some decent scripts, even though they didn't always come out as we would have liked. »
Alfred Lewis Levitt cité dans McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 465.

⁵⁴⁵ Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 62.

Ainsi, l'histoire des scénaristes des années 1950 aux années 1970 est celle d'un déclassé. Le scénariste de cinéma à Hollywood durant l'ère des studios a une position d'employé sous contrat, qui obéit à la commande. Mais il le fait pour un média légitime et artistique. La figure du scénariste qui émerge à New York est différente : il écrit pour un média jugé inférieur et commercial, mais il le fait depuis une position d'auteur, voire de dramaturge et d'intellectuel. Le scénariste de télévision à Hollywood cumule, quant à lui, les traits négatifs des deux premiers modèles : il écrit pour un média illégitime culturellement, avec une position de contractuel, qui décline une matrice. L'âge d'or new-yorkais est dépassé, à Hollywood se déploie un travail de série, dominé et aliéné – ce que la plainte des scénaristes laisse entendre.

Et pourtant, dans les témoignages des scénaristes de la génération qui grandit avec la télévision, il ne ressort pas de désir ou de rêve avoué d'écrire pour un autre média jugé plus légitime. Barbara Corday, Rita Lakin, William Blinn, Dorothy Fontana, et Stephen J. Cannell n'indiquent pas dans leur entretien qu'ils auraient souhaité faire du cinéma ou du théâtre par exemple, ce que les scénaristes et producteurs de la génération précédente affirment ou suggèrent. Ce silence peut s'interpréter comme un refus de nier la valeur de son travail – d'autant que les entretiens sont réalisés auprès de professionnels en fin de carrière ou retraités, ce qui est pour eux une forme de bilan. Mais cela suggère aussi une autre identité professionnelle que celle des premiers scénaristes. Avec l'émergence des séries épisodiques, les scénaristes sont subordonnés et au bas de l'échelle parmi les professionnels « créatifs », cependant cette position peut n'être que temporaire. Les professionnels de la télévision rencontrés par Todd Gitlin expliquent qu'il s'agit d'un « travail de débutant » (*entry-level work*), une façon d'entrer dans le milieu⁵⁴⁶. En effet, dans l'organisation du travail qui se met en place dans l'institution de la télévision au cours des années 1950, le scénariste a des possibilités de promotion en tant que producteur, ou en tant que cadre exécutif : il y a des échelons à gravir.

2.2.2 Le producteur de série épisodique : la promotion d'une profession

⁵⁴⁶ *Ibid.*

2.2.2.1 Du salarié au chef d'entreprise, une diversité de situations mais un profil socio-économique comparable

Une ligne de partage divise les producteurs, rappelée par exemple par le producteur Bob Markell : « Un producteur a le statut de salarié sur une émission, à moins qu'il ou elle ne soit le propriétaire de l'émission⁵⁴⁷. » L'accès à la propriété est en effet variable selon les cas, d'une exclusion totale pour le salarié, à une propriété pleine et entière pour les producteurs indépendants, avec des situations intermédiaires de propriété partielle. Dans les grands studios ou les sociétés de production indépendantes, produisant plusieurs séries en même temps, les fonctions de production- sont partagées entre plusieurs professionnels : l'estimation et le suivi des budgets, le suivi de l'écriture, la préparation des tournages et la post-production. Dans ces grandes maisons, l'organisation la plus courante distingue les producteurs exécutifs des « producteurs délégués » (*line producer*), qui peuvent eux-mêmes être secondés par des « managers de production » (*production manager*) les représentant sur le plateau de tournage. Le producteur exécutif est en charge de surveiller plusieurs programmes à la fois, en se concentrant surtout sur le respect des budgets, alors que le producteur délégué suit sur le terrain le développement du premier *pitch* au montage⁵⁴⁸. Dans ces entreprises, les producteurs sont des salariés, leurs contrats sont généralement d'une année, et ils n'ont pas accès la propriété intellectuelle. En tant que salariés, ils peuvent être amenés à changer de série selon les demandes de leur entreprise, et remplacés en pleine saison si les résultats d'audience ne sont pas jugés satisfaisants⁵⁴⁹. Par exemple, au lancement de leur activité de production télévisée au milieu des années 1950, les studios Warner ne signent que des contrats exclusifs et de courte durée avec les producteurs délégués. Pour éviter d'avoir à leur attribuer une partie de la propriété intellectuelle, Warner leur interdit de créer des séries et les assigne à des productions existantes. William Orr est en charge de superviser toutes les opérations de la branche télévision du studio en tant que producteur exécutif, poste qu'il occupe pendant plusieurs années⁵⁵⁰.

Le producteur salarié bénéficiant d'un contrat avec une clause de participation aux bénéfices constitue un second cas de figure. Il s'agit d'attirer les producteurs les plus talentueux ou les plus prometteurs. C'est par exemple dans les années 1950, la politique de Screen Gems (branche télévision du studio Columbia) et de Revue (branche production de l'agence de talents

⁵⁴⁷ « A producer is a salaried person on a show, unless he or she owns the show. » Bob Markell, OHT, Chapitre 7.

⁵⁴⁸ Cantor, 1971, *op. cit.* ; Anderson, 1994, *op. cit.*

⁵⁴⁹ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 11, 123.

⁵⁵⁰ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 179. ; Dennis McLellan, *William Orr, 85 ; Had Hit TV Shows in 1950s, '60s for Warner Bros.*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-dec-28-me-orr28-story.html>, 28 décembre 2002, (consulté le 26 novembre 2023) ; Richard Bare, OHT, Chapitre 2.

MCA) : ils offrent des contrats avec des parts de propriété (et donc de profits) aux acteurs et aux producteurs⁵⁵¹. Dick Berg, alors scénariste, cherche à devenir producteur. Il négocie avec Revue la production de *Checkmate* (1960-1962, CBS), une série policière dont le producteur semble se désintéresser. La direction du studio accepte, et les dirigeants sont convaincus par les capacités de Berg, car il arrive à produire deux épisodes d'une heure en dix jours : ils lui offrent 5% de la série⁵⁵². La part de propriété intellectuelle est souvent un enjeu majeur dans les négociations entre les producteurs et les entreprises qui les emploient, le producteur recherché ou courtisé peut devenir un partenaire important. Au milieu des années 1960, les studios United Artists cherchent à faire venir le réalisateur John Rich sur une sitcom en développement, *Gilligan's Island* (1964-1967, CBS), afin de seconder Sherwood Schwartz. Un contrat de producteur associé (*associate producer*) très avantageux lui est offert : il reçoit 10% de la propriété intellectuelle de la série. Étant donné son statut de série culte, et sans cesse rediffusée, ces 10% sont, pour le réalisateur, une véritable rente⁵⁵³.

Les accords de co-production forment un autre modèle entre une maison de production indépendante et un studio et/ou un network – modèle qui émerge dans les années 1960. En général, le producteur indépendant passe un accord avec un seul studio ou un *network*, il garde son autonomie sur le papier mais est en réalité un « producteur maison » (*in house*), la propriété intellectuelle est alors partagée. Le producteur trouve une source de financement, les équipements du studio lui sont loués, et pour le studio ou le *network*, le risque du développement et de la production est déplacé sur un sous-traitant⁵⁵⁴. Par exemple, dans le contrat signé entre Rod Serling et CBS lors de la création de l'anthologie *The Twilight Zone*, le créateur, scénariste et producteur reçoit 50% de la propriété intellectuelle par le biais de sa société Cayuga Productions, et CBS conserve les 50% restants⁵⁵⁵. Lorsque Roy Huggins rejoint Universal en 1964, il signe d'abord un accord de co-entreprise (*joint venture*) pour être producteur indépendant. En échange de l'indépendance créative, les profits de ses productions sont partagés à égalité entre le studio et sa société, Public Arts⁵⁵⁶. Les producteurs qui signent des accords de co-production peuvent aussi être des salariés de la maison de production ou du studio. Ils ont deux casquettes : salariés sur certains projets, et coproducteurs pour d'autres.

⁵⁵¹ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁵² *Dick Berg*, OHT, Chapitre 1.

⁵⁵³ *John Rich*, OHT, Chapitre 9.

⁵⁵⁴ Alvey, 1997, art cit.

⁵⁵⁵ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 154- 155.

⁵⁵⁶ *Roy Huggins*, OHT, Chapitre 8.

Norman Felton est salarié de MGM, et en tant que tel, il développe des séries pour le studio. Mais, par contrat, MGM achète chaque année à sa société de production (Arena Productions) un pilote, les deux entreprises reçoivent chacune la moitié de la propriété intellectuelle⁵⁵⁷. Des séries telles que *Dr. Kildare* (1961-1966, NBC), *The Eleventh Hour* (1962-1964, NBC) ou *Man From U.N.C.L.E.* (1964-1968, NBC) sont produites selon ce modèle. Ce type de partage illustre la position du producteur : il est dans la capacité de bloquer un projet concernant sa propriété (adaptation, réutilisation du concept, vente de produits dérivés), mais il ne peut rien produire sans l'accord du studio, dont il doit convaincre les cadres.

Par conséquent, les séries peuvent être la propriété de plusieurs partenaires, tendance à la hausse dans les années 1960. Par exemple, Barney Rosenzweig est devenu producteur de la série d'aventures *Daniel Boone* (1964-1970, NBC), grâce à l'intervention de son beau-père, Aaron Rosenberg. Rosenberg est alors producteur de cinéma pour les studios 20th Century Fox, mais aussi producteur exécutif de la série. Il veut nommer Rosenzweig comme producteur délégué, mais la série est une co-production. Selon le témoignage, NBC possède 25% du programme, Fess Parker, le comédien qui incarne le protagoniste éponyme 30% (par le biais de sa société Fespar Corp.) et le reste est partagé (les chiffres ne sont pas précisés) entre Fox (le studio) et Arcola Entreprises (la société *in house* de Rosenberg). Rosenzweig, qui n'a jamais été producteur, doit convaincre Fess Parker, ce qui lui permet d'avoir une majorité des voix de son côté⁵⁵⁸. Il est possible que Rosenberg ait été attiré dans la forme peu considérée qu'est la série télévisée familiale par la promesse d'une participation aux bénéfices.

Un quatrième et dernier cas de figure est celui des maisons de production indépendantes, qui produisent sans accord de co-production. Ce modèle existe depuis les débuts de la télévision, avec des entreprises qui se lancent dans l'aventure de la télévision à la fin des années 1940, alors que le marché est ouvert. L'émergence de Frederick Ziv, venu de la publicité radiophonique, est un exemple de cette période lors de laquelle les nouveaux venus peuvent trouver une place en fournissant des programmes aux stations locales (indépendantes, elles doivent remplir l'intégralité de leur temps d'antenne ; affiliées, le temps d'antenne non occupé par le *network*). La société Ziv est propriétaire des séries produites, dont elle vend l'usage à des annonceurs⁵⁵⁹. En 1953, Ziv crée sa propre branche internationale pour vendre à l'étranger, et

⁵⁵⁷ Norman Felton, OHT, Chapitres 6 et 8.

⁵⁵⁸ Barney Rosenzweig, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/barney-rosenzweig>, 15 octobre 2008, (consulté le 27 novembre 2023). Chapitre 1.

⁵⁵⁹ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 68-72 ; Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 46- 61.

en 1954, une filiale est créée pour vendre les rediffusions. En 1959, Ziv vend 80% de son entreprise à United Artists, sous la pression de la compétition des *networks* qui monopolisent le marché en se lançant dans la syndication⁵⁶⁰. Cette date est un symbole de la fin de l'organisation du marché de la production, qui est dominé par les grands studios et les chaînes nationales jusqu'au début des années 1970. En effet, la FCC est à l'origine de changements, en réaction à la structure monopolistique du marché. Avec la nouvelle loi *Financial Interest and Syndication Rules*, les *networks* n'ont plus le droit de co-produire des séries⁵⁶¹. La réglementation relance ainsi les producteurs indépendants.

En effet, c'est justement dans ce contexte que Aaron Spelling et Leonard Goldberg décident de créer leur société de production. Goldberg, ancien responsable de la programmation chez ABC, puis brièvement en charge du développement chez Screen Gems, rejoint en 1972 Spelling, producteur expérimenté. Les deux signent la même année un contrat d'exclusivité avec ABC. Dans son témoignage, Goldberg insiste sur le fait que les deux hommes se lancent sans aucun soutien extérieur : leur seul mode de financement est le montant des droits de diffusion versés par la chaîne (*licensing fee*), soit une somme de 350 000 dollars par épisode. Toute la production (salaires et cachets, achat et/ou location de l'équipement, des bureaux et plateaux de tournage, ...) doit être financée par cette somme⁵⁶². Par conséquent, les deux producteurs exécutifs possèdent la totalité de la propriété intellectuelle de leurs séries, y compris les droits de syndication, sauf parts cédées par contrat. Les scénaristes-producteurs partenaires Link et Levinson fondent aussi leur société de production dans les années 1970. Link en explique l'intérêt :

Nous possédions la pellicule, ce qui était formidable car c'était l'une des choses les plus lucratives que l'on pouvait faire dans le domaine de la télévision [...] Vous preniez le risque financier. Ils vous payaient les droits de diffusion et vous faisiez le film [...]. Si vous dépensiez moins que les droits de diffusion, la différence allait dans votre poche⁵⁶³.

Même si tout l'éventail de l'accès à la propriété pour les producteurs est représenté (statut de simple salarié, propriétaire minoritaire, ou propriétaire majoritaire), il semble que les producteurs soient les seuls créatifs à pouvoir posséder une majorité de parts dans un

⁵⁶⁰ *Frederic Ziv*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/frederic-ziv>, 23 octobre 1998, (consulté le 31 mars 2023).

⁵⁶¹ Voir au chapitre 1.

⁵⁶² *Leonard Goldberg*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/leonard-goldberg>, 7 décembre 2004, (consulté le 21 octobre 2022). Chapitre 5.

⁵⁶³ « *We owned the negative, which was great because that was one of the most lucrative things you could do in the field of television [...] You took the risk. They would give you the licence fee and then you would make the picture [...]. You came in under the licence fee, that money went into your pocket.* » *William Link*, OHT, Chapitre 8.

programme, une telle possibilité pour un réalisateur ou un comédien n'apparaît pas dans les documents et les témoignages consultés.

Ces producteurs indépendants peuvent devenir très puissants, comme le montre le partenariat Spelling-Goldberg, à la fois modèle et exception. Durant les années 1970, avec son partenaire Leonard Goldberg, Aaron Spelling paraît en position de jouer des divisions au sein de la chaîne ABC pour obtenir la mise à l'antenne de ses programmes. Il est nécessaire de pointer ici la diversité des points de vue dans les témoignages sur la situation. Règlements de compte, rivalités personnelles et enjeux de mémoire se conjuguent. Toutefois, les témoignages utilisés se croisent, et les récits des « seconds couteaux » offrent des contrepoints à ceux effectués par les producteurs eux-mêmes (Spelling et Goldberg) : ils confirment certains aspects de leur témoignage, et permettent de les mettre en perspective (en particulier la dimension d'autocélébration). Spelling et Goldberg, chacun de leur côté, se présentent comme des créatifs, confrontés à des résistances de la part de leurs commanditaires, et apparaissent dominés dans leur relation avec le *network*. Les témoignages de Michael Eisner (cadre en charge du développement, haut placé dans la hiérarchie, mais pas décideur) et Douglas Cramer (partenaire minoritaire de Spelling), témoins directs mais sans pouvoir au moment des faits, apportent un éclairage différent sur ces relations, et permettent de compléter la chronologie et les alliances.

Ainsi, Michael Eisner raconte comment il valide une décision de casting pour la série policière *Starsky & Hutch*, produite par Goldberg et Spelling, en dépit de ses doutes, afin de ne pas perdre son emploi, ce qui place cette anecdote en 1974. Selon Eisner, il fait face depuis quelques temps à l'opposition de Spelling et Goldberg, qui veulent le faire renvoyer car il ne soutient pas suffisamment leurs projets. Eisner et son supérieur, Barry Diller, en charge du *prime-time*, désirent mettre à l'antenne des programmes plus ambitieux : ils refusent les séries dérivées par exemple. Eisner est prévenu qu'il doit se montrer plus conciliant s'il veut garder sa place. Il décide par conséquent de valider par principe toutes les demandes de Spelling et Goldberg. Le pouvoir des producteurs indépendants, *a priori* extérieurs au *network*, découle certainement tout d'abord du passé de Goldberg, qui a travaillé de 1963 à 1969 à ABC, gravissant les échelons jusqu'au poste de responsable de la programmation. Dans son témoignage, il déclare : « Je connaissais la plupart des gars⁵⁶⁴ ! » De plus, la société de production des deux hommes est un fournisseur de la chaîne disposant d'un contrat d'exclusivité⁵⁶⁵. En 1973, *The Rookies* une série Spelling-Goldberg est diffusée ainsi que neuf

⁵⁶⁴ « *I knew most of the guys!* » Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 8.

⁵⁶⁵ Aaron Spelling, OHT, Chapitre 3.

téléfilms ; en 1974, ce sont deux séries (*The Rookies*, et *Chopper One* (1974, ABC)) et huit téléfilms. La position des deux producteurs est solide. Le témoignage d'Eisner est confirmé par Goldberg. Quand Diller refuse de valider un de ses projets en 1975, le producteur se tourne vers Eisner, en lui rappelant sa dette envers lui (Goldberg a embauché Eisner à ABC en 1966⁵⁶⁶), et Eisner apporte son soutien au projet. L'opposition de Diller est confirmée par Spelling. Quand il pitche le concept de *Charlie's Angels* (1976-1981, ABC), toujours en 1975⁵⁶⁷, Diller n'est pas intéressé, et le projet est développé en dépit de son opinion ; Frederick Pierce, le président du *network* est également réticent, selon lui⁵⁶⁸. Ces témoignages dessinent une alliance entre Pierce, Diller et Eisner, c'est-à-dire les cadres dirigeants, contre les deux producteurs. Toutefois, cette alliance est rompue par le départ de Diller pour Paramount, et l'arrivée de Fred Silverman à la tête du *prime-time*. Pierce et Eisner sont opposés à Silverman, Spelling et Goldberg. En effet, Silverman considère Spelling comme un professionnel accompli et un excellent fournisseur de programmes, et rapporte ses tensions avec Eisner⁵⁶⁹. Pierce et Eisner se retrouvent en minorité et doivent céder. Toutefois, Pierce dans son entretien se présente comme un soutien de Silverman et Spelling. Soit le producteur a décrit la réticence du président pour mettre en scène la façon dont il arrive à la surmonter, ce qui sert sa légende ; soit le président, dans le but de valoriser son bilan, présente le choix gagnant de Spelling comme le résultat de sa stratégie, il apparaît ainsi responsable du succès de la chaîne. Quoi qu'il en soit, le cas de Spelling montre la complexité de l'équilibre des pouvoirs entre cadres et producteurs, en particulier quand ces derniers accumulent les succès d'audience. Grâce à l'alliance avec Silverman, l'antenne est marquée par ses programmes (trois séries en 1976, cinq en 1977, six en 1978⁵⁷⁰). Cette alliance apparaît également dans le témoignage de Douglas Cramer, partenaire de Spelling à partir de 1976. Un cadre d'ABC refuse une de leur série, Spelling se rend dans le bureau de Silverman pour se plaindre : « Voilà ce qui vient d'arriver, avec *notre* chaîne [je souligne], à mon partenaire⁵⁷¹. » Pour le magazine spécialisé *Variety*, les initiales de

⁵⁶⁶ Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 5.

⁵⁶⁷ La série (1976-1981, ABC) présente les aventures de trois jeunes femmes détectives privées, dans le style glamour au centre des productions Spelling.

⁵⁶⁸ Aaron Spelling, OHT, Chapitre 4.

⁵⁶⁹ Fred Silverman, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/fred-silverman>, 29 mai 2001, (consulté le 18 août 2022). Chapitre 7.

⁵⁷⁰ Tim Brooks et Earle Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows, 1946-Present*, 9e édition., New York, Ballantine Books, 2007.

⁵⁷¹ « *This has just happened, with our network to my partner* ». Douglas S. Cramer, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/douglas-s-cramer>, 22 mai 2008, (consulté le 21 octobre 2022). Chapitre 3.

la chaîne ne signifient plus American Broadcast Company (Société américaine de télédiffusion) mais Aaron Broadcast Company (Société de télédiffusion d'Aaron⁵⁷²).

Quel que soit l'accès à la propriété intellectuelle, le producteur est valorisé par des salaires attractifs. Ainsi, à Hollywood, la production des premières séries télévisées est marquée par les traditions héritées du cinéma, et selon ce modèle, le réalisateur est la figure principale, et non le producteur délégué. Les premiers contrats proposés par les studios Warner reflètent ces pratiques : Richard Bare, réalisateur, se voit proposer la fonction de producteur mais refuse, car un réalisateur est payé 750 dollars par semaine, alors qu'un producteur ne touche que 500 dollars. Le réalisateur considère que la situation est absurde car il gagne alors plus que Huggins, son ami et producteur qui est, selon lui, un génie⁵⁷³. La hiérarchie des salaires évoquée par Bare est confirmée par Christopher Anderson en ce qui concerne les premières séries de la Warner⁵⁷⁴. Cette hiérarchie est toutefois renversée au cours des deux années suivantes, les dirigeants du studio valorisent plus les producteurs (qu'ils s'attachent par des contrats) que les réalisateurs. Signe de cette évolution, Huggins négocie un nouveau contrat en 1958 : son salaire double et atteint 1 100 dollars par semaine⁵⁷⁵. Les salaires des producteurs sont évidemment négociables suivant la loi de l'offre et de la demande. En 1962, alors libéré de son contrat chez Warner, Huggins est appelé par Universal pour sauver les premiers épisodes la série western de prestige *The Virginian*. Il négocie alors un salaire de 30 000 dollars pour 30 jours⁵⁷⁶, soit 1 000 dollars par jour de travail, et non par semaine. Huggins apporte satisfaction, et reste sur la série en tant que producteur exécutif avec un contrat de 5 000 dollars par semaine⁵⁷⁷, ce qui est une somme très importante.

En effet, Bill Froug évoque ses contrats de producteur pour 1 000 dollars par semaine sur *Bewitched* (1964-1972, ABC), une sitcom à succès dans les années 1960⁵⁷⁸. À la même période, Barney Rosenzweig, simple débutant, est payé aussi 1 000 dollars par semaine sur *Daniel Boone*⁵⁷⁹. Par conséquent, les deux hommes ont des revenus d'environ 50 000 dollars par an, ce qui correspond au résultat de l'étude menée par Cantor, à la fin des années 1960. Selon sa recherche sur 59 producteurs, les revenus annuels moyens de la moitié d'entre eux

⁵⁷² *Ibid.*, Chapitre 4.

⁵⁷³ Richard Bare, OHT, Chapitre 1.

⁵⁷⁴ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 237.

⁵⁷⁶ Richard Bare, OHT, Chapitre 3.

⁵⁷⁷ Roy Huggins, OHT, Chapitre 8.

⁵⁷⁸ William Froug, OHT, Chapitre 2.

⁵⁷⁹ Barney Rosenzweig, OHT, Chapitre 1.

(33) sont compris entre 50 000 et 65 000 dollars. Les salaires ont tendance à être plus élevés pour les producteurs les plus âgés, c'est-à-dire ceux qui ont acquis un pouvoir de négociation grâce à leur carrière et leur réputation. L'un d'entre eux reçoit plus de 150 000 dollars par an, en cumulant son contrat et ses *residuals* (ce qui signifie qu'il est scénariste-producteur), plusieurs déclarent des revenus compris entre 100 000 et 150 000 dollars. Sur les 59, seuls 25 déclarent des revenus inférieurs à 50 000 dollars⁵⁸⁰. Rappelons qu'en 1960, le revenu médian des familles est de 5 600 dollars, et de 6 900 dollars en 1965. La majorité des producteurs gagne environ sept fois ce revenu, et le mieux payé 21 fois. Les salaires élevés des producteurs contribuent sans doute à la discrétion de ces derniers sur ce sujet dans leurs témoignages : les créatifs ne semblent ainsi pas avoir totalement renoncé à l'identité d'artiste (celui qui produit pour l'art, et non pour les revenus). En effet, alors que les témoins (producteurs et réalisateurs) évoquent spontanément les premiers salaires reçus dans leur jeunesse (par exemple, Norman Felton est payé trois dollars par semaine en tant qu'acteur à la radio pendant la Crise des années 1930⁵⁸¹), les revenus ne sont plus précisés ensuite (Felton fait allusion à ses cachets, mais ne donne pas de chiffre).

Pour Cantor, les producteurs ont un statut social élevé, et des revenus plus importants que des cadres intermédiaires dans d'autres industries⁵⁸². Certains d'entre eux deviennent riches, en particulier à partir du moment où ils détiennent une partie de la propriété intellectuelle. Par exemple, les séries produites par Herbert Leonard pour Screen Gems rapportent en 1959 22 millions de dollars de revenus en rediffusion, dont 3,5 sont versés directement au producteur⁵⁸³. Selon sa biographe, Leonard s'achète un manoir dans le style Tudor, agrémenté d'un court de tennis dans un beau quartier de Los Angeles⁵⁸⁴. De même, le scénariste, producteur, puis producteur exécutif indépendant Aaron Spelling, né dans la pauvreté au Texas, amasse une fortune. Selon Goldberg, quand les deux hommes fondent leur société, ils fixent leur cachet de producteur exécutif à 7 500 dollars par épisode, prélevé sur les 350 000 dollars de droits de diffusion payés par la chaîne. Ils prévoient de puiser dans cette somme en cas de dépassement de budget. Pour une saison de 22 épisodes, cela représente 165 000 dollars si la production se déroule sans accroc. En 1978, avec six séries à l'antenne, le revenu du producteur peut donc être estimé à près d'un million de dollars⁵⁸⁵. Le revenu médian

⁵⁸⁰ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 237- 238.

⁵⁸¹ *Norman Felton*, OHT, Chapitre 1.

⁵⁸² Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 238.

⁵⁸³ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 264.

⁵⁸⁴ Susan Orlean, *Rin Tin Tin : The Life and Legend of the World's Most Famous Dog*, New York, Londres, Toronto, Simon and Schuster, 2011, p. Repère 340/627.

⁵⁸⁵ Il s'agit ici de donner des ordres de grandeurs, et non des revenus réels, ces données ne m'étant pas disponibles.

des foyers aux Etats-Unis est alors de 15 000 dollars environ, et seuls 23% des familles ont des revenus supérieurs ou égaux à 25 000 dollars⁵⁸⁶. Signe de sa richesse, Spelling fait construire dans le quartier des stars de Los Angeles une demeure qui est l'objet de rumeurs « folles », comme l'indique son interviewer. Inspiré du style « château français », le manoir de plus de 5 000m², construit dans les années 1980 à Beverly Hills, disposerait d'une patinoire en sous-sol, ce que le producteur dément. La valeur du manoir est estimée aujourd'hui à plus de 100 millions de dollars⁵⁸⁷. Les producteurs de télévision qui cumulent leurs fonctions avec celles de chef d'entreprise, et partant, de détenteurs de la propriété intellectuelle, peuvent accumuler des fortunes.

2.2.2.2 Un coordinateur et un planificateur, mais toujours un créatif soumis à ses commanditaires

Tout comme les producteurs des années 1950 à New York, les producteurs d'Hollywood sont en position de superviser et de coordonner les équipes de créatifs à l'échelle de l'épisode. Ils ont le pouvoir d'arbitrer et de décider sur tous les problèmes et les choix quotidiens liés à la production. Leurs activités sont par conséquent très diverses, et le témoignage de Dorothy Fontana, interrogée sur le rôle de secrétaire de production sur la série de science-fiction *Star Trek* (1966-1969, NBC), en donne un aperçu :

Secrétaire de production ? Oh là là, j'étais un homme à tout faire. Je dactylographiais les scénarii, [...] je devais dactylographier les calendriers de tournage, les listes d'acteurs [...]. Je devais m'assurer que les scénarii étaient envoyés par coursier, car les changements étaient effectués jusqu'à la veille du tournage, et nous devons donc transmettre tous les changements au réalisateur, bien sûr, et à tout le personnel, à toute l'équipe et à tous les acteurs, y compris les guest stars. Et je devais suivre le paiement des réalisateurs, des scénaristes, vous savez à quelle version ils en étaient pour que nous puissions les payer pour leur travail, etc., et aussi suivre tout ce qui se passait sur le plateau [...] le plateau de tournage, mais aussi là où nous faisons la post-synchronisation, la musique, le montage, vous savez, suivre tout ça. C'était donc un bureau très occupé⁵⁸⁸.

⁵⁸⁶ US Census Bureau, *Money Income in 1978 of Households in the United States*, site officiel, en ligne : <https://www.census.gov/library/publications/1980/demo/p60-121.html>, (consulté le 7 décembre 2023).

⁵⁸⁷ Jeannine Stein, *The House of Spelling: Massive Construction Project in Holmby Hills Flusters Some Neighbors*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-04-08-vw-1108-story.html>, 8 avril 1988, (consulté le 19 juin 2023) ; Lauren Beale et Peter Y. Hong, *If you have to ask, you can't afford it*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2009-mar-28-fi-candy28-story.html>, 28 mars 2009, (consulté le 19 juin 2023).

⁵⁸⁸ « *As production secretary ? Oh boy, Jack of all hands. I typed scripts, (...) I had to type the shooting schedules, cast lists (...). I had to make sure that scripts got out by courier because changes would be going right up to the day before, so we had to get all the changes out to the director, of course, all the staff, all the crew and all the actors including guest casts. And I had to keep track of when directors were paid, when writers were paid, you know what drafts they were in so that we could pay them for the work et cetera, also keep track of all that was going on on the stage (...) the shooting stage, but also where we were dubbing, music, editing, you know, keeping track of all that. So, it was kind of a busy, busy office.* » Dorothy Fontana, OHT, Chapitre 2.

Le travail de producteur de télévision débute au stade de la conception : il est chargé du développement des scénarii, et suit de près le travail des scénaristes qu'il choisit. Son rôle de scénariste en chef a déjà été évoqué au chapitre 1, ce qui est facilité par le fait que beaucoup de producteurs ont débuté comme scénaristes. Preuve de cette fonction majeure dans l'écriture, de nombreux producteurs sont membres de la guilde des producteurs (PGA) et à la fois de celle des scénaristes (WGA) comme Norman Felton⁵⁸⁹. Une fois le scénario de tournage finalisé, une réunion de production (*production meeting*, ou *concept meeting*) est organisée. Elle constitue une étape déterminante, racontée par exemple par Rita Lakin et Leonard Goldberg. Une semaine avant le début du tournage, tous les représentants des différents départements sont réunis (décors, costumes, maquillage, accessoires, ...) en présence du producteur, et le plus souvent du réalisateur. Le scénario est lu ligne à ligne pour établir la liste de tous les éléments nécessaires au tournage, et les arbitrages sont effectués en fonction du budget disponible, et des disponibilités d'emploi du temps, notamment pour les questions de casting. Selon Goldberg, Spelling et lui sont présents à toutes les réunions, sans faute. Quand ils ont un nombre plus important de séries à l'antenne, ils se partagent celles qu'ils suivent personnellement⁵⁹⁰. Par contre, le producteur est rarement présent sur le plateau. Roy Huggins et Quinn Martin, par exemple, ne sont jamais présents, car cela n'est pas utile selon eux⁵⁹¹. Spelling se déplace surtout pour cultiver de bonnes relations avec les comédiens et les encourager⁵⁹². Un second moment clef pour le producteur est le visionnage des rushes, ce qui lui permet de vérifier la qualité du tournage, et de faire des remarques et demandes au réalisateur, le cas échéant, comme vu au chapitre 1. Dernière étape majeure, il surveille et dirige la phase de post-production, avec la mise au point de la bande son, et supervise le montage de l'épisode, parfois avec l'aide du réalisateur. Dans les années 1950, les épisodes des séries Warner sont montés quatre fois au maximum, et seul le dérushage est susceptible d'être visionné par le réalisateur (ce qu'il ne fait que rarement) : le montage final est le résultat de la négociation entre le producteur délégué et William Orr, le producteur exécutif⁵⁹³. Cette pratique est confirmée par Muriel Cantor dans les années 1960 : le montage est fait par le producteur, ou par des monteurs embauchés par le producteur⁵⁹⁴.

⁵⁸⁹ Norman Felton, OHT, Chapitre 8.

⁵⁹⁰ Rita Lakin, OHT, Chapitre 1. ; Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 8.

⁵⁹¹ Voir chapitre 1.

⁵⁹² Aaron Spelling, OHT, Chapitre 3.

⁵⁹³ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 252.

⁵⁹⁴ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 107.

Le producteur est cependant doté de fonctions spécifiques, qu'il est le seul à effectuer. Comme il accompagne la série sur le long terme, au minimum pour une saison, il a une vue globale du programme, à la fois sur son passé (il incarne la mémoire de la série) et son futur (il prépare la saison prochaine). Quinn Martin, producteur exécutif, insiste sur son contrôle. Pour le démontrer, il décrit l'organisation de sa société, et notamment la réunion de préparation de ses séries. Il planifie un an d'épisodes, avec l'aide du producteur délégué et du ou des chefs scénaristes. Ensemble, ils conçoivent une cinquantaine de concepts d'épisodes, puis en sélectionnent 22 à 24, qui sont ensuite confiés à des scénaristes⁵⁹⁵. Une organisation comparable est décrite par Leonard Goldberg pendant son partenariat avec Aaron Spelling⁵⁹⁶. Cette dimension du travail du producteur est valorisée dans les témoignages, et utilisée comme un argument pour défendre la thèse selon laquelle le producteur est l'auteur du programme. Par exemple, John Mantley, producteur pendant une dizaine d'années de la série western *Gunsmoke* (1955-1975, CBS) explique : « Les films de cinéma appartiennent désormais au réalisateur. La télévision est le monde du producteur, non pas parce que nous le voulons, mais en raison des impératifs de la télévision⁵⁹⁷. » L'accent porté sur le rôle du producteur est présenté comme découlant de l'organisation du travail. David Victor dans les années 1960 et 1970, met en avant le rôle de suivi de ce professionnel :

La seule définition qui me vient à l'esprit est que le producteur est l'homme qui a une vision. [...] Certaines de nos séries durent si longtemps et il y a tant à faire qu'il est préférable d'avoir un chef d'orchestre. Et cette tête est généralement le producteur, ou devrait l'être⁵⁹⁸.

Le réalisateur n'est pas un créatif présent sur l'ensemble de la série, de la même façon qu'il supervise un film de cinéma. Selon cette vision, le producteur de télévision hérite des fonctions du réalisateur du cinéma, la série étant l'équivalent d'un long de cinéma, dont la production s'étire sur plusieurs années, et dont le contenu dure de longues heures.

En dépit de son rôle de superviseur des créatifs, dans la position d'imposer la vision pour tout une série, le producteur n'en reste pas moins un créatif, soumis à ses commanditaires.

⁵⁹⁵ Témoignage de Quinn Martin dans Horace Newcomb et Robert S. Alley, *The Producer's Medium : Conversations with Creators of American TV*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 57.

⁵⁹⁶ Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 8.

⁵⁹⁷ « Motion pictures have come to belong to the director. Television is the producer's world, not because we make it so, but because of the exigencies of television. » John Mantley, cité dans Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁹⁸ « The only definition that I can think of is that the producer is the man with a vision. [...] And some of our series go on for so long and there's just so much to be done that you better have an overall head. And that is usually the producer, or should be. » David Victor, cité dans *Ibid.*, p. 83- 84.

Le producteur salarié, ou même « maison », est sujet au contrôle de sa hiérarchie, qui s'étend aussi au contenu proprement dit. Par exemple, Susan Orlean, qui a étudié une partie des archives de production de la série *The Adventures of Rin Tin Tin* (1954-1959, ABC), produite par Herbert Leonard, montre qu'il entre en conflit avec les cadres de Screen Gems. Il s'oppose régulièrement à Ralph Cohn, alors directeur du studio, mais aussi neveu du puissant Harry Cohn, à la tête de Columbia (la maison-mère), dans des mémos, lettres, télégrammes, et conversations⁵⁹⁹.

"ILS ont l'approbation finale du scénario ? ILS ont l'approbation finale de la production ?", a-t-il griffonné dans une note qu'il s'est adressée à lui-même après un appel téléphonique avec Screen Gems. "Dans tout conflit artistique ou de production, ils ont le dernier mot ? Alors je pourrais tout aussi bien être un simple EMPLOYÉ". Il s'est plaint à son oncle Nate Spingold que les cadres de Screen Gems lui "parlaient de haut" et qu'il devenait "de plus en plus difficile de supporter ces gens"⁶⁰⁰. [emphases dans l'original]

Leonard apparaît indigné par les empiètements sur son pouvoir de décision, empiètements qui concernent le développement des scénarii, et tous les aspects de la production : il confirme indirectement la pratique des notes écrites et remarques orales, marques de la surveillance des cadres sur les créatifs. Le producteur doit composer avec sa hiérarchie, les cadres de sa propre entreprise ayant un droit de veto sur ses décisions⁶⁰¹.

Les producteurs doivent aussi composer avec leurs annonceurs, y compris dans les années 1960. La puissance de l'annonceur unique, et de l'agence de publicité qui le représente, apparaît encore à cette période, en dépit du recul de ce modèle de financement. Le producteur Dick Berg raconte en effet comment il décroche le poste de producteur de la nouvelle anthologie de prestige des studios Universal : *Bob Hope Presents The Chrysler Theatre* (1963-1967, NBC). Les studios mettent au point le projet (programme, annonceur et *network*) tard dans l'année, et il ne reste que quelques mois avant la diffusion du premier épisode. Berg propose une cinquantaine d'ouvrages à adapter, et une vingtaine de traitements écrits par des scénaristes réputés, mais aucun n'est accepté par les cadres de l'agence J. Walter Thompson qui représente le fabricant automobile. Face au droit de veto de l'annonceur, le producteur est impuissant ; il

⁵⁹⁹ Herbert Leonard est le neveu d'un vice-président de Columbia, Nate Spingold, il dispose par conséquent d'un allié.

⁶⁰⁰ « "THEY have final script approval? THEY have final production approval?" he scribbled in a note to himself after a phone call with Screen Gems. "In any artistic or production dispute they have final say? Then I might as well be an EMPLOYEE." He complained to his uncle Nate Spingold that the executives at Screen Gems "talked down" to him and that it was "becoming more and more difficult to live with these people." » Orlean, 2011, *op. cit.*, Repère 390/627.

⁶⁰¹ Le même type de conflit apparaît entre la productrice Rita Lakin et Aaron Spelling, producteur exécutif et dirigeant de la société de production. *Rita Lakin*, OHT.

ne peut faire appel à la chaîne qui n'est que le courtier. Deux mois avant le début de la saison, il n'a toujours pas de projet en cours : les cadres refusent d'engager le moindre investissement. Berg propose de se rendre à Détroit, au siège de Chrysler, mais finalement il convoque les cadres de l'agence dans son bureau, qu'il a fait auparavant remplir de livres pour leur montrer tous les projets qu'ils ont refusé. Pour Berg, cette manœuvre fait la différence, et des projets sont enfin approuvés. Un second palier est passé après la diffusion des six premiers épisodes : les cadres de l'annonceur et de l'agence sont satisfaits et n'opposent plus de résistance à ses projets⁶⁰². Le producteur doit aussi adopter la position de vendeur, il lui faut convaincre et rassurer les annonceurs. Là encore, ces derniers ne sont pas tant une force de proposition qu'une force d'opposition.

Le pouvoir du producteur est par conséquent contrebalancé par celui de sa hiérarchie (le cas échéant), par le pouvoir de validation des annonceurs, mais aussi par celui des représentants du diffuseur : les cadres et les éditeurs. Ces deux types de professionnels surveillent et valident, ou non, les épisodes en production. Ce sujet est l'objet du chapitre 3, cependant notons pour l'instant que les relations entre les producteurs et les professionnels du contrôle éditorial sont plus dynamiques sur le terrain que ne le laissent entendre les textes de cadrage : le producteur conserve des marges de manœuvre, en particulier s'il a bonne réputation, et si son programme a du succès. Par exemple, la scénariste Barbara Corday explique que les interventions des cadres de liaison envoyés par les chaînes sont bien moins importantes pour les séries établies :

Très souvent, ce qui se passe dans les séries télévisées, c'est qu'une fois que vous avez passé la première ou la deuxième année, les cadres de la chaîne [...] sont beaucoup moins susceptibles de s'impliquer fortement ou excessivement dans une série dans sa deuxième, troisième, quatrième, ou cinquième année. On commence donc à se sentir plus à l'aise lorsqu'il s'agit de couvrir des sujets sensibles⁶⁰³.

Selon Corday, les cadres exécutifs se concentrent sur certaines séries, ce qui laisse plus de liberté éditoriale à celles qui ont fait leurs preuves. Ce principe général, mis en avant pour décrire la situation dans les années 1980, s'applique également auparavant. Le scénariste Ernest Kinoy, interrogé sur sa participation récurrente à la série judiciaire *The Defenders* (1961-1965, CBS), relate la même évolution. Lors de la première saison, les créatifs désirent aborder le thème des droits civiques, en mettant en scène des Afro-Américains souffrant de discrimination dans l'administration de la justice. Ce thème est refusé par la chaîne. L'équipe de la série doit

⁶⁰² Dick Berg, OHT, Chapitre 2.

⁶⁰³ « *Very often what happens in series television is that once you get past your first or second year, the network executives [...] are much less likely to be heavily or overly involved with a second, third, fourth, fifth year show. So, you begin to feel more relaxed about covering issues.* » Barbara Corday, OHT, Chapitre 4.

attendre la troisième année pour mettre en scène une manifestation pour les droits civiques (« The Non-Violent », s03e33, 06/06/1964, CBS). Kinoy raconte cette évolution lors d'une table ronde organisée dans les années 1980 :

Il y a eu une progression, au cours des quatre années de diffusion. [...] Durant cette période, de la première à la troisième année, la chaîne a évolué en faisant ce qui, à l'époque, était manifestement la chose la plus difficile à regarder et à traiter, à savoir des histoires impliquant les questions raciales. [...] Grâce à la protection de Herb Brodtkin, et grâce à la série, et son succès, et ses bonnes audiences, et parce que, de toute évidence, elle fonctionnait ; et aussi parce que la chaîne ne s'est pas effondrée et que les manifestants ne sont pas venus brûler les locaux, l'attitude des cadres dirigeants a changé⁶⁰⁴.

Plusieurs facteurs contribuent à la diffusion d'un épisode sur un sujet sensible : le succès de la série (ce qui se traduit par sa durée, et ses résultats audiences), l'absence de réaction violente de la part du public aux épisodes polémiques précédents, et la détermination de Herbert Brodtkin, producteur exécutif. En effet, Brodtkin est aussi auréolé de sa participation à l'âge d'or, il a produit plusieurs segments de l'anthologie *Playhouse 90* (dont le fameux « Trial at Nuremberg », analysé au chapitre 1). Brodtkin a une réputation de produire des programmes de qualité. En effet, selon l'étude de Robert Pekurny sur les éditeurs de NBC, menée dans les années 1970, la réputation d'un producteur est un facteur majeur dans la validation de ses projets. Ces derniers sont édités de façon moins stricte, s'il a une bonne réputation et de bonnes relations avec son éditeur⁶⁰⁵. Grâce à la conjugaison de tous ces facteurs, Brodtkin apparaît comme un producteur puissant, capable de négocier avec ses commanditaires et les cadres de la chaîne au point d'ignorer les demandes des éditeurs⁶⁰⁶. Les producteurs, en tant que fournisseurs, doivent par conséquent composer avec leurs divers commanditaires, et répondre à leurs demandes, y compris les plus puissants. Ainsi, Aaron Spelling explique en 1977 à un journaliste du Los Angeles Times : « En fin de compte, nous ferons ce que les chaînes veulent acheter ... C'est l'essence de notre métier⁶⁰⁷. »

⁶⁰⁴ « *It was a growth process, over the four years of the run. [...] Within that period from the first year to the third year, the network had moved in terms of doing what at that time was obviously the most difficult thing for them to view, to deal with which was stories involving racial issues. [...] Under the tutelage of Herb Brodtkin, and the program and its success and its ratings and the fact that it obviously worked; and the network didn't fall down, and the protests they didn't come and burn the buildings down, the network reaction shifted.* » Ernest Kinoy dans *Producing "The Defenders"*, 18 mars 1985, version publique abrégée. Paley Center for Media. Beverly Hills. Collection : "The Museum of Broadcasting Seminar Series: Produced By".

⁶⁰⁵ Robert G. Pekurny, *Broadcast Self-Regulation : A Participant-Observation Study of the National Broadcasting Company's Broadcast Standards Department*, Thèse de doctorat en Sciences de la communication de masse, Université du Minnesota, Minnesota, 1977, p. 183.

⁶⁰⁶ *Producing "The Defenders"*, 18 mars 1985, version publique abrégée. Paley Center for Media. Beverly Hills. Collection : "The Museum of Broadcasting Seminar Series: Produced By".

⁶⁰⁷ « *Eventually, we'll do what the networks want to buy . . . That's our business.* » Robert Scheer, « Race for Ratings Determines TV's Content », *Los Angeles Times*, 27 juin 1977.

2.2.2.3 Le scénariste-producteur comme nouveau créatif intellectuel

Dans l'institution, producteurs, cadres des chaînes et des agences de publicité, critiques et chercheurs affirment que le producteur est l'auteur de la série télévisée – un discours qui semble se consolider à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Ainsi, dès le développement de la nouvelle anthologie de CBS, *Playhouse 90*, en 1955-1956, Martin Manulis refuse le titre de producteur exécutif, alors qu'il assume des fonctions proches, pour obtenir la mention « produit par » (*produced by*) au générique de la série⁶⁰⁸. La mention semble déclinée du cinéma (*directed by*), et suggère que l'autorité créative réside dans les mains du producteur. Le producteur, Earl Hamner Jr, actif des années 1960 aux années 1980, confirme : « Si vous êtes le producteur-créateur, vous pouvez insuffler une partie de la dynamique originale dans chaque épisode suivant. En tant que producteur, vous pouvez également transmettre une sorte d'attitude ou de style de production que vous pouvez maintenir uniforme au long de la série⁶⁰⁹. » Le producteur est à l'origine de l'impulsion, du ton et de la vision artistique, comme un auteur, puis il l'impose aux autres professionnels. Allan Burns, scénariste puis producteur de comédies à la même période, tient un discours comparable : « À la télévision, l'autorité du producteur est absolue ; il détient la responsabilité finale de la création⁶¹⁰. »

Les cadres exécutifs insistent également sur l'importance du producteur. Par exemple, la brochure promotionnelle de la série judiciaire, *The Defenders*, mise au point les annonceurs, met en avant ses producteurs. Le document commence par l'affirmation suivante :

Après deux ans de préparation et dix mois de diffusion d'une première saison brillante, THE DEFENDERS [majuscules dans l'original] a pleinement justifié la validité du concept partagé par son créateur (Reginald Rose) et son producteur (Herbert Brodtkin) – à savoir qu'un programme adulte et important peut être présenté efficacement sous forme de série épisodique avec des personnages récurrents⁶¹¹[...].

Le créateur et le producteur sont désignés comme les garants de la qualité de la série : tous les deux sont associés à l'âge d'or new-yorkais, et ils apportent leur expérience au format

⁶⁰⁸ Martin Manulis, OHT, Chapitre 5.

⁶⁰⁹ « If you are the producer-creator, you are able to infuse some of the original energy into each subsequent episode. Also you are able to impart a kind of production attitude or style which you can keep uniform as a producer. » Earl Hamner Jr. cité dans Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 163.

⁶¹⁰ « In television the producer's authority is total; he has ultimate creative responsibility. » Allan Burns cité dans *Ibid.*, p. 208.

⁶¹¹ « Two years in the planning, and now some ten months into a brilliant premiere season, THE DEFENDERS has fully justified the validity of the concept shared by its creator (Reginald Rose) and producer (Herbert Brodtkin) -- that significant, adult drama can be effectively presented in series form with continuing characters [...]. » *The Defenders*, brochure promotionnelle pour la saison 1961-1962, p.2.WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 22.

de la série épisodique filmée. La brochure dresse ensuite la liste des professionnels impliqués, par catégorie de métier, en commençant par les producteurs (avant les scénaristes et réalisateurs). Pour la catégorie producteurs, Brodtkin est cité en premier, avant Rose, pourtant en charge de la supervision des scénarii.

Les chaînes de télévision et les agences de publicité construisent ainsi l'image de marque des producteurs comme auteurs pour favoriser la promotion des séries auprès des annonceurs, mais aussi du public. Ce phénomène est particulièrement apparent dans le cas de Rod Serling, modèle du scénariste intellectuel de l'âge d'or. Devenu producteur, il est au cœur de la campagne de promotion de son nouveau programme, *The Twilight Zone*⁶¹², dont il devient le présentateur. Même dans le cas des épisodes qu'il ne signe pas, le public semble avoir accepté l'idée que la série est son œuvre, car leurs courriers lui sont adressés⁶¹³. Il est également régulièrement sollicité par des agences de publicité pour faire des campagnes (cigarettes, vêtements⁶¹⁴). Le réalisateur de cinéma Alfred Hitchcock occupe une fonction similaire pour les deux anthologies qui portent son nom (*Alfred Hitchcock Presents*, 1955-1960, CBS, 1960-1962, NBC, et *The Alfred Hitchcock Hour*, 1962-1965, CBS). Tout comme Serling, Hitchcock est mis en scène dans le prologue et l'épilogue de chaque épisode. Il incarne le programme, même s'il n'est pas l'auteur des scénarii et n'est pas impliqué dans leur réalisation⁶¹⁵. La valorisation du rôle du producteur est confirmée par des sociologues dans les années 1990, qui examinent les dossiers de presse mis au point par les *networks* pour décrire les séries en développement. Environ la moitié nomment le scénariste-producteur, il s'agit de la description la plus fréquente (avant la mention des comédiens, et du genre du programme notamment⁶¹⁶).

Dans la presse, le producteur est aussi présenté comme l'auteur du programme. En 1963, le magazine grand public *TV Guide* organise une table ronde afin de comprendre les raisons de la médiocrité de la saison télévisuelle. Sont rassemblés pour répondre à cette question six producteurs, « des hommes qui, peut-être plus que d'autres, sont compétents pour parler [de ce problème⁶¹⁷]. » La même position se retrouve dans d'autres journaux comme le *Los Angeles Times*, et dans la presse professionnelle comme *Variety*. Par exemple, les articles consacrés à

⁶¹² Boîte 31, dossier 3. WHS-WCFTR. Serling Papers.

⁶¹³ Boîtes 4, 15, 16, 17, 18. WHS-WCFTR Serling Papers.

⁶¹⁴ Boîte 60, dossiers 10 et 11. WHS-WCFTR Serling Papers.

⁶¹⁵ Hitchcock réalise lui-même 18 des épisodes des 361 épisodes deux séries, soit 5%. *Alfred Hitchcock / Réalisation, Production, Scénariste*, en ligne : <https://www.imdb.com/name/nm0000033/>, (consulté le 11 décembre 2023).

⁶¹⁶ William T. Bielby et Denise D. Bielby, « "All Hits Are Flukes": Institutionalized Decision Making and the Rhetoric of Network Prime-Time Program Development », *American Journal of Sociology*, mars 1994, vol. 99, n° 5, p. 1303.

⁶¹⁷ « *Men who, perhaps more than any, were qualified to speak.* » « The Subject is Television », *TV Guide*, 20 juillet 1963, p. 15-27.

« Prime of Life », évoqué plus haut, mettent en avant son producteur, Herbert Leonard, et non son scénariste⁶¹⁸. Pourtant, Stirling Silliphant, qui signe le scénario, n'est pas un inconnu⁶¹⁹. Par conséquent, à partir des années 1960, et de la disparition des anthologies, en divers points de l'institution, le producteur est présenté comme la figure centrale de la création. Des chercheurs diffusent également cette conception. L'argument est employé par Cantor pour justifier le choix de l'étude de cette profession en particulier, et repris de façon plus formelle par Horace Newcomb et Robert Alley dans *The Producer's Medium*, soit *Le média du producteur*⁶²⁰. Le producteur comme auteur constitue aussi le centre du courant de recherche sur la « télévision de qualité » (*quality TV*⁶²¹) et de la mise en valeur du *showrunner* à partir des années 1980 et 1990.

En effet, le rôle du producteur est souvent comparé à celui du réalisateur dans le cinéma, lui-même valorisé par le courant critique issu de la théorie française de l'auteur au cinéma. Ainsi, David Victor, producteur de séries dramatiques, explique à ses interlocuteurs :

*Je suis d'accord avec vous sur de nombreux points concernant le rôle du producteur à la télévision. [...] par tradition, les réalisateurs [de cinéma] sont devenus les auteurs et les esprits directeurs. Ce n'est pas le cas à la télévision [...]*⁶²².

Garry Marshall, scénariste puis producteur de comédies et de sitcoms à partir des années 1970, le confirme :

*La télévision est un média de producteur, le cinéma est un média de réalisateur et le théâtre est un média d'écrivain. Il y a des exceptions, mais en général les clichés sont vrais. Je pense que la clé d'un programme de télévision est le "scénariste-producteur". Il y a d'autres personnes à la télévision, appelées "producteurs", mais ce ne sont pas des scénaristes-producteurs. [...] Il y a une grande différence*⁶²³

L'idée que le producteur est l'auteur à la télévision, et l'équivalent de l'auteur au cinéma est par conséquent répandue dans l'institution. Elle est également articulée à la fonction

⁶¹⁸ Cecil Smith, « The TV Scene : Stirling's Playlet a Sterling Effort », *The Los Angeles Times*, 15 février 1963. ; Dave Kaufman, « On All Channels : Star "Naked" Vidramatic Execution Gives Web Pause », *Daily Variety*, 3 avril 1963.

⁶¹⁹ Stirling Silliphant est un scénariste prolifique, de cinéma comme de télévision (Nat Segaloff, *Stirling Silliphant : The Fingers of God*, Duncan, BearManor Media, 2013.). En 1960, il est remarqué pour le scénario d'un film d'horreur : *Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1960.

⁶²⁰ Cantor, 1971, *op. cit.* ; Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*

⁶²¹ Voir par exemple : Jane Feuer, Paul Kerr et Tise Vahimagi (eds.), *MTM « Quality Television »*, Londres, BFI Publishing, 1984.

⁶²² « I agree with you in many ways in the role of the producer in television. [...] traditionally directors have become auteurs and they became the guiding spirits. Not so in television because we have so much work to do [...]. » David Victor, cité dans Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 83- 84.

⁶²³ « Television is a producer's medium, feature movies are a director's medium, and the theatre is a writer's medium. There are exceptions, but in general the clichés are true. I feel the key to a television show is the "writer-producer." There are other people in television, called "producers", but they are not writer-producers. [...] There is a big difference. » Garry Marshall, cité dans *Ibid.*, p. 238.

d'écriture du producteur en tant que de facto chef scénariste. Cette image permet de faire du producteur d'Hollywood l'héritier des scénaristes intellectuels des anthologies. Des figures comme Rod Serling, Reginald Rose, Norman Felton et Dick Berg sont en effet d'anciens professionnels de l'âge d'or passés à la production de séries épisodiques. Cette annexion d'un héritage prestigieux apparaît notamment dans l'invention du titre de « scénariste-producteur » ou « trait d'union » (*hyphenate*), attribuée à Stephen Lord lors de la grève de 1960 :

J'ai dit : "Je suis peut-être producteur, mais je suis d'abord scénariste, et il y a un trait d'union entre ces deux mots". J'ai ajouté : "Si vous avez remarqué, j'ai mis le mot "scénariste" avant le trait d'union et le mot "producteur" en dernier". J'ai dit : "Si vous voulez m'appeler quelque chose, appelez-moi un trait d'union (hyphenate)". Je crois qu'à la suite de cette réunion, une lettre a été publiée dans laquelle le mot "trait d'union" était utilisé pour la première fois dans une brochure officielle du comité de la Guilde⁶²⁴.

Le producteur, s'il effectue des tâches d'écriture et des tâches de production est tout de même avant tout un scénariste, c'est-à-dire un créatif. Il ne prend en charge des missions d'encadrement et de supervision qu'au service de sa vision, et pour s'assurer que ce qu'il pose sur le papier est ensuite respecté. Cette double identité est cependant source de difficultés, notamment lors des grèves : le scénariste-producteur doit décider s'il fait grève avec les scénaristes ou se considère comme un producteur (placés en position d'employeurs). Par exemple, en 1985, Norman Felton rejoint les scénaristes et fait grève contre les producteurs, c'est-à-dire contre lui-même⁶²⁵. Les partenaires Link et Levinson voient eux aussi le statut de scénariste-producteur comme le prolongement de leur désir d'autonomie et de contrôle créatif :

De nombreux scénaristes, qui ne s'engageraient pas autrement dans la marche brutale de la production de séries, pouvaient être séduits par un salaire plus élevé et par le titre de "producteur" [...] Il peut écrire non seulement avec des mots, mais aussi avec la garde-robe, la musique, le montage et surtout le casting. [...] Le scénariste de télévision a au moins une chance de devenir l'auteur du produit fini, qu'il s'agisse d'un épisode de série, d'un téléfilm ou d'une mini-série. Le terrain est semé d'embûches et les chaînes ont un droit de veto absolu, mais le scénariste, s'il a de la chance, n'a plus à être un spectateur impuissant, à condition qu'il veuille (ou puisse) faire des allers-retours entre sa machine à écrire et son bureau du producteur⁶²⁶.

⁶²⁴ « I said "I may be a producer but I'm a writer first and there's a hyphen between those two words." I said, "If you noticed I put the writer before I put the hyphen and the producer was last." I said, "If you want to call me anything call me a hyphenate." And there, I believe, following that meeting there was published a letter in which the word *hyphenate* was used for the first time in an official missive from this Guild committee. » Stephen Lord, cité par Banks, 2015, *op. cit.*, Repère 360/831.

⁶²⁵ Norman Felton, OHT, Chapitre 8.

⁶²⁶ « (M)any writers, who would not otherwise commit themselves to the brutal treadmill of series production could be seduced by a greater salary and the title of 'Producer.' . . . He can write not only with words, but with wardrobe, with music, with editing, and especially with casting. . . . The television writer has at the very least a chance to become the auteur of the finished film, be it a segment of a series or a television movie or a mini-series. The terrain is scattered with booby traps, and the networks have absolute veto power, but the writer, if he is lucky, need no longer be an impotent outsider, provided he's willing (or able) to move back and forth between the typewriter and the producer's desk. » Richard Levinson et William Link, *Stay Tuned : An Inside Look at the Making of Prime-*

En devenant producteur, le scénariste peut suivre un projet, et disposer d'un contrôle créatif et éditorial, autant qu'un créatif puisse détenir ce type de contrôle. Le prix à payer est cependant de devoir prendre en charge les missions administratives liées à la production. Le passage à la production est par conséquent présenté comme la solution à l'aliénation du scénariste dans les séries filmées. Ellen M. Violet, qui doit se battre pendant sa carrière contre l'indifférence des hommes aux sujets qu'elle propose, résume cette vision. Elle aurait aimé être scénariste-productrice : « afin de pouvoir faire entendre [ses] mots, et qu'ils soient dits de la bonne façon⁶²⁷. »

Le scénariste-producteur défend aussi souvent la valeur sociale de ses œuvres. Ainsi, Felton dresse le portrait du producteur idéal dans une interview pour *Variety* donnée en 1973 :

Un producteur "doit développer des programmes dans l'intérêt du public. [...] Si tant est que les gens puissent changer le monde dans lequel ils vivent pour le rendre meilleur, ils doivent se comprendre les uns les autres. Et la fiction, sérieuse et parfois comique, peut les amener à comprendre et à réfléchir"⁶²⁸. "

Le producteur fixe ici à la profession la mission de guide pour le public. Il s'agit de l'éclairer, de lui permettre de mieux comprendre le monde qui l'entoure, la société, et ses semblables afin d'améliorer le monde. Le langage est moins ambitieux ailleurs mais Mantley, producteur sur *Gunsmoke*, série western pour adultes, recherche des sujets de société pour la série⁶²⁹ ; Lakin espère rester dans les mémoires pour avoir fait des œuvres qui comptent⁶³⁰. Barney Rosenzweig, de même, ne regrette pas que le seul souvenir qu'il laisse de lui soit celui du producteur de la série policière *Cagney & Lacey*, car le programme traite de problèmes sociaux majeurs, par le biais de l'opposition entre les deux protagonistes, des femmes policières aux opinions différentes :

Je me considérais en partie comme un éducateur, en partie comme quelqu'un qui devait attirer l'attention des gens sur certaines choses. Il était important pour moi d'expérimenter avec des idées, d'avoir des thèmes qui montrent aux gens des choses auxquelles ils n'auraient peut-être pas pensé autrement⁶³¹.

Time Television, New York, Ace Books, 1983 [1981], p. 184-186. cité dans Banks, 2015, *op. cit.*, p. Repère 140/831.

⁶²⁷ « So that you could get your words on there, and get it done right. » Ellen M. Violet, OHT, Chapitre 4.

⁶²⁸ « A producer "must develop programs in the public interest. [...] If people are to change the world in which they live to make it a better place . . . they must understand each other. . . and drama, serious and sometimes comedic, can provoke them to understand and to think." » Dave Kaufman, « Producers Should Be Responsible For New Program Ideas : Norm Felton », *Daily Variety*, 18 septembre 1973.

⁶²⁹ John Mantley, interview menée par David Marc le 12 mars 1997, disque C. SUL. Boîte 1: A1048.

⁶³⁰ Rita Lakin, OHT, Chapitre 2.

⁶³¹ « I thought of myself partially as an educator, partially as someone who had to bring things to the attention of people. It was important to me to experiment with ideas, to have themes that show people things that they might not think of otherwise. » Barney Rosenzweig, OHT, Chapitre 2.

Le producteur, en tant que responsable des fictions diffusées, doit faire bon usage de ce pouvoir pour ouvrir l'esprit des téléspectateurs, que cela soit par le biais de séries contemporaines qui abordent des sujets sensibles de façon réaliste, ou par le biais de sitcoms. Le réalisateur Richard Donner présente la série d'aventures *Gilligan's Island* comme une série importante car elle aborde les inégalités sociales : « [La série] était-elle faite pour diffuser un message sur les conflits sociaux ? Pour Sherwood [Schwartz, le créateur et producteur] : oui⁶³². » De même, Aaron Spelling, pourtant connu pour des programmes pleins de glamour et d'action, revendique une posture de l'intellectuel. Selon son interviewer, ses séries auraient été les premières à présenter certains thèmes sociaux comme l'homosexualité et le féminisme. Ce à quoi le producteur exécutif répond : « Grand merci à vous, j'adore divertir. J'adore vraiment seulement divertir le public, mais je pense que vous pouvez enseigner par le biais du divertissement. Je pense que certains des programmes sur des thèmes sociaux que nous avons fait au fil des ans ont été fantastiques⁶³³. » À la fin de l'entretien, il regrette également de ne laisser comme souvenir que *Charlie's Angels* et *The Love Boat* (1977-1986, ABC), et non ses téléfilms sur des sujets sensibles. Plusieurs producteurs se présentent comme des consciences de leur époque, dont le devoir est de divertir le public tout en l'éduquant. Selon Cantor, cette posture est propre à une génération particulière de producteurs. La sociologue distingue en effet trois profils⁶³⁴, et seuls les scénaristes-producteurs entendent changer la société grâce à la fiction selon elle⁶³⁵.

Cette image du scénariste-producteur, auteur et intellectuel, apparaît par conséquent largement reprise, sans doute car elle est gage de légitimité. Et pourtant, la primauté du producteur est loin d'être une évidence. Ainsi, les productions télévisées sont des œuvres collectives, fruits de compromis entre divers professionnels, dans les maisons de production, mais aussi en dehors. De plus, l'image du producteur auteur et intellectuel met au second plan les missions qui font de ce professionnel un homme d'affaires. Goldberg, producteur exécutif, insiste dans toute une partie de son témoignage sur le contrôle éditorial qu'il exerce, mais au

⁶³² « *Was it done to deliver a social conflict message? On Sherwood's part: yes.* » Richard Donner, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-donner>, 22 juin 2006, (consulté le 27 décembre 2022). Chapitre 5.

⁶³³ « *Well thank you, I love to entertain. I do love to just entertain people but I think you can teach in entertainment. I think some of the issues that we've done through the years have been fantastic.* » Aaron Spelling, OHT, Chapitre 1.

⁶³⁴ Elle distingue les techniciens (*Film Makers*) qui débutent et sont formés à l'université dans des cursus spécialisés, les producteurs délégués expérimentés (*Old-Line Producers*), et les auteurs producteurs (*Writers Producers*). Cantor, 1971, *op. cit.*

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 133- 137.

moment d'expliquer pourquoi il décide de quitter la télévision, ce sont les fonctions administratives qui ressortent. Être à la tête d'une société de production indépendante, c'est être un chef d'entreprise et s'occuper des grèves, des négociations salariales, des réservations d'équipements et de lieux de tournage ... ce qui l'empêche d'être en plateau⁶³⁶. Des activités comparables sont décrites par William Link : avec son partenaire, ils ne peuvent écrire que le matin, leurs après-midis sont consacrées à la signature des contrats, la rencontre des agents, etc.⁶³⁷ Enfin, dans la pratique, il n'y a pas une seule incarnation de la fonction de producteur. Selon Dick Berg, chaque professionnel a son style et ses préférences : certains participent tout particulièrement au casting, d'autres apprécient les tapis rouges, et d'autres encore mettent les scénarii au cœur de leur métier. Ce dernier modèle, le plus légitime artistiquement, est celui dans lequel il se reconnaît⁶³⁸. Link et Levinson confirment cette pluralité des pratiques :

L'auteur de toute forme d'art collaboratif est la personne qui a le contrôle créatif et qui choisit de l'exercer. [...] De nombreux producteurs choisissent de ne pas exercer ce contrôle. Ils ont des producteurs délégués, des producteurs exécutifs, et ils ne font que s'occuper des intrigues. Mais nous - et plus nous faisons de la télévision, plus nous aimons cela - par désir compulsif de produire un meilleur contenu, nous prenons toutes les décisions⁶³⁹.

Le producteur est, par conséquent, celui qui dispose institutionnellement de la possibilité de prendre le pouvoir sur la fabrication du contenu. Selon eux, dans la division du travail, ce professionnel est dans la position d'être l'auteur et d'exercer le contrôle éditorial, du début à la fin de la production. L'exercice effectif dépend des choix et des préférences individuels. L'image du producteur auteur recouvre des réalités complexes, il s'agit bien d'une compensation symbolique, qui découle en grande partie de l'organisation de la production. Cette organisation du travail a aussi pour conséquence des compensations financières importantes, et un accès, souvent partiel, à la propriété intellectuelle.

En dépit d'une fonction créative, l'image du métier de producteur dans les sources consultées présente des traits spécifiques qui illustrent le rôle d'interface de la profession. En effet, comme les scénaristes, les producteurs mettent en valeur le contrôle exercé par leur hiérarchie, et les cadres de leurs commanditaires. Les pressions évoquées par les producteurs

⁶³⁶ Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 10.

⁶³⁷ William Link, OHT, Chapitre 3.

⁶³⁸ Dick Berg, OHT, Chapitre 3.

⁶³⁹ « *The auteur of any collaborative art form is the person who has creative control and chooses to exercise it. [...] There are many producers who don't choose to exercise the control. They have line producers, executive producers, and all they do is handle stories. But we - and the more we've been doing television the more we like it - out of a compulsion for better work, make every decision.* » William Link et Richard Levinson cités dans Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 145.

sont différentes de celles des scénaristes : le travail est décrit comme physiquement usant, voire épuisant. L'image du producteur surmené apparaît à plusieurs reprises. Ainsi, Manulis, en charge de *Playhouse 90*, montre de premiers signes de fatigue dès la deuxième année de production : il travaille en continu, y compris quand il se trouve chez lui au bord de sa piscine. La diffusion une fois par mois d'un épisode filmé, sous-traité à Screen Gems et pour lequel il n'a aucun rôle de supervision, est censée lui permettre de souffler. En réalité, cela lui permet juste de rattraper le retard pris. Quand l'anthologie est annulée au bout de la quatrième année, il décide de quitter la production télévisée à cause du rythme de travail⁶⁴⁰. Del Reisman, producteur associé, en charge de la supervision de l'écriture sur plusieurs séries, décide d'abandonner ses fonctions dans les années 1960 pour redevenir scénariste indépendant. Il justifie aussi sa décision par la fatigue⁶⁴¹.

Une autre image récurrente est celle des longues journées de travail, qui s'étirent parfois tard dans la nuit. Barbara Corday explique que certains producteurs tiennent des réunions au milieu de la nuit⁶⁴². Les producteurs interrogés par Cantor dressent un portrait similaire, et déclarent travailler en moyenne 14 heures par jour⁶⁴³. Là encore, les pratiques sont sans doute beaucoup plus variables que les discours ne le laissent entendre. Les journées interminables et la fatigue au travail s'inscrivent dans le discours des producteurs comme le signe de leur investissement dans la production, le prix à payer pour le rôle de responsable, voire d'auteur, du contenu, et sans doute une justification implicite des compensations financières et de l'accès à la propriété intellectuelle.

En effet, le discours récurrent des producteurs se détache aussi de celui des scénaristes et des réalisateurs sur la question du rapport au contenu produit. La mise à distance est beaucoup moins fréquente. Berg reconnaît le caractère inégal de ses productions : « Je suis plus fier de certains [de mes projets] que d'autres⁶⁴⁴. » Il n'emploie pas le vocabulaire radical courant chez les scénaristes. De même, Link distingue les productions policières (pour se divertir et remplir les caisses), des productions à caractère social, plus sérieuses – sans autant refuser de reconnaître les premières, qui sont décrites comme des « exercices intellectuels⁶⁴⁵ ». En règle générale, les producteurs tendent à défendre leur travail et leurs projets, ce qui peut se lire comme le signe d'un sentiment de contrôle et de responsabilité que scénaristes et réalisateurs

⁶⁴⁰ *Martin Manulis*, OHT, Chapitres 7 et 8.

⁶⁴¹ *Del Reisman*, OHT, Chapitre 11.

⁶⁴² *Barbara Corday*, OHT, Chapitre 2.

⁶⁴³ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁴⁴ « *I'm prouder of some of it than others.* » *Dick Berg*, OHT, Chapitre 3.

⁶⁴⁵ *William Link*, OHT, Chapitre 8.

ne partagent pas. En effet, les scénaristes qui veulent exercer un véritable contrôle sur leurs œuvres deviennent producteurs. Pour les réalisateurs de télévision, c'est le cinéma qui semble offrir une possibilité de contrôle artistique et de reconnaissance sociale. Cette voie est choisie par exemple par Richard Donner, Arthur Hiller et Sidney Lumet.

2.2.3 Le réalisateur de série épisodique : un technicien

En effet, de même que les scénaristes, les réalisateurs connaissent un déclassement lors de l'installation de la production télévisée à Hollywood, à la fois par rapport aux réalisateurs des anthologies en direct, et par rapport aux figures de réalisateurs à succès du cinéma. Le réalisateur de télévision est considéré le plus souvent comme un simple technicien, son contrat est de filmer le scénario de tournage, selon les indications de ce texte, en l'état (*as is*). De même que les scénaristes, les réalisateurs sont exclus de la propriété intellectuelle, ils touchent des redevances sur la rediffusion des œuvres. Toutefois, tout comme les scénaristes, techniciens de l'écriture, sont compensés par des salaires qui les placent dans les classes moyennes, ou supérieures, les réalisateurs, techniciens du son et de l'image, semblent aussi recevoir des revenus importants. Dans les années 1960, selon Kraszewski, le réalisateur est payé 2 500 dollars par épisode sur la série *Perry Mason*, et 5 000 sur *The Defenders*⁶⁴⁶. Le producteur de la dernière série, Brodtkin, cherche aussi à attirer les meilleurs. Les revenus des réalisateurs dépendent ainsi des choix effectués par le producteur, du pouvoir du réalisateur de négocier (grâce à son expérience et sa réputation) et de la quantité de tournages effectués. Par exemple, en 1964, le prolifique et expérimenté réalisateur Earl Bellamy est crédité pour 19 épisodes de séries. En se basant sur le cachet pour *Perry Mason* comme représentatif des tarifs dans l'industrie, ses revenus pour cette année seraient d'environ 48 000 dollars, ce qui représente presque sept fois le revenu médian des familles américaines. En plus des cachets, des redevances sont versées, cependant les montants touchés n'apparaissent pas dans les témoignages. En dépit de ces données très partielles, il semble que les réalisateurs de télévision qui font carrière appartiennent à la classe moyenne supérieure. Richard Bare, par exemple, raconte sa semaine de travail lorsqu'il travaille sur *Green Acres* (1965-1971, CBS). Il déclare avec ironie qu'il devient, grâce à cette « série rurale », le « meilleur directeur de cochons à Hollywood⁶⁴⁷ », car l'un des personnages, Arnold, est un cochon de ferme. Cependant, en échange, il réalise chaque épisode en trois jours, sans retard, tout le monde est à la maison pour

⁶⁴⁶ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 192.

⁶⁴⁷ « *Best pig director in Hollywood* » Richard Bare, OHT, Chapitre 3.

17 heures, et il se repose les quatre autres jours de la semaine, souvent sur son voilier⁶⁴⁸. Le modèle de division du travail hollywoodien consacre donc le pouvoir du producteur sur le réalisateur à la télévision, ce qui se traduit aussi dans leurs conditions de travail, leur autonomie créative et leur accès au contrôle éditorial.

En effet, dans les séries épisodiques, le réalisateur peut se trouver dans deux positions différentes : il peut être attaché à l'équipe de production, ce qui fait de lui le réalisateur « maison », ou au contraire, passer d'une équipe à l'autre, auquel cas il est « itinérant ». John Rich incarne le premier modèle. Il est le réalisateur maison sur la première saison de la sitcom *The Dick van Dyke Show* (1961-1966, CBS), (dont il réalise tous les épisodes sauf le pilote), et sur *All in the Family* (il réalise les quatre premières saisons, à l'exception de quelques épisodes). Dans cette fonction, il reprend l'essentiel des missions des réalisateurs des anthologies, comme second producteur : casting, répétition, tournage et montage. Cependant, il participe aussi à l'élaboration des scénarii, en donnant des idées d'épisodes. Il ferme ses répétitions pour éviter toute intervention (des producteurs comme des commanditaires) : ils ne peuvent assister qu'à la dernière répétition, quand les réglages sont terminés. Pour la seconde série, Rich évoque sa participation au casting de personnages récurrents⁶⁴⁹, ce qui est un rôle traditionnellement dévolu au producteur mais aussi aux décideurs.

Le réalisateur maison peut occuper un rôle créatif et décisionnel majeur grâce à sa participation continue à un projet, ce qui le distingue du réalisateur itinérant – modèle qui semble le plus répandu dans les productions de *prime-time* (hors sitcoms). Earl Bellamy incarne ce second modèle : selon l'intervieweuse de l'Académie de la Télévision, le réalisateur ne compte pas moins de 1500 mentions au générique en tant que réalisateur de cinéma, de séries télévisées et de téléfilms entre 1954 et 1986. L'essentiel de sa carrière peut être reconstitué sur le site Imdb, année par année. En 1960, par exemple, il réalise un téléfilm, et des épisodes de *Lassie* (trois épisodes), *Fury* (deux épisodes), *M Squad* (un épisode), *Leave it to Beaver* (un épisode), *Westinghouse Desilu Playhouse* (un épisode), l'épisode pilote de *The Best of the Post*, *Shotgun Slade* (un épisode), *Bat Masterson* (un épisode), *Laramie* (un épisode), *Pete and Gladys* (un épisode), et *Bachelor Father* (25 épisodes). L'année suivante, il réalise également un grand nombre d'épisodes de la sitcom *Bachelor Father* (35 épisodes), ce qui fait de lui un réalisateur maison) mais il dirige aussi des épisodes en tant que réalisateur itinérant : *Checkmate* (un épisode), *Whispering Smith* (un épisode), *The Bob Cummings Show* (trois épisodes), et *The Donna Reed Show* (un épisode). En 1962, il réalise un film de cinéma et des épisodes pour cinq

⁶⁴⁸ *Ibid.*, Chapitres 3 et 4.

⁶⁴⁹ John Rich, OHT.

séries différentes, et en 1963 il dirige des épisodes de huit séries (western, sitcom, policier, anthologie⁶⁵⁰).

Dans son entretien, il explique sa position particulière comme étranger qui doit diriger l'ensemble de l'équipe, alors qu'il a parfois à peine le temps de lire le scénario lorsqu'il effectue un remplacement au pied levé : « Si vous êtes nouveau sur une série, vous marchez sur des œufs, cela ne fait aucun doute. Parce qu'il y a ce groupe, et la façon d'y entrer, de vous mêler à eux et de faire fonctionner l'équipe, c'est un vrai défi⁶⁵¹. » Bellamy gère les différents professionnels avec prudence, observe et prouve ses compétences avant de diriger. Par conséquent, pour le premier jour de tournage, il arrive très tôt, avant tout le monde, pour organiser la journée de travail. Quand les acteurs arrivent, l'équipe technique est prête et il peut répondre sans hésiter la question : « OK, quel est le premier plan⁶⁵² ? » Il décrit aussi une ambiance de salle de classe recevant un professeur remplaçant, par exemple sur la série *I Spy* (1965-1968, NBC). Les deux acteurs le testent, en changeant les dialogues et en ne respectant pas ses instructions. Mais Bellamy réagit aussitôt : « Une fois qu'ils ont eu essayé des trucs comme cela, et que j'ai été là pour les reprendre, ils ont compris qu'ils n'auraient jamais gain de cause, et tout a bien marché entre nous⁶⁵³. » Le réalisateur est d'ailleurs affublé d'un surnom « pas de pression » (*no strain*), expression qu'il a emprunté à son commandant alors qu'il était sous-marinier pendant la Seconde Guerre mondiale. Le réalisateur itinérant doit se faire diplomate, comprendre les relations existantes, en particulier les relations de pouvoir, entre les différents professionnels présents sur le plateau, mais aussi savoir s'imposer. Il ne dispose pas d'un pouvoir décisionnel comparable à celui du réalisateur maison, et de ce fait, est un professionnel sous la direction du producteur.

Le réalisateur de télévision peut aussi être distingué selon son moment d'intervention dans la série. En effet, le professionnel en charge du pilote crée un ton et un style, que les réalisateurs ultérieurs doivent respecter et reproduire, selon Arthur Hiller⁶⁵⁴ et Richard Donner⁶⁵⁵. De plus, au fil des saisons, les comédiens qui incarnent les protagonistes deviennent réticents aux suggestions, et ont le pouvoir de s'opposer aux instructions du réalisateur. Par

⁶⁵⁰ Earl Bellamy (1917-2003), en ligne : <https://www.imdb.com/name/nm0068691/>, (consulté le 29 novembre 2023).

⁶⁵¹ « *If you're new to a show, you're walking on eggs - no question about it. 'Cause there's this group, and how you get in there and mingle with them and work it out, it's a real challenge.* » Earl Bellamy, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/earl-bellamy>, 24 juin 2003, (consulté le 29 novembre 2023). Chapitre 2.

⁶⁵² « *OK, what's the first shot?* » Ibid.

⁶⁵³ « *Once they tried that, and I was there to correct that, they realized they wouldn't get by with anything, and it worked fine.* » Ibid.

⁶⁵⁴ Arthur Hiller, OHT, Chapitre 5.

⁶⁵⁵ Richard Donner, OHT, Chapitre 4.

exemple, Donner fait part de ses difficultés lors qu'il arrive sur la cinquième saison de la série western *Have Gun-Will Travel* (1957-1963, CBS). Les caméras avec des focales pourvues de zooms viennent d'arriver, et il essaie de faire accepter des plans très complexes pour tirer parti de ce nouvel outil. Mais surtout, il tente d'imposer son pouvoir sur le plateau face à Richard Boone (1917-1981), qui donne ses propres instructions à une comédienne. Frank Pierson, le producteur, prend le parti de la star de la série, et Donner est renvoyé⁶⁵⁶. Le réalisateur est remplaçable, ce qui n'est pas le cas de l'acteur qui dispose, de fait, d'un droit de veto sur la production. En ce sens, Boone agit comme un producteur.

Les relations entre producteurs et réalisateurs dépendent également de l'organisation de la production elle-même, suivant les habitudes de travail des équipes. Les réalisateurs maison sont bien évidemment impliqués dans la phase préparatoire, mais c'est aussi le cas pour des réalisateurs itinérants. En effet, des entreprises embauchent les réalisateurs suffisamment tôt pour qu'ils puissent participer à la préparation du tournage avec le producteur. Par exemple, Arthur Hiller raconte sa participation à la série judiciaire, *Perry Mason*, pour laquelle il réalise quatre épisodes. Pour « The Case of the Fancy Figures » (s02e10, 13/12/1958, CBS), il est en charge du casting, car les deux producteurs découvrent au moment du visionnage des rushes qu'un personnage secondaire est joué par un acteur non blanc, dont ils se demandent en aparté s'il est Afro-Américain (selon le réalisateur, l'acteur en question, Frank Silvera, se fait passer pour hispanique pour pouvoir faire carrière). Ils n'osent cependant pas lui poser la question directement, et l'épisode est monté⁶⁵⁷. Sur *Naked City* (1958-1963, ABC), série produite par Herbert Leonard, Hiller prend le temps de discuter avec les acteurs pour revoir leur personnage⁶⁵⁸. Sur *Route 66* (1960-1964, CBS), série itinérante du même Leonard, le réalisateur a aussi l'occasion de discuter avec les scénaristes ; un assistant de production effectue un premier repérage des lieux, que Hiller doit approuver⁶⁵⁹. La scénariste Rita Lakin, lors de sa première séance de *pitch* pour *Dr. Kildare* fait face à David Victor, le producteur, et Sidney Pollack, réalisateur itinérant qui ne collabore qu'une fois à cette série⁶⁶⁰. Le réalisateur est ici présent lors de la sélection du concept, ce qui est une fonction du producteur : le partage des rôles est par conséquent assez souple et dépend de pratiques individuelles. Pour Donner, la contribution du réalisateur, et sa capacité à prendre des décisions, est centrale dans le métier : « Si je ne pouvais pas m'impliquer dans le scénario, ni dans le casting, cela n'avait aucun sens

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ Arthur Hiller, OHT, Chapitre 5.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, Chapitre 8.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, Chapitre 7.

⁶⁶⁰ Voir chapitre 1.

de faire ce travail. Et j'ai perdu beaucoup de contrats à cause de cela, parce qu'il y a beaucoup d'endroits où tout est fait à votre place⁶⁶¹. »

En effet, des sociétés de production préparent tout à l'avance, le réalisateur n'est impliqué dans aucune décision. Ce type de fonctionnement est illustré par Bare, réalisateur pour les studios Warner pendant de nombreuses années. Il n'a aucun contrôle sur le budget, de même que sur les décors et le casting. Les directeurs artistiques (*art directors*) sont chargés de sélectionner dans les décors préexistants ceux qui conviennent le mieux à l'épisode. Ils sont présentés au réalisateur la veille du tournage, afin qu'il puisse commencer à concevoir sa mise en scène⁶⁶². La production de la série western *Bonanza* semble aussi très contrôlée, limitant la marge de manœuvre du réalisateur. Donner est embauché pour tourner un épisode, et avant le début du tournage, le producteur exige de voir la liste des plans qu'il a prévus (*shot sheet*). Pour le réalisateur, cette demande est inacceptable : il renonce⁶⁶³. Le producteur cherche ici à contrôler tous les aspects de la production, en vérifiant à l'avance la mise en scène (sans doute pour s'assurer du style, mais aussi du respect du budget et des délais).

Le travail du réalisateur est par conséquent sous surveillance. Ainsi, dans les années 1950, les studios Warner contrôlent de très près le travail quotidien des réalisateurs, qui ne doivent pas faire plus de deux ou trois prises pour une même scène (pour limiter les coûts et les délais). Le producteur exécutif, William Orr, est le seul à pouvoir approuver de faire des prises supplémentaires, après visionnage des rushes⁶⁶⁴. Le réalisateur Donner raconte une mésaventure illustrant aussi cette surveillance, lorsqu'il travaille sur un épisode de la série western *Wagon Train* (1957-1962, NBC), produite par Universal. La série est filmée à Los Angeles et la caravane de pionniers passe si près de l'autoroute qu'elle en devient inaudible. Il trouve la situation amusante et demande à son caméraman de débiter le plan sur les camions et les voitures, avant de couvrir la caravane, sachant qu'il allait couper la première partie du plan au montage. Le lendemain, il est confronté à un représentant du studio qui lui reproche d'avoir gâché de la pellicule et le réprimande⁶⁶⁵. Le pouvoir du producteur sur le réalisateur c'est-à-dire du commanditaire et employeur sur son employé apparaît par conséquent clairement à ce stade, de même qu'à celui du montage.

⁶⁶¹ « *If I couldn't be involved in the script, and if I couldn't be involved in the casting, there's no sense of doing the job. And I lost a lot of jobs because of that, because there's a lot of places – everything was done for you.* » Richard Donner, OHT, Chapitre 4.

⁶⁶² Richard Bare, OHT, Chapitre 2. Cette caractéristique est également mise en avant dans Anderson, 1994, *op. cit.*

⁶⁶³ Richard Donner, OHT, Chapitre 4.

⁶⁶⁴ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 251.

⁶⁶⁵ Richard Donner, OHT, Chapitre 2.

En dépit des différentes positions du réalisateur, les relations professionnelles qui semblent les plus importantes dans les témoignages, sont celles qui lient (ou opposent) comédiens et comédiennes et réalisateur. Le réalisateur doit savoir gérer les stars, ce qui apparaît par le biais du thème des caprices de divas, ou des différents acteurs se présentant sur le plateau en état d'ébriété – anecdotes qui se répètent tout au long du témoignage d'Earl Bellamy par exemple.

Dans ce contexte de déclasserment artistique, le réalisateur est un technicien, dont la consommation de pellicule est surveillée, de même que son respect des calendriers (et donc des budgets) et non un artiste. Le scénariste-producteur William Link emploie l'expression de « flic en charge de la circulation » (*traffic cop*⁶⁶⁶) pour désigner les réalisateurs : ils ont des délais à respecter, ce qui constitue leur priorité. Cette image est reprise par Richard Bare, réalisateur itinérant sous contrat avec Warner Brothers. Selon lui, sa contribution à la série *Maverick* est « l'amener à l'heure⁶⁶⁷ ». Cette qualité non artistique est répétée dans son témoignage, Bare refuse de se considérer comme un artiste, il se moque par exemple du premier réalisateur embauché sur la sitcom *Green Acres* (1965-1971, CBS) :

« Ce premier réalisateur, dont nous tairons le nom, restait le soir après le dîner et n'arrivait même pas à finir l'épisode. Parce qu'il était un "artiste", il était "un réalisateur intègre"⁶⁶⁸ [emphase dans l'original]. »

A contrario, Bare a renoncé à toute ambition artistique et fait le travail demandé avec efficacité. Cette attitude lui évite à la fois les confrontations avec les commanditaires, et les affres de la création ce qui lui permet de conserver son sens de l'humour et sa santé mentale. De même, Bellamy déclare à son interlocutrice : « J'ai toujours considéré ce que je faisais comme un travail, de sorte que le côté glamour, je ne l'ai pas - c'est vraiment quelque chose pour moi d'être là avec vous et de faire [cet entretien] parce que j'avais juste un travail qui mettait de l'essence dans la voiture⁶⁶⁹. » Les réalisateurs emploient ici des stratégies de mise à distance, déjà évoquées pour les scénaristes. La question, centrale pour le réalisateur, du

⁶⁶⁶ William Link, interview menée par Bernie Cook le 4 février 1997, SUL. Boîte 18. Disque 2. L'expression est également utilisée par le réalisateur Hal Cooper, pour expliquer sa décision de ne plus tourner de sitcoms. *Hal Cooper*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/hal-cooper>, 11 décembre 2003, (consulté le 20 mai 2023). Chapitre 11. L'expression est probablement familière dans l'institution.

⁶⁶⁷ « *Bringing it on schedule.* » *Richard Bare*, OHT, Chapitre 2.

⁶⁶⁸ « That first director, who shall be nameless, would stay after diner and then couldn't even finish the show. Because he was an "artist" he had "integrity as a director". » *Richard Bare*, OHT, Chapitre 4.

⁶⁶⁹ « *I always considered what I did as a job, so that the glamour thing I didn't - this is a real thing for me being there with you and doing this [interview] because I just had a job that put gasoline in your car.* » *Earl Bellamy*, OHT, Chapitre 4.

montage, semble dans ce contexte une forme de négociation de l'identité d'artiste du réalisateur, de son autonomie créative et de son contrôle éditorial. En effet, comme vu plus haut, le producteur est le professionnel responsable du montage final, le réalisateur n'a aucun droit de veto en la matière. Pourtant, le réalisateur John Rich déclare participer systématiquement au montage, comme cela est son droit, garanti par la guild : « Ne partez pas avant d'avoir monté votre film. [...] Beaucoup de réalisateurs ne s'en préoccupent pas. [...] Alors les producteurs prennent le pouvoir, ou les scénaristes⁶⁷⁰. » Le réalisateur renonce à son pouvoir, cependant les témoignages nous éclairent sur les choix effectués. Comme le premier montage est un droit prévu dans le contrat du réalisateur, qu'il l'effectue ou non, son cachet reste le même. De plus, certains réalisateurs filment dans des décors naturels éloignés de Los Angeles, et ne peuvent tout simplement pas être présents comme Hal Cooper, alors qu'il réalise une quinzaine d'épisodes de la série western *Death Valley Days* (1952-1970, syndication). Pour cette série à petit budget, la production n'a pas les moyens de multiplier les montages, les monteurs sont des experts, Cooper renonce à exercer son droit⁶⁷¹. Pour Walter Grauman, les choix de mise en scène limitent les possibilités de montage⁶⁷². La position de Bare est identique, le découpage du scénario en plans est, de fait, un montage :

Le producteur était le créateur, c'était sa série. Ce n'était pas ma série. J'étais un employé. J'étais un mercenaire. [...] Je fais le montage avec la caméra, c'est pourquoi j'ai une seule caméra. Je ne leur donne que ce que je veux qu'ils voient à l'écran de toute façon. Alors, pourquoi devrais-je rester assis pendant une journée, dans une salle de montage surchauffée, à essayer de dire au monteur ce que je veux, alors que le producteur va de toute façon tout recommencer ? J'ai donc dit d'accord et je le ferai - je serai juste votre mécanicien sur le plateau. Cela a très bien fonctionné⁶⁷³.

Le réalisateur propose ici deux versions contradictoires de sa position : il déclare à la fois qu'il ne fait pas le montage et n'est pas responsable du contenu en tant qu'exécutant, et en même temps, il contrôle ce qui sera diffusé par les images qu'il choisit de tourner. La relation entre le réalisateur et le produit de son travail est comparable dans ce cas précis à celle de nombreux scénaristes. L'objet télévisuel, illégitime culturellement et artistiquement, est partiellement revendiqué et partiellement mis à distance. Bare confirme aussi le pouvoir du

⁶⁷⁰ « Don't leave town until you've edited your picture [...] A lot of directors just ignore it [...] then producers are taking over or writers. » John Rich, OHT, Chapitre 6.

⁶⁷¹ Hal Cooper, OHT, Chapitre 4.

⁶⁷² Walter E. Grauman, OHT, Chapitre 3.

⁶⁷³ « [The producer] was the creator, it was his show. It wasn't my show. I was a hired guy. I was a hired gun. [...] I cut in the camera, that's why I have the one camera. I give them only what I want them to see on the screen anyway. So, why should I sit there for a day, in a hot cutting room, trying to say to the cutter what I want, when then the producer has to do it all over again anyway? So, I said fine and I will - I'll just be your mechanic on the set. It worked very good. » Richard Bare, OHT, Chapitre 4.

producteur : il peut défaire le travail du réalisateur et il supervise le montage présenté au commanditaire de l'épisode pour approbation. Le pouvoir du producteur est par conséquent favorisé par l'organisation de la production des séries filmées telle qu'elle s'institutionnalise une fois le moment new-yorkais passé. Même si sur le terrain les conditions de production varient d'une série à l'autre, selon la position du réalisateur (maison/itinérant, réalisateur du pilote/des épisodes suivants) et selon les habitudes de travail de la société de production et du producteur, la division du travail et la pratique des contrats courts constituent des limites au pouvoir du réalisateur.

Des années 1950 au début des années 1960, la consolidation de l'institution de la télévision après son installation à Hollywood entraîne pour les scénaristes un déclassement. D'auteurs héritiers des dramaturges de Broadway, les scénaristes deviennent des anonymes, privés d'accès à la propriété intellectuelle de l'essentiel de leur travail. Le métier de réalisateur semble connaître une trajectoire comparable lors de son passage à la télévision. Dans la culture de la production mise en place en Californie, le modèle du réalisateur de télévision fait de lui un technicien itinérant, spécialiste de la direction d'acteurs. La profession de producteur se détache cependant avec la construction d'une identité d'auteur, par le biais de la figure du scénariste-producteur. Dès le début des années 1960, les producteurs font l'objet d'attentions de la part de la presse et de la critique, en tant que descendants des scénaristes intellectuels sur le devant de la scène à New York. La reprise de ce flambeau, et de cette identité, est facilitée par le déménagement de créatifs new-yorkais dans des postes de production à Hollywood.

Toutefois, les identités professionnelles étudiées ici sont aussi marquées par un ensemble de points communs. À des degrés divers, tout d'abord, scénaristes, réalisateurs et producteurs, ne détiennent pas la majorité de la propriété intellectuelle (détenue par divers partenaires, les co-productions étant le modèle de financement qui s'impose au cours des années 1950), et certains en sont totalement exclus. Pour les scénaristes, les réalisateurs et les comédiens, les redevances (*residuals*) compensent des activités de travail, elles ne découlent pas de la propriété intellectuelle. Conséquence de cette situation, le travail des créatifs se déroule sous le regard d'autres professionnels, créatifs ou non, qui évaluent, contrôlent, désapprouvent, modifient les contenus en développement. Cependant, l'aliénation de la propriété intellectuelle s'accompagne de compensations financières avantageuses pour les

créatifs les plus sollicités, ce qui constitue une première contradiction dans leur identité : en position de subordination dans leur milieu professionnel, ils appartiennent néanmoins à une partie privilégiée de la société. De plus, ces cachets, redevances et parts de profits récompensent un travail sur un média populaire et commercial, en bas de la hiérarchie culturelle ; ils touchent des millions de foyers mais ne participent pas aux formes de haute culture. Enfin, un dernier point commun dans l'identité des créatifs est l'importance de la réputation. Une image de professionnalisme, de compétence, de talent et d'implication est un capital dans ces professions, au même titre que la liste des réalisations constituant une carrière. En effet, les trois types de créatifs étudiés ici sont en général embauchés pour des contrats courts, et la réputation joue un rôle clef dans leur capacité à décrocher un contrat. Cette instabilité apparaît comme une source de vulnérabilité, et, en dépit de la concurrence entre les professionnels, ceux-ci s'organisent en réseaux professionnels informels et dans des syndicats pour en atténuer les effets. L'identité professionnelle des créatifs, façonnée par ces conditions de travail et ces contradictions de statut, se retrouve parfois de manière explicite dans les productions télévisées qui décrivent le monde de la culture, du cinéma, et même de la télévision. L'hypothèse explorée dans le chapitre 7 est que cette identité apparaît également sur le mode de la métaphore, par l'identification de ces créatifs avec d'autres groupes marginaux et socialement subordonnés.

Les points communs dans les identités, les conditions de travail et les activités des créatifs amènent à les considérer comme un groupe social, également animé par des pratiques de sociabilité, et la mise en place d'équipes informelles sur la base d'affinités (voir notamment le chapitre 5). Au cœur de cette identité se trouve la contradiction majeure décrite sous la forme de la mauvaise conscience de l'artiste impliqué dans une industrie culturelle. En effet, les professionnels étudiés exercent une activité artistique, mais qui ne répond pas à l'image de l'artiste construite par le mouvement romantique au XVIII^e siècle. Les sources consultées ici, et en particulier les témoignages, montrent que cette identité d'artiste est négociée : des professionnels déclarent y renoncer de manière radicale (ils se positionnent comme des charlatans), d'autres mettent en avant les compromis nécessaires étant donné les conditions de production (ils se positionnent comme des artisans), d'autres encore valorisent leurs victoires et la valeur inégale de leur carrière. La dénonciation des contraintes et des obstacles à la création, l'innovation, l'expression personnelle et authentique apparaît comme une autre conséquence de cette identité : les créatifs présentent les cadres exécutifs et les éditeurs comme des intervenant extérieurs, voire des ennemis, ce qui amène à étudier cette image d'intérêts opposés entre deux groupes. Le chapitre suivant cherche ainsi à évaluer le rôle de ce second groupe de professionnels, leurs procédures, comment ils collaborent, ou pas, avec les créatifs,

et comment ils conçoivent leur place dans l'institution et dans la société. Finalement, la rhétorique professionnelle des créatifs tend également à minimiser leur pouvoir. Et pourtant, dans ce chapitre comme dans le chapitre 1, des tensions et conflits sont résolus en leur faveur, illustrant une autre limite du contrôle éditorial : le prestige et la puissance de certains créatifs leur permettent de négocier et d'obtenir des compromis, voire gain de cause. En effet, le lien d'interdépendance entre le fournisseur (créatif) et le commanditaire et acheteur (le studio, l'agence de publicité, l'annonceur, la chaîne) entraîne le second à ménager le premier, à lui laisser des marges de manœuvre, afin qu'il trouve quelque satisfaction dans son activité professionnelle.

3 CHAPITRE 3. LES PROFESSIONNELS DU CONTROLE EDITORIAL

En juin 1954, Stockton Helffrich, responsable sur service d'édition de NBC annonce dans un de ses bulletins mensuels, que ses éditeurs ont supprimé de la sitcom *I Married Joan* (1952-1955, NBC) un échange entre les époux sur l'amélioration de leur relation depuis leur mariage. L'éditeur a cru déceler un sous-entendu sexuel. Helffrich justifie cette décision : « Le contexte de la série est très sain et jouit, d'après nos informations, d'un succès certain auprès d'un public familial ; nos collègues essaient d'éviter trop de décontraction et de sophistication⁶⁷⁴. » Cet exemple est représentatif du travail de révision des scénarii effectués par les éditeurs, qui ont le pouvoir d'imposer des modifications, et ici des coupes, aux créatifs. Cependant, la décision dans le cas de cette sitcom met aussi en valeur le fait que l'éditeur exerce son jugement, mobilise ses normes et ses valeurs, et estime que le contenu est inapproprié pour le public visé par le programme. En effet, la discussion de la sexualité dans le cadre du mariage n'est pas explicitement interdite dans le code de la télévision.

Ce type de décision explique sans doute l'intérêt porté à la profession d'éditeur, et à leurs procédures de travail. En effet, dès les débuts de la télévision, des articles sont publiés dans la presse à leur sujet, Stockton Helffrich lui-même devient une figure publique⁶⁷⁵, et les premières recherches sur les pratiques d'éditions sont publiées à la fin des années 1950⁶⁷⁶. Pour la période considérée, les éditeurs font l'objet de travaux monographiques, comme ceux de Charles Winick, Matthew Murray, Robert Pekurny et Robert Pondillo⁶⁷⁷, et d'articles⁶⁷⁸. La

⁶⁷⁴ « *The context of the show is a very healthy one enjoying, we gather, quite a following in a full family audience; our colleagues try to avoid too much breeziness and sophistication.* » Rapport CART n°6, daté du 3 juin 1954, p.1-2. Stockton Helffrich. WHS. . National Broadcasting Company Records, 1921-2000. U.S. Mss 17AF. Sous-série : Public Relations, 1932-1961, Archives du service « Continuity Acceptance », 1938-1961. Boîte 153, dossier 1.

⁶⁷⁵ Robert J. Pondillo, *Censorship in a « Golden Age » : Postwar Television and America's First Network Censor - NBC's Stockton Helffrich*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Wisconsin-Madison, Madison, 2003.

⁶⁷⁶ Charles Winick, *Taste and the Censor in TV*, Fund for the Republic, 1959. ALB. NAB Records.

⁶⁷⁷ Charles Winick, « Censor and Sensibility : A Content Analysis of the Television Censor's Comments », *Journal of Broadcasting*, 1 mars 1961, vol. 5, n° 2, p. 117-135 ; Matthew J. Murray, *Broadcast Content Regulation and Cultural Limits, 1920-1962*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Wisconsin-Madison, Madison, 1997 ; Robert G. Pekurny, *Broadcast Self-Regulation : A Participant-Observation Study of the National Broadcasting Company's Broadcast Standards Department*, Thèse de doctorat en Sciences de la communication de masse, Université du Minnesota, Minnesota, 1977 ; Robert J. Pondillo, *op. cit.*

⁶⁷⁸ Par exemple: George Gerbner, « The Structure and Process of Television Program Content Regulation in the United States » dans *Television and Social Behavior : Reports and Papers, Volume I : Media Content and Control*, Washington, DC., U.S. Department of Health, Education, and Welfare, 1972 ; Mark M. MacCarthy, « Broadcast

question centrale est celle de la censure organisée par les chaînes, par le biais du service d'édition, spécialisé dans cette fonction.

Cependant, les éditeurs ne sont pas les seuls à intervenir sur le contenu des fictions télévisées. Comme vu au chapitre 1, les cadres des agences de publicité sont présents sur les plateaux dans les années 1950, et le scénariste Rod Serling se fait une spécialité de les critiquer. La fonction de contrôle éditorial est par conséquent exercée par deux groupes différents : les éditeurs, et les cadres exécutifs. Ces derniers sont envoyés par les différents commanditaires et les différentes entreprises qui possèdent des parts des programmes dans le cadre des co-productions, y compris les annonceurs en dépit de la mise en place du nouveau modèle publicitaire à partir de la deuxième moitié des années 1950. Ces deux groupes sont la cible des créatifs, et accusés d'être responsables de la médiocrité et de la banalité du contenu. Les professionnels du contrôle éditorial utilisent leur jugement pour décider de la qualité artistique et morale du contenu. Il s'agit donc ici de cerner qui sont ces professionnels, comment ils surveillent, orientent, éditent le contenu, et selon quelles normes et valeurs.

Les études concernant les éditeurs sont précieuses, mais les articles de presse, leurs déclarations, leurs écrits et leurs témoignages sont aussi des sources majeures. Les trois principales figures dans le cadre de la présente thèse sont les responsables des services d'édition : Stockton Helffrich pour NBC, William Tankersley pour CBS et Alfred Schneider pour ABC. Helffrich est connu par ses écrits et en particulier ses rapports conservés à Madison ; les deux autres ont témoigné dans le cadre du projet d'histoire orale de l'Académie de la Télévision. Les cadres sont plus difficiles à saisir, du fait de leur dispersion dans plusieurs entreprises, et de leur mobilité au sein de ces entreprises. Les publicitaires ont fait l'objet d'études, en particulier celle de Cynthia Meyers⁶⁷⁹. Leur rôle dans le contrôle éditorial apparaît indirectement dans les travaux de William Boddy, Christopher Anderson⁶⁸⁰ et dans de très nombreuses publications, par l'étude des stratégies commerciales des producteurs et des diffuseurs, en particulier au moment de la création de nouvelles séries. Les témoignages de ces cadres sont par conséquent des sources indispensables, qui doivent être décodées à l'aide de travaux sociologiques menés sur la masculinité, les hommes d'affaires et les élites. Les professionnels du contrôle éditorial opèrent tous dans un contexte politique et social particulier,

Self-Regulation : The NAB, Codes, Family Viewing Hour, and Television Violence », *Cardozza Arts and Entertainment*, 1995, vol. 13, p. 667-696.

⁶⁷⁹ Cynthia B. Meyers, *Admen and the Shaping of American Commercial Broadcasting, 1926-50*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Texas, Austin, 2005.

⁶⁸⁰ William Boddy, *Fifties Television : The Industry and Its Critics*, Urbana, University of Illinois Press, 1990 ; Christopher Anderson, *Hollywood TV : The Studio System in the Fifties*, Austin, University of Texas Press, 1994.

celui d'un média grand public, financé par la publicité, et objet de critiques : des sources juridiques (lois fédérales) et commerciales et industrielles (codes d'auto-régulation) sont également mobilisées.

Le point de départ choisi est celui des activités de travail des uns et des autres ainsi que le contexte (légal, organisationnel) dans lequel elles se déroulent. La question est de savoir quel professionnel oriente ou contrôle quel contenu, pour ensuite essayer de mesurer la portée de ces interventions sur le produit fini. En somme, ces employés des entreprises détenant la propriété intellectuelle sélectionnent-ils effectivement le contenu et y imposent-ils une perspective conservatrice ? Pour répondre à ces questions, une grille de lecture juridique, mais aussi industrielle, commerciale et sociologique est nécessaire. La confrontation des sources de différentes origines, comme c'est le cas pour le chapitre 1, montre la différence entre les procédures telles qu'elles sont définies sur le papier, et la réalité de leur application sur le terrain dans une perspective interactionniste – autre illustration d'une limite du contrôle éditorial. Les équilibres de pouvoir entre le contrôle éditorial et les créatifs sont ainsi dynamiques, et il en est de même au sein du contrôle éditorial entre les deux groupes en charge de cette fonction. Ils opèrent selon des procédures différentes, surveillent des dimensions différentes du contenu, et leurs activités sont plus ou moins publiques et valorisées. L'étude du profil socio-économique de ces professionnels nous incite à revoir la dichotomie entre les deux types. La notion d'institution sociale, construite par les *television studies* dans les années 1990, nous aide aussi à saisir le fait que le contrôle éditorial est une fonction industrielle et commerciale qui permet à l'institution de la télévision de dialoguer avec d'autres institutions sociales, en particulier le milieu politique et le public.

3.1 LES EDITEURS : UN POUVOIR DE CONTROLE EDITORIAL LIMITE ET INSTRUMENTALISE

La télévision doit se comporter comme un invité dans la famille et respecter les sensibilités de ses différents membres, tout particulièrement les enfants. Cette conception est précisée dès le premier paragraphe du préambule du code de la télévision : « Il est de la responsabilité de la télévision de garder constamment à l'esprit que le public est avant tout un public familial et que, par conséquent, la relation de la télévision avec les téléspectateurs est

celle d'un invité et d'un hôte⁶⁸¹. » L'idée est héritée de la radio. En effet, en 1930, un ouvrage définit le poste de radio comme « l'invité présent au coin du feu en Amérique [...] Le contenu diffusé doit respecter les règles du savoir-vivre de la bonne société⁶⁸². » L'invité doit être courtois, discret et respecter les convenances. De même, les programmes ne doivent pas soulever de réactions, attiser les passions et blesser certains membres du public. Le discours est repris par Alfred Schneider, directeur du service d'édition pour ABC des années 1970 à 1990, quand il affirme dans ses mémoires qu'il tente de servir « l'intérêt public en tant qu'invité dans les foyers⁶⁸³. » Encore dans les années 1980, Carol Altieri, vice-présidente de ce service à Hollywood pour CBS, déclare au *Los Angeles Times* : « Lorsqu[e les téléspectateurs] allument leur téléviseur, nous sommes automatiquement perçus comme un invité dans leur maison et nous devons nous comporter en conséquence⁶⁸⁴. » Le contrôle éditorial est ainsi construit comme une mesure de protection, destinée à rendre l'intrusion de la télévision dans les foyers la plus inoffensive possible, si ce n'est la plus plaisante et divertissante.

Pour s'assurer du respect du bon goût et de l'intérêt public dans les programmes, les studios, maisons de production et diffuseurs emploient des personnels spécialisés qui interviennent *a priori* ; et les termes « censeur » ou « censure » sont employés fréquemment dans les sources. Les éditeurs eux-mêmes se qualifient de censeurs. En effet, la télévision ne dispose pas de la protection du premier amendement qui permet la liberté d'expression. Des lois fédérales et une agence spécialisée, la Commission fédérale pour les communications (Federal Communications Commission ou FCC), réglementent l'utilisation des ondes, qui appartiennent aux citoyens américains. Toutefois, les opérations de contrôle du contenu ne sont pas menées par un comité de censure extérieur à l'industrie de la télévision. De plus, en dehors de l'interdiction concernant le langage obscène et vulgaire, la seule exigence du gouvernement fédéral concernant le contenu est le respect de « l'intérêt public⁶⁸⁵ ». Le modèle américain est

⁶⁸¹ « *It is the responsibility of television to bear constantly in mind that the audience is primarily a home audience, and consequently that television's relationship to the viewers is that between guest and host.* » *The Television Code* (2e édition), mars 1954. College Park, University of Maryland. American Library of Broadcasting. National Association of Broadcasters Records. Collection 0017-MMC. Inventaire préliminaire 2019_0067_MMC_NAB_records. Boîte 33, dossier 1.

⁶⁸² « [...] *an invited guest to the American fireside. [...] The broadcast program must have company manners.* » Alfred N. Goldsmith et Austin C. Lescaboura, *This Thing Called Broadcasting*, New York, Henry Holt & Company, 1930, p. 300. cité dans Murray, 1997, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁸³ « *public interest as an invited guest in the home* ». Alfred R. Schneider, *The Gatekeeper : My 30 Years as a TV Censor*, Syracuse, Syracuse University Press, 2001, p. 54.

⁶⁸⁴ « *When they turn on that television set we automatically get perceived as a guest in their homes and we must behave accordingly.* » Carol Altieri, citée dans Morgan Gendel, « The Battle for the Living Rooms of America », *Los Angeles Times*, 4 septembre 1985.

⁶⁸⁵ Ce critère est un moyen indirect de contrôler le contenu, en réglementant les instances autorisées à avoir accès aux ondes : des stations locales de radio ou de télévision peuvent perdre leur licence si le contenu diffusé est jugé contraire à l'intérêt public, ce qui est évidemment une notion politique. Michele Hilmes, *Radio Voices : American*

celui de l'auto-régulation : face aux critiques, aux pressions des moralistes, conservateurs et du milieu politique, l'industrie prend les devants, se présente comme une source de progrès culturel pour éviter une législation contraignante et la mise en place d'une instance de censure extérieure. La télévision reprend ainsi le fonctionnement du cinéma et de la radio, premiers modèles d'auto-régulation dans les médias de masse⁶⁸⁶. Dans ce cadre, l'industrie recueille et intègre les demandes et les critiques, et se charge de les appliquer au contenu en développement. Le travail d'auto-régulation est effectué par des personnels, payés par les entreprises de l'institution, mais qui agissent en lieu et place d'instances de censure. Olivier Caïra emploie le terme de « symbiotes » pour les désigner⁶⁸⁷. Pour rendre compte de la spécificité de ce modèle, j'utilise le terme « éditeur ».

3.1.1 Le travail de contrôle éditorial des éditeurs

Les éditeurs évaluent les émissions (fictions et annonces publicitaires) à l'aune de règles et d'exigences de qualité, ou *standards*. Pour ce faire, ils disposent de textes de loi, de codes et de consignes (écrites et orales) provenant de différentes entités, dans et en dehors de l'institution de la télévision proprement dite : le gouvernement fédéral, l'association professionnelle de l'industrie de la télévision (National Association of Broadcasters, ou NAB⁶⁸⁸), les studios et sociétés de production, les chaînes nationales, et les annonceurs et leurs agences de publicité. La présence de ces éditeurs au sein des chaînes de télévision est bien connue et documentée. Ils travaillent au sein de services qui portent plusieurs noms : Continuity Acceptance (utilisé par NBC jusqu'en 1959), Broadcast Standards Department (utilisé par NBC à partir de 1959), Program Practices (utilisé par CBS), Broadcast Standards and Practices (utilisé par ABC⁶⁸⁹). Toutefois, des éditeurs travaillent aussi dans des agences de publicité et des sociétés spécialisées

Broadcasting, 1922-1952, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997 ; Jennifer Holt, « A History of Broadcast Regulations : Principles and Perspectives » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018.

⁶⁸⁶ Cynthia B. Meyers, *op. cit.*, p. 50, 121. ; Murray, 1997, *op. cit.*, p. 14. ; Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, Paris, CNRS Editions, 2005, p. 7.

⁶⁸⁷ Caïra, 2005, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁸⁸ L'association change plusieurs fois de noms depuis sa création au temps de la radio. Avec la mise en place de la télévision commerciale l'association est d'abord nommée NARTB (*National Association of Radio and Television Broadcasters*) puis, à partir de 1958, NAB (*National Association of Broadcasters*). Ce dernier nom est celui que je retiens. Deborah L. Jaramillo, *The Television Code : Regulating the Screen to Safeguard the Industry*, Austin, University of Texas Press, 2018.

⁶⁸⁹ Gerbner, 1972, art cit ; Pondillo, 2003, *op. cit.* ; Pekurny, 1977, *op. cit.*

dans la relecture de scénarii⁶⁹⁰. Dans la littérature scientifique en langue anglaise, le mot *standards* recouvre l'ensemble des services et des employés chargés de cette mission, j'emploie « éditeurs » pour les désigner, « édition » pour le service spécialisé, et « éditer » pour leurs activités de contrôle éditorial.

En dépit de la diversité des personnels qui éditent des contenus fictionnels pour une diffusion de masse, de la diversité des textes de référence et des instances qui en sont à l'origine, les pratiques d'édition sont homogènes dans l'institution, qu'il s'agisse des procédures ou des valeurs qui en déterminent les règles. Ce qui est interdit ou autorisé à la diffusion permet de dessiner un système de valeurs et de normes sociales.

3.1.1.1 Des exigences codifiées

En 1966, la chaîne ABC édite un manuel à l'intention de ses employés, des opérateurs de stations locales et des producteurs de programmes pour préciser les règles de bonnes pratiques. L'introduction de la partie concernant les règles d'édition débute ainsi :

Dans l'exercice de ses responsabilités, le service "Broadcast Standards and Practices" suit des étapes précises pour assurer la conformité avec les politiques de [la chaîne] American Broadcasting Company ainsi qu'avec normes établies par le code de la radio et celui de la télévision de l'Association Nationale des Diffuseurs de Radio et de Télévision⁶⁹¹.

En plus des principes et des règles propres à la chaîne, deux codes sont ainsi reconnus dans ce document. La première partie du manuel comprend d'ailleurs une reproduction *in extenso* de la 11^e édition du code de la radio de la NAB, puis de la 10^e édition du code de la télévision de la NAB, tous les deux datés de 1965. En annexe, une sélection des lois et des règles promulguées par la FCC rappelle le cadre légal. Ce document officiel d'ABC indique que les textes qui permettent d'évaluer, d'éditer et de censurer les programmes télévisés émanent de l'institution (NAB, *network*), et de la législation fédérale. Ces trois jeux de règles s'appliquent évidemment aux deux autres grandes chaînes américaines. NBC est d'ailleurs la première chaîne à rédiger un texte regroupant ses différentes règles d'édition en 1934 – document qui sert de base à la rédaction du code de la NAB au début des années 1950. CBS

⁶⁹⁰ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁹¹ « *In exercising its responsibility, the Department of Broadcast Standards and Practices follows a detailed series of steps to assure conformity with the American Broadcasting Company's policies as well as standards set forth by the National Association of Broadcasters' Radio and Television Codes.* » *ABC Standards and Policies*, 1966, section III, p.1. Wisconsin Historical Society. Division of Library, Archives, and Museum Collections/ Wisconsin Center for Film and Theater Research. Tom Donovan Papers, 1943-1974. U.S. Mss 153AN. Boîte 14, dossiers 4 et 5.

fait exception en n'utilisant que ce dernier code⁶⁹². La circulation des textes entre la radio, la télévision, et les trois chaînes est un premier élément indicatif de leur homogénéité.

3.1.1.1.1 La loi fédérale

La loi fédérale ne codifie pas le contenu de la fiction explicitement et directement⁶⁹³. Toutefois, des contraintes sont énoncées concernant l'utilisation du langage dans les médias. Une loi votée en 1948 (basée sur un texte de 1914 rédigé pour la radio⁶⁹⁴) prévoit une peine d'amende et jusqu'à deux ans d'emprisonnement pour quiconque diffuse sur les ondes des mots « obscènes, indécents, ou vulgaires⁶⁹⁵ ». La FCC est chargée de la faire respecter. La liste des mots interdits n'est cependant pas précisée et le sujet est discuté régulièrement dans les cours de justice. Par exemple, une note interne de NBC, datée de 1961, rapporte une décision juridique prise en 1931 interdisant d'offenser Dieu et le sacré en général. Une autre note interne, rédigée par le service juridique de la chaîne, datée de 1974, propose de faire le tour de la question pour aider les éditeurs, en s'appuyant sur la récente affaire *Pacifica*⁶⁹⁶. En 1973, la FCC réprimande une station de radio pour avoir diffusé le sketch d'un humoriste sur les mots grossiers, en utilisant lesdits mots⁶⁹⁷. La cour suprême confirme la décision de la FCC en 1978⁶⁹⁸. Le langage sensible concerne la religion et les fonctions corporelles, en premier lieu la sexualité. Dans les fictions télévisées des années 1950 à 1970, deux mots et leurs dérivés symbolisent ce langage interdit : *hell* et *damn*⁶⁹⁹. Notons que, au temps des premières

⁶⁹² Pondillo, 2003, *op. cit.* ; Murray, 1997, *op. cit.* ; Leslie Raddatz, « Have You Been Shocked, Outraged or Scandalized by Television? », *TV Guide*, 9 novembre 1963, p. 16-19 ; Jaramillo, 2018, *op. cit.* ; Gerbner, 1972, art cit.

⁶⁹³ Différentes études menées sur les débuts de la radio commerciale dans les années 1920 et 1930 aux États-Unis montrent que les réglementations et les politiques gouvernementales favorisent les plus grands opérateurs et défavorisent les radios non commerciales, éducatives et portant des voix minoritaires et/ou contestataires. Réglementer l'accès aux ondes par l'octroi d'une licence de diffusion est un moyen, indirect, d'agir sur le contenu diffusé. De plus, l'obligation pour les radios de programmer dans « l'intérêt public » implique de respecter des conventions et limites culturelles en matière de contenu. Michele Hilmes, *Only Connect : A Cultural History of Broadcasting in the United States*, 3e édition., Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2011 ; Hilmes, 1997, *op. cit.* ; Murray, 1997, *op. cit.*

⁶⁹⁴ Milagros Rivera-Sanchez, « The Origins of the Ban on "Obscene, Indecent, or Profane" Language of the Radio Act of 1927 », *Journalism and Communication Monographs*, 1995, vol. 1, n° 7, p. 149.

⁶⁹⁵ « Whoever utters any obscene, indecent, or profane language by means of radio communication shall be fined under this title or imprisoned not more than two years, or both. » 18 U.S. Code § 1464 - Broadcasting obscene language, en ligne : <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/18/1464>, (consulté le 14 janvier 2022).

⁶⁹⁶ Notes internes citées dans Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 205-206.

⁶⁹⁷ Les sept mots incriminés sont : *shit* (merde/ chier), *piss* (pisse/pisser), *fuck* (baise/ baiser), *cunt* (chatte, salope), *cocksucker* (suceur de bite), *motherfucker* (fils de pute) et *tits* (nichons).

⁶⁹⁸ Adam M. Samaha, « The Story of FCC v. Pacifica Foundation (And Its Second Life) », *Chicago Public Law and Legal Theory*, août 2010.

⁶⁹⁹ Les mots invoquant l'enfer et la damnation, ce qui est blasphématoire car le pouvoir divin est usurpé par le locuteur. Pour garder la connotation religieuse et vulgaire, je propose de traduire *hell* par « bordel de Dieu » et *damn* par « satané ».

communications radio, utilisant le code Morse, les moralistes exigent déjà la censure des propos offensant la religion⁷⁰⁰. Les deux mots sont interdits au cinéma, dès les premiers codes de production des années 1920⁷⁰¹, puis dans les dessins de presse dans les années 1950⁷⁰². Encore dans les années 1980, Todd Gitlin fait part de la suppression des deux symboles de l'irrévérence religieuse dans les fictions télévisées⁷⁰³.

La loi fédérale reconnaît également un autre principe, celui de la « doctrine de l'équité » (*Fairness Doctrine*) qui doit orienter le contenu des émissions de non fiction. En effet, en 1949, la FCC exige que soient diffusés des programmes d'actualité présentant les grands problèmes auxquels sont confrontés les citoyens américains (politique intérieure et étrangère, évolutions sociales ...). La demande est complétée par une seconde obligation : sur une même question, exposer au public des points de vue différents. Si le droit de diffuser des éditoriaux ou des interviews qui expriment un seul point de vue est garanti, ces derniers doivent être équilibrés par la présentation, sous une forme ou sous une autre, d'un autre point de vue (par exemple, un droit de réponse est garanti). Selon l'agence fédérale, les chaînes sont rares, elles touchent tous les foyers, et les ondes appartiennent au peuple américain ; à ce titre, elles doivent servir le public en lui permettant de s'informer, et en lui donnant accès à un libre marché des idées dans lequel il pourra faire un choix éclairé. La « doctrine de l'équité » doit être respectée par les *networks*, même si la FCC ne cherche à la faire respecter qu'à partir des années 1960. Elle est confirmée par la Cour suprême en 1969 (dans l'affaire *Red Lion Broadcasting Co. v. FCC*), avant d'être annulée en 1987 dans un contexte de dérégulation des médias.

Par conséquent, les chaînes opèrent dans un régime particulier, leur droit à la libre expression est incomplet : en principe, elles ne peuvent refuser de diffuser certains points de vue et favoriser une opinion spécifique, ce qui découle de leur mandat originel d'agir dans l'intérêt public. Selon les défenseurs de cette doctrine, grâce à la diversité des points de vue et à l'équilibrage d'un point de vue par son point de vue opposé, les chaînes restent dans la « neutralité » en ne prenant pas parti⁷⁰⁴. George Gerbner, spécialiste des médias, affirme que cette doctrine ne s'applique qu'aux programmes politiques ou d'actualité⁷⁰⁵.

⁷⁰⁰ Pondillo, 2003, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁰¹ Caïra, 2005, *op. cit.*, p. 38- 39.

⁷⁰² Frank Scully, « Scully's Scrapbook », *Variety*, 12 octobre 1955.

⁷⁰³ Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1994.

⁷⁰⁴ Holt, 2018, art cit, p. 176, 182- 183. ; Hilmes, 2011, *op. cit.*, p. 145 - 147, 267- 268. ; Steven D. Classen, *Watching Jim Crow : The Struggles over Mississippi TV, 1955-1969*, Durham, Duke University Press, 2004 ; Jonathan A. S. Honig, « Public Policies on Broadcast and the Fairness Doctrine : History, Effects, and Implications for the Future », *Public Policy and Administration Review*, 2019, vol. 7, no 1.

⁷⁰⁵ Gerbner, 1972, art cit, p. 390.

3.1.1.1.2 Le code de l'industrie

Le code de la télévision est discuté dès la fin des années 1940, adopté en 1951 et mis en œuvre en 1952. Il connaît 21 révisions jusqu'à son annulation en 1983. L'entité à l'origine de ce texte est l'association professionnelle qui représente les stations locales de radio et/ou de télévision, indépendantes ou affiliées, et les *networks*. La NAB sert ainsi de forum où les différents acteurs historiques de l'institution se rassemblent, débattent et prennent des décisions qu'ils s'engagent à respecter. Le code, bien qu'inspiré des codes préexistants du cinéma et de la radio, est le résultat de négociations et de compromis entre des entités dont les intérêts ne s'alignent pas forcément. Par exemple, les valeurs politiques et sociales des stations locales du Sud ou du centre du pays entrent en conflit avec celles des puissantes stations des grandes métropoles. De plus, le texte témoigne des anxiétés et des priorités propres à son contexte de rédaction. La guerre froide, la campagne anti-communiste et la panique morale causée par la peur de la délinquance juvénile transparaissent dans les différentes stipulations. À la différence de la loi fédérale, ce code régleme explicitement le contenu dans les quatre premières pages d'un texte qui en comprend neuf. Les thèmes sont variés : les représentations de la religion, de la famille, de la violence et de la loi, de la drogue, de la sexualité, des minorités, et même des diseuses de bonne aventure, y sont évoquées. De plus, le texte insiste sur le respect des convenances et du « bon goût » par les intrigues, les mises en scène et les personnages. La catégorie du « goût » et de la qualité est mobilisée comme une catégorie esthétique mais aussi morale et politique. Le code comprend aussi des dispositions sur le contenu et le traitement de la non-fiction (actualités, programmes politiques). Toute une partie est consacrée au contenu de la publicité et aux règles qui doivent être respectées par les annonceurs (honnêteté des annonces publicitaires), et par les stations (limitation du temps consacré aux coupures de publicité). Une dernière partie énonce les procédures en cas de non-respect des règles : la sanction prévue est le retrait du sceau accordé par la NAB aux stations vertueuses⁷⁰⁶.

Le code de la NAB se conforme également à la loi fédérale dont il reformule les obligations. Tout d'abord, en ce qui concerne le langage, le code précise : « Le blasphème, la grossièreté, l'obscénité et la vulgarité sont interdits, même lorsqu'ils sont susceptibles de n'être compris que par une partie du public⁷⁰⁷. » Le vocabulaire péjoratif et insultant à l'encontre des minorités raciales et des membres d'une religion est également interdit, sauf pour dénoncer ces termes et les préjugés qu'ils recouvrent. Le code est ainsi plus précis que la loi fédérale, mais

⁷⁰⁶ Jaramillo, 2018, *op. cit.* ; Murray, 1997, *op. cit.* ; Pondillo, 2003, *op. cit.*

⁷⁰⁷ « *Profanity, obscenity, smut and vulgarity are forbidden, even when likely to be understood only by part of the audience.* » *The Television Code* (2^e édition), mars 1954, p. 2. ALB. NAB Records.

les valeurs des deux textes concordent. La doctrine de l'équité est aussi reconnue par l'institution de la télévision. En effet, la partie du code consacrée à la représentation des problèmes politiques et sociaux indique :

La télévision constitue un forum précieux pour l'expression responsable d'opinions sur des questions publiques de nature polémique. En conséquence, le diffuseur doit rechercher et développer, avec des individus, des groupes et des organisations responsables, des programmes relatifs à des questions publiques polémiques importantes pour ses concitoyens, et donner une représentation équitable des points de vue opposés sur des questions qui affectent matériellement la vie ou le bien-être d'une partie importante du public⁷⁰⁸.

La NAB reprend ainsi les obligations déterminées par la FCC, en s'appuyant sur la représentation de la télévision comme une place publique pour la libre expression, avec la nécessité d'équilibrer les opinions diverses. Il est à noter que, comme dans la loi fédérale, ces obligations ne concernent pas officiellement les programmes de divertissement.

3.1.1.1.3 Le code de la chaîne

Alors que CBS ne reconnaît comme seul code que celui de la NAB, NBC et ABC rédigent leurs propres manuels de règles d'édition et de pratiques éthiques ; toutefois leur contenu diffère peu de celui de l'association professionnelle. En effet, le code de NBC, rédigé en 1934 pour ses programmes radiophoniques, sert de base à la rédaction des codes de la radio puis de la télévision. Le manuel d'ABC reprend en préambule les deux codes en question, et n'ajoute que quelques règles d'édition spécifiques. En complément de leurs codes, les services d'édition des chaînes ABC et NBC ont leurs habitudes. Les éditeurs utilisent leurs décisions précédentes pour déterminer si un contenu est approprié ou non. Le service de NBC conserve des dossiers thématiques : ils contiennent des revues de presse et de la documentation sur le thème en question, ainsi que des indications concernant l'histoire de sa représentation sur la chaîne⁷⁰⁹.

Ces pratiques se traduisent par l'application de règles parfois non rédigées. Par exemple, les archives du service de NBC montrent une attention particulière aux questions de santé mentale, ce qui est attribué en partie à l'histoire personnelle de Stockton Helffrich, manager

⁷⁰⁸ « Television provides a valuable forum for the expression of responsible views on public issue of controversial nature. In keeping therewith the television broadcaster should seek out and develop with accountable individuals, groups and organizations, programs relating to controversial public issues of import to his fellow citizens: and to give fair representation to opposing sides of issues which materially affect the life or welfare of a substantial segment of the public. » *The Television Code* (2^e édition), mars 1954, p. 4. ALB. NAB Records.

⁷⁰⁹ Archives du service « Continuity Acceptance », 1938-1961. WHS. National Broadcasting Company Records, 1921-2000. U.S. Mss 17AF. Sous-série : Public Relations, 1932-1961; Pekurny, 1977, *op. cit.* ; Raddatz, 1963, art cit.

puis directeur du service de pendant près de 20 ans⁷¹⁰. En 1952, dans un courrier de réponse à un téléspectateur mécontent, Helffrich écrit : « En ce qui concerne les maladies mentales, nous suivons le code de la NARTB ainsi que nos propres pratiques passées, qui appellent à la prudence dans le traitement des affections mentales ou physiques⁷¹¹. » La correspondance entre le code général de l'institution et la pratique de la chaîne apparaît à nouveau. Des rapports d'évaluation des scénarii en développement de la série policière *Naked City* (1958-1963, ABC) font aussi part de règles spécifiques à la chaîne qui n'apparaissent pas forcément dans les documents conservés. Par exemple :

Page 38, scène 105. La politique d'ABC ne permet pas de tirer une arme à feu directement dans la caméra, donc supprimez les six coups de feu [...] ou changez leur direction⁷¹².

Page 5, scène 14. La politique d'ABC interdit de cracher, donc changez la réaction de Fallon en autre chose⁷¹³.

Les règles d'édition des chaînes ne sont pas forcément portées formellement sur le papier dans des codes, il y a un ensemble de pratiques fondées sur les précédents qui les complètent. Toutefois, les règles spécifiques aux chaînes n'introduisent pas d'exigences concernant des thèmes non couverts par le code, et ni ne vont à l'encontre des valeurs et des principes affirmés dans le code.

3.1.1.1.4 Des règles émanant d'autres autorités

Cependant, les réglementations fédérales ainsi que les codes de la NAB et des différentes chaînes ne sont pas les seuls textes de référence. En effet, les sociétés de production elles-mêmes publient leurs règles concernant les contenus. Pour preuve, dans les archives du producteur Herbert Leonard est conservée une note interne de son employeur, le studio Screen Gems, datée de janvier 1960. L'auteur y rappelle plusieurs règles à respecter afin de rendre les séries exportables à l'étranger. Par exemple, les producteurs sont appelés à ne pas trop montrer le drapeau américain, à ne pas représenter les nationalités étrangères de manière péjorative, et

⁷¹⁰ Delores, sa première épouse, souffre de problèmes mentaux graves. Pondillo, 2003, *op. cit.*

⁷¹¹ « *Where mental illness is concerned we are guided by the NARTB code as well as our own past practice both of which call for cautions in the handling of mental or physical afflictions.* » Lettre de Stockton Helffrich à Paul Perry, 16 juillet 1952 WHS. Archives du service « Continuity Acceptance ». Boîte 152.

⁷¹² « *p. 38, sc. 105. ABC's policy does not permit shooting a gun directly into the camera, therefore delete the six shots [...] or change their direction.* » Rapport de Phyllis van Orman du 11 décembre 1962. UCLA Library Special Collections. Charles E. Young Research Library. Herbert Leonard Papers (Collection PASC 29). Boîte 43, dossier "ABC Comments". La règle concernant la direction des coups de feu est confirmée par Alfred Schneider, l'éditeur en chef d'ABC, dans son entretien. *Alfred Schneider*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/alfred-schneider>, 22 juillet 2004, (consulté le 9 août 2022).

⁷¹³ « *p. 5, sc. 14. ABC's policy precludes spitting hence, change Fallon's reaction to something else.* » Rapport de Phyllis van Orman du 4 décembre 1962. UCLA H. Leonard Papers.

à ne pas mettre en scène des intrigues trop locales ; il s'agit de ne pas s'aliéner les marchés étrangers⁷¹⁴. Chaque studio a probablement un ensemble de règles spécifiques.

De plus, les annonceurs les plus importants rédigent eux aussi leur code. General Mills, société géante du secteur agroalimentaire, exige des programmes qu'elle finance qu'ils respectent un code en 22 points (*Television Program Policies*). Ce code régit la représentation des mêmes thèmes que ceux du code de la NAB, selon les mêmes valeurs. Par exemple, dans les fictions sponsorisées, les grandes institutions doivent être respectées. De même, la NAB demande que les programmes pour enfants prennent soin de « refléter le respect pour les parents, pour un comportement honorable, et pour les autorités constituées de la nation américaine⁷¹⁵. » Une autre partie de ce texte présente la demande suivante : « Les activités de maintien de l'ordre doivent être respectées, et les forces de l'ordre doivent être représentées avec respect et dignité⁷¹⁶. » Le code de l'annonceur précise de son côté : « Les hommes en uniforme ne doivent pas avoir le rôle de méchants ou être mis en scène en train de se livrer à des activités criminelles⁷¹⁷. » Il incorpore explicitement dans cette exigence d'exemplarité celle des ministres des cultes : « Les pasteurs, les prêtres et autres représentants des forces sociales positives ne doivent pas être présentés comme des méchants ou comme des criminels, ni être placés dans un rôle antipathique ou déviant⁷¹⁸. » Le respect de la religion et des ministres des cultes est d'ailleurs aussi une exigence de la NAB :

Les attaques contre la religion ou les fois religieuses ne sont pas autorisées. [...] Quand des rites religieux sont présents dans des programmes non religieux, les rites doivent être présentés avec exactitude, et les ministres, prêtres et rabbins ainsi que la représentation de leur vocation sont investis de la dignité de leur mission, et ne peuvent en aucun cas être ridiculisés⁷¹⁹.

L'annonceur demande également à ce que les programmes ne présentent pas de point de vue partisan sur les grandes questions qui divisent le pays, ce qui rappelle la notion de neutralité présente dans la réglementation fédérale et le code de la NAB. De plus, le texte de

⁷¹⁴ Note interne de Lloyd Burns à Bill Dozier, 5 janvier 1960. UCLA. Herbert Leonard Papers. Boîte 43, dossier «Taboos».

⁷¹⁵ « *reflecting respect for parents, for honorable behavior, and for the constituted authorities of the American community.* » *The Television Code* (2^e édition), mars 1954, p. 3. ALB. NAB Records.

⁷¹⁶ « *Law enforcement shall be upheld, and the officers of the law are to be portrayed with respect and dignity.* » *The Television Code* (2^e édition), mars 1954, p. 3. ALB. NAB Records.

⁷¹⁷ « *Men in uniform shall not be cast as heavy villains or portrayed as engaging in any criminal activity.* » « *Madison Ave.'s Program Taboos* », *Variety*, 26 octobre 1960.

⁷¹⁸ « *Ministers, priests and similar representatives of positive social forces shall not be cast as villains or represented as committing a crime, or be placed in any unsympathetic or antisocial role.* » *Ibid.*

⁷¹⁹ « *Attacks on religion and religious faiths are not allowed.[...] When religious rites are included in other than religious programs the rites are accurately presented and the ministers, priests and rabbis portrayed in their callings are vested with the dignity of their office and under no circumstances are to be help up to ridicule.* » *The Television Code* (2^e édition), mars 1954, p. 2. ALB. NAB Records.

General Mills veille à ses intérêts d'entreprise du secteur agroalimentaire : la représentation de la nourriture ou des activités boulangères (la firme débute comme producteur de farine) ne peuvent qu'être appétissantes. Enfin, la société étant le sponsor historique du cowboy Lone Ranger, justicier masqué⁷²⁰, les autres programmes financés par la firme ne peuvent faire allusion à des personnages de cowboys « concurrents », ou même à leur destrier⁷²¹.

Suivant la même logique, des règles spécifiques sont publiées : producteurs de cigarettes, de produits agroalimentaires, d'automobiles, de soda, de médicaments, ... tous ont leurs exigences concernant la mise en scène de leurs produits. Les archives de Leonard, par exemple, conservent un document émanant de l'agence de publicité représentant l'annonceur de *Naked City*, sa série. L'entreprise en question est un producteur de tabac et de cigarettes (Brown & Williamson Tobacco Group) et ses exigences sont résumées en huit points, concernant les cigarettes et l'acte de fumer⁷²². Le texte précise notamment quel personnage peut fumer, le type de cigarette qui doit apparaître, et interdit les cigares. Le producteur de soda Coca-Cola, représenté par l'agence de publicité McCann-Erickson, a des exigences pour la sitcom *The Adventures of Ozzie and Harriet* (1952-1966, ABC). Par exemple, les enfants de moins de 13 ans ne doivent pas boire de Coca-Cola ; quand la boisson est versée dans un verre, le col de la bouteille doit être en contact avec le verre, et ledit verre doit contenir des glaçons⁷²³.

En plus des codes généraux de la chaîne et de la NAB, les éditeurs doivent par conséquent faire respecter les règles propres à la série, qui changent en fonction du ou des annonceurs. L'interdiction des cigares dans *Naked City* n'est pas valable dans une série sponsorisée par un producteur d'automobiles ou de céréales. Le réalisateur Arthur Hiller explique dans son témoignage qu'au cours de ses tournages il doit respecter une liste d'interdits (de plus de 100 points, selon lui) qui s'appliquent à un grand nombre de sujets et de produits⁷²⁴. Il fait peut-être allusion à un document ou un guide récapitulatif, compilé pour chaque série. La place de l'annonceur transparaît aussi dans les rapports d'édition de NBC. En tête du formulaire utilisé jusqu'au début des années 1950, l'éditeur doit indiquer l'annonceur et le produit représentés par le programme, ce qui suggère que le professionnel considère cette dimension quand il relit le scénario pour le valider⁷²⁵.

⁷²⁰ Minneapolis (WCCO), *General Mills And The Lone Ranger*, en ligne : <https://www.cbsnews.com/minnesota/news/cheerios-lone-ranger/>, 17 juin 2016, (consulté le 25 janvier 2023).

⁷²¹ « Madison Ave.'s Program Taboos », *Variety*, 1960, art cit.

⁷²² *Statement of Policy on the use of Tobacco Products in Naked City*, Ted Bates & Company, 1^{er} août 1960. UCLA. Herbert Leonard Papers. Boîte 43, dossier "Taboos".

⁷²³ « Madison Ave.'s Program Taboos », *Variety*, 1960, art cit.

⁷²⁴ *Arthur Hiller*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/arthur-hiller>, 23 août 2003, (consulté le 27 décembre 2022). Chapitre 2.

⁷²⁵ Archives du service « Continuity Acceptance ». WHS.

Malgré la diversité des textes et des organisations dont ils émanent, les codes et les règles reflètent des valeurs d'une grande homogénéité, celles de la majorité de la population américaine selon leurs rédacteurs. Dans son code, General Mills exige que les personnages principaux agissent selon le « code moral de la majeure partie de la classe moyenne américaine⁷²⁶. » Le code de la NAB, dans sa partie consacrée à la responsabilité des chaînes envers les enfants, indique que celles-ci y répondent « en développant des programmes visant à favoriser et à promouvoir les idéaux moraux, sociaux et éthiques largement acceptés et caractéristiques de la vie américaine⁷²⁷. » Alfred Schneider, directeur des éditeurs chez ABC, affirme dans ses mémoires : « Même s'il existe plusieurs points de vue, c'est le point de vue de la majorité qui gouverne nos affaires⁷²⁸. » Les différentes entités au sein de l'institution (annonceur et agence de publicité, association professionnelle, chaîne) appliquent des règles similaires, basées sur les valeurs de la classe moyenne, perçue comme majoritaire – ce qui est cohérent avec l'objectif de leur média : rassembler le plus large public possible.

3.1.1.2 La mission première des éditeurs : la rédaction de rapports

Les éditeurs sont chargés de rédiger des rapports adressés aux producteurs de programmes. Effectuer les changements demandés est une condition préalable à la diffusion. Tout contenu scénarisé doit être évalué par le service d'édition, ce qui inclut les films de cinéma, les dessins animés, et les publicités. Ainsi, le responsable du service d'édition de NBC (jusqu'à 1960), Stockton Helffrich, fait part dans ses rapports d'activité mensuels des interventions de ses éditeurs pour adapter des dessins animés des années 1930 et 1940 aux sensibilités de l'après-guerre⁷²⁹. Alfred Schneider, qui occupe le même poste pour ABC (des années 1960 aux années 1990), consacre un chapitre entier de ses mémoires professionnelles à l'édition des films de cinéma⁷³⁰. William Tankersley, en charge de l'édition pour CBS (de la fin des années 1950 au début des années 1970), détaille longuement dans son entretien ses fonctions de contrôle éditorial sur les messages publicitaires. Cette mission l'oblige à quitter la Californie pour

⁷²⁶ « *with the moral code of the bulk of the American middle-class as it is commonly understood.* » « Madison Ave.'s Program Taboos », *Variety*, 1960, art cit.

⁷²⁷ « *In developing programs to foster and promote the commonly accepted moral, social and ethical ideals characteristic of American life.* » *The Television Code* (2^e édition), mars 1954, p. 3. ALB. NAB Records.

⁷²⁸ « *Notwithstanding the fact that there may be more than one point of view, the majority point of view governs our affairs.* » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 136.

⁷²⁹ CART Reports, 1954-1959. WHS. Archives du service « Continuity Acceptance ». Boîte 153.

⁷³⁰ Schneider, 2001, *op. cit.*

s'installer à New York, où les agences ont leur siège⁷³¹. Les trois directeurs sont évidemment chargés de coordonner le contrôle éditorial des fictions télévisées (séries et téléfilms). Les interventions d'un même bureau sur les fictions et les publicités indiquent la volonté d'appliquer un même ensemble de règles, c'est-à-dire un style, qui soit commun à l'ensemble de l'antenne, pour faire en sorte de réduire les contrastes entre les programmes et de maintenir la continuité de l'antenne⁷³². Les éditeurs interviennent à trois moments clefs du développement de la fiction : lors de la validation du traitement ou du projet, lors de la validation du scénario de tournage, et lors de la validation de la copie zéro. Ainsi, le manuel de la chaîne ABC décrit le travail de ses employés :

Chaque émission de divertissement est examinée par un éditeur du service d'édition, de la page de scénario à la production achevée. [...] Après discussion des changements demandés, les pages révisées peuvent être soumises aux éditeurs du service d'édition qui rédigent alors un nouveau rapport de révision du scénario. Pour la télévision, l'éditeur visionne ensuite le premier montage du programme afin d'avoir la possibilité de demander les modifications nécessaires avant de rédiger son rapport final⁷³³.

Ce mode de fonctionnement est confirmé par Robert Pekurny pour NBC en 1974, et par George Gerbner dans sa présentation générale du contrôle éditorial par les chaînes⁷³⁴. Toutefois, le travail de validation du projet de fiction et du premier montage par les éditeurs échappe pour l'essentiel aux archives. L'évaluation des scénarii en développement est l'étape la plus documentée car des rapports sont rédigés.

3.1.1.2.1 Des exigences éditoriales : les interventions des éditeurs sur les textes préparatoires

Les rapports d'édition des fictions sont construits de façon similaire sur les trois chaînes. L'éditeur indique d'abord la page et le numéro de scène pour laquelle il exige un changement. Le contenu problématique est ensuite décrit (dialogue ou indication de mise en scène, élément de décor), et l'éditeur précise quel type d'action est demandé (suppression ou modification).

⁷³¹ William Tankersley, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-tankersley>, 15 mai 2001, (consulté le 15 août 2022).

⁷³² Le premier nom du service d'édition de NBC est *Continuity Acceptance*, le terme *continuity* désigne les textes et scénarii. Cependant, l'expression fait aussi référence au fait que la continuité du style des programmes est considérée comme une clef pour maintenir l'auditeur puis le téléspectateur devant son poste, et éviter les réactions négatives provoquées par des ruptures de ton. Meyers, 2005, *op. cit.*, p. 102. ; Pondillo, 2003, *op. cit.*, p. 126.

⁷³³ « *Each entertainment program is reviewed by a Broadcast Standards and Practices editor from the script page through final production. [...] After discussion of the requested changes, revised pages may be submitted to the Broadcast Standards and Practices editors who will then issue an additional script review report. In television, the editor then reviews a rough cut of the program in order to afford him the opportunity to request any necessary modifications prior to issuing a final report.* » *ABC Standards and Policies*, 1966, section III, p.1. WHS-WCFTR.

⁷³⁴ Pekurny, 1977, *op. cit.* ; Gerbner, 1972, art cit.

Suivant les cas, l'éditeur suggère une solution de remplacement. La demande de chaque intervention est motivée – sauf dans les cas où elle concerne les mots blasphématoires interdits. Les modifications elles-mêmes sont effectuées par l'équipe de production. Les demandes de suppression peuvent concerner le langage, jugé vulgaire ou blasphématoire. Par exemple, Phyllis van Orman, l'éditrice de *Naked City*, exige pour un épisode diffusé en 1963, deux suppressions classiques :

Page 38, scène 89. Supprimez "bordel de dieu".
Page 43, scène 98. Supprimez "satané"⁷³⁵.

Le même type de demande apparaît sous la plume de Donald Gotschall, qui édite la saison 1959-1960 de la série de science-fiction *The Twilight Zone* (1959-1964, CBS) : « Page 14, Scène 56. Veuillez supprimer la référence à Dieu [emphasis dans l'original] dans la réplique de MANION⁷³⁶. » Le langage visé n'est cependant pas seulement lié à la religion. Dans un autre rapport, Gotschall demande : « Page 9, scène 15. Nous demandons à ce que la phrase "Regarde sous ton lit, ou vas en acheter au magasin, ou fais-en pousser dans un pot" [emphasis dans l'original] dans la réplique de GEORGES soit supprimée. Pour certaines personnes, le mot "tripes" est inacceptable et cette réplique semble en valoriser l'usage⁷³⁷. » Quand les demandes portent sur des sujets plus complexes que la simple suppression des mots blasphématoires, elles sont expliquées. Ici, l'éditeur invoque des réactions négatives d'une partie du public pour demander la suppression.

Les interventions d'édition consistent aussi en des demandes de modification, comme le montrent les exemples suivants concernant la série *Naked City*.

Page 47, scène 112. Veuillez remplacer le mot "fou" dans le discours de Parker⁷³⁸.
Page 23, scène 71 et 74. Trouvez un remplacement pour le mot "gonzesse"⁷³⁹.

Un dernier mode d'intervention pour les éditeurs est l'indication de solutions aux problèmes qu'ils pointent dans leurs rapports. Par exemple, Gotschall offre un substitut : « Page 13, Scène 51. Le mot satané dans la première réplique de CASWELL sera remplacé par zut ou

⁷³⁵ « p. 38, Sc. 89. Delete "hell". » « p. 43, Sc. 98. Delete "damn". » Rapport de Phyllis van Orman du 6 mars 1963.

UCLA. H. Leonard Papers.

⁷³⁶ « Page 14, Scene 56. Please delete the reference to God in MANION's speech. » Rapport de Donald Gotschall du 9 janvier 1960. WHS-WCFTR. Serling Papers, 1943-1971. U.S. Mss 43AN. Boîte 60, dossier 7.

⁷³⁷ « Page 9, Scene 15. We request the line "Look under the bed or go buy some from a vendor or grow them in a pot" in GEORGE's speech be deleted. To some people the word "guts" is objectionable and this line seems to magnify its usage. » Rapport de Donald Gotschall du 24 juin 1960. WHS-WCFTR. Serling Papers.

⁷³⁸ « p. 47, Sc. 112. Please substitute for "crazy" in Parker's speech. Rapport de Phyllis van Orman du 6 mars 1963. UCLA. H. Leonard Papers.

⁷³⁹ « p. 23, Sc. 71 & 74. Substitute for word "broad". Rapport de Phyllis van Orman du 20 février 1963. UCLA. H. Leonard Papers.

une expression similaire⁷⁴⁰ [emphasis dans l'original]. » Le même principe apparaît de façon récurrente dans les rapports de van Orman, comme celui de mars 1963 : « Page 19, scène 44. Nous croyons comprendre que vous changerez le mot "cul" par "derrière"⁷⁴¹. » Des mises en scène sont également recommandées (placement de la caméra, choix des points de vue, costume, maquillage et jeu des comédiens), ce qui est particulièrement visible dans le cas de séries comprenant des scènes d'action, de violence, ou des éléments fantastiques et d'horreur. Ainsi pour l'épisode « King Nine Will Not Return » (s02e01, 30/09/1960, CBS), Gotschall demande :

Page 18, scène 70. Veuillez faire preuve de prudence en ce qui concerne le rire "à moitié sauvage, à moitié insensé, à moitié absurde".

Page 19, scène 76. Veuillez faire preuve de prudence pour le maquillage de la vilaine entaille sur le front du jeune sergent⁷⁴².

Phyllis van Orman formule les mêmes demandes. *Naked City* étant une série policière au style réaliste, elle doit intervenir régulièrement pour demander des mises en scène aussi peu explicites que possible. Par exemple, pour un épisode diffusé en 1962, elle exige : « Page 23, scène 34. N'abusez pas des gros plans sur le couteau et les blessures qui en résultent. Scène suivante, 35, ne pas montrer le sang sur le sol⁷⁴³. » Les personnels des départements d'édition des chaînes ne sont, par conséquent, pas seulement des censeurs qui coupent des contenus à coup de ciseaux. Cette fonction est dans leurs attributions, mais en pratique ils semblent surtout faire des demandes de modification. L'objectif est d'approuver le contenu à la condition que celui-ci soit poli par leurs interventions.

3.1.1.2.2 Des exigences légales : un travail de technicien

En plus des questions de contenu, les éditeurs surveillent les éventuels problèmes légaux. En effet, le manuel d'ABC comprend des instructions sur les droits d'auteur (quand des œuvres préexistantes sont citées ou utilisées) et les autorisations pour utiliser les noms de personnes, des titres et fonctions. La chaîne prévoit une évaluation légale des scénarii en plus du contrôle éditorial, ce qui est représentatif des pratiques dans l'institution. Ces exigences sont

⁷⁴⁰ « Page 13, Scene 51. The word damn in CASWELL's first speech will be substituted with blast or a similar expression. » Rapport de Donald Gotschall du 29 janvier 1960. WHS-WCFTR. Serling Papers.

⁷⁴¹ « p. 19. Sc. 44. We understand that you will change the word "ass" to "seat of his pants". Rapport de Phyllis van Orman du 6 mars 1963. UCLA. H. Leonard Papers.

⁷⁴² « Page 18, Scene 70. Please exercise caution in the direction of the "half wild, half meaningless, half nonsensical" laugh. Page 19, Scene 76. Please exercise make-up caution on the ugly looking gash across the young sergeant's forehead. » Rapport de Donald Gotschall du 14 juin 1960. WHS-WCFTR. Serling Papers.

⁷⁴³ « p. 23, Sc. 34. Do not overdo close-ups of knife and any resultant wounds. Next scene, 35, do not show on blood on floor. » Rapport de Phyllis van Orman du 16 mars 1962. UCLA. H. Leonard Papers.

appliquées par les éditeurs, ce qui apparaît dans les rapports sur *Naked City* qui débutent tous par la formule suivante : « Comme toujours, vous vérifierez les noms, adresses, numéros de téléphone, organisations, entreprises, etc. pour vous assurer qu'ils sont fictifs⁷⁴⁴. » Il s'agit de protéger la chaîne contre les procédures portées devant la justice par des individus ou des organisations qui s'estiment calomniés dans les programmes. Une note interne de 1960, conservée dans les archives de cette même série, nous indique qu'un scénario a été lu par les personnels du département juridique. À leur demande, les producteurs doivent obtenir l'autorisation d'utiliser les titres de certains emplois et fonctions (comme celui de procureur du comté de New York) de la part des personnes qui les occupent, même si le nom du personnage dans la série est bien fictif⁷⁴⁵. Les éditeurs participent ici à la vérification préalable du contenu, qui concerne les personnages et les décors, mais aussi la bande son et les dialogues. Cette vérification a également pour but d'éviter les accusations de violation des droits d'auteur. Un rapport daté du 19 avril 1963 porte la question suivante :

Page 22. Scène 74. Avez-vous une autorisation légale pour utiliser la chanson fredonnée par Libby⁷⁴⁶ ?

3.1.1.2.3 Des exigences publicitaires : la vérification du respect des contrats avec les annonceurs

Un autre objet de l'attention des éditeurs est la question des produits du quotidien placés dans le décor. Les professionnels scrutent les scénarii pour rappeler l'obligation de neutralité des produits ; ils ne doivent pas porter de marque reconnaissable. Un document, non daté et sans auteur, présent dans le dossier intitulé « tabous » des archives de Herbert Leonard, liste les interdits en sept points. Ne peuvent être représentés à la télévision : l'acte de fumer, le tabac, les allumettes et les briquets (points 1 et 2), la bière, l'alcool et l'ivresse (points 3 et 4), les produits de rasage et leur utilisation (point 5), et les produits alimentaires et pharmaceutiques, les appareils électroménagers, les voitures (point 6). Ces six premiers points paraissent difficiles à mettre en œuvre dans les séries avec un cadre contemporain, c'est pourquoi le texte précise qu'il y a une tolérance : « Quand de tels accessoires sont nécessaires, il est interdit d'utiliser les caractéristiques identifiables de la marque de tout produit alimentaire, médicamenteux ou électroménager, que ce soit par le biais des étiquettes, de la particularité ou de la singularité de

⁷⁴⁴ « *As always, you will check on the names, addresses, phone numbers, organizations, firms, etc. to be certain they are fictitious.* » Rapports de Phyllis van Orman. UCLA. H. Leonard Papers.

⁷⁴⁵ Mémo interne de Diane Pregerson à Minerva Weisel, 6 juillet 1960. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 53, Correspondence.

⁷⁴⁶ « *P. 22. Sc. 74. Do you have clearance for song Libby is humming?* » Rapport de Phyllis van Orman du 19 avril 1963. UCLA. H. Leonard Papers.

la forme ou du modèle⁷⁴⁷. » La liste des produits interdits d'antenne recouvre en fait la liste des principaux produits qui font l'objet de publicités dans les années 1960⁷⁴⁸ : leur utilisation est probablement restreinte pour faciliter le contrôle de leur placement dans la fiction. Chaque apparition d'un produit n'est qu'une exemption que le producteur doit justifier. Par conséquent, le document émane sans doute du *network* qui protège son mode de financement. Les remarques des éditeurs à ce sujet sont récurrentes, et la majorité des rapports sur la série *Naked City* sont porteurs de demandes de neutralité des produits :

*Page 33, scène 142. Le camion du glacier ne doit pas être de la marque "Good Humor" ou de toute autre marque nationale*⁷⁴⁹.

*Page 38, scène 141. La marque du poste de radio ne doit pas être identifiable, et avez-vous l'autorisation d'utiliser la musique diffusée*⁷⁵⁰ ?

La dernière remarque combine le problème éventuel de violation du droit d'auteur et celui de publicité clandestine. Les séries moins réalistes, comme l'anthologie fantastique et de science-fiction *The Twilight Zone*, doivent aussi prêter attention à ces risques :

*De la page 17 à la page 21, veuillez vous assurer qu'aucune marque n'est visible dans le bar, sur le juke-box et le téléviseur*⁷⁵¹.

*Page 1, scène 2. Veuillez observer la prudence habituelle pour éviter l'identification visuelle des marques dans le décor de la station-service. Cela inclut le distributeur de cigarettes, Page 2, scène 4*⁷⁵².

Même dans une série qui se détache de la réalité, les décors sont conçus comme de possibles encarts publicitaires. La « neutralité » des séries s'apparente à celle d'un panneau publicitaire laissé en blanc sur le bord de la route en attendant de trouver un locataire. En effet, toutes les marques ne sont pas interdites, seules les marques concurrentes de l'annonceur le sont. La série *Naked City*, comme nous l'avons vu, est sponsorisée par un fabricant de tabac. Selon le document du dossier « tabous », la représentation du tabac et de l'acte de fumer est interdite par principe, sauf quand elle est nécessaire et à condition de respecter le principe de neutralité. Un document récapitulant les demandes de l'annonceur à l'équipe de production

⁷⁴⁷ « *When such props are required, no use of identifiable brand features of any food, drug, or appliance products, either in labels or in peculiarity or uniqueness of shape or design.* Note non datée, non signée. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43, dossier "taboos".

⁷⁴⁸ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 157- 158.

⁷⁴⁹ « *p. 33 sc. 142 Ice cream trick should not be Good Humor or other national brand.* » Rapport de Phyllis van Orman du 8 mai 1963. UCLA. H. Leonard Papers.

⁷⁵⁰ « *p. 38, sc. 141 The radio should not be identifiable brand-wise and do you have clearance for the music used?* » Rapport de Phyllis van Orman du 19 avril 1963. UCLA. H. Leonard Papers.

⁷⁵¹ « *Beginning with Page 17 through Page 21, please be certain there is no commercial identification visible in bar, juke box and television set.* » Rapport de Donald Gotschall du 29 janvier 1959. WHS. Serling Papers.

⁷⁵² « *Page 1, scene 2 Please observe customary caution to avoid visual identification of commercial brand names in the gas station set. This would include the cigarette machine, Page 2, scene 4.* » Rapport de Donald Gotschall du 16 avril 1959. WHS. Serling Papers.

montre qu'il y a des exceptions à ce principe de neutralité, car la marque de cigarette doit apparaître à l'écran et y être reconnaissable⁷⁵³. Ainsi, selon les exigences de Brown & Williamson fumer doit être une activité attractive et les personnages ne peuvent faire de commentaires négatifs à ce sujet, ou écraser de cigarettes violemment dans un cendrier – ce qui suppose sans doute leur rejet. Plusieurs autres points décrivent la présence de la marque dans la série. Aucune autre marque de cigarette n'est tolérée (même la diffusion du jingle d'une marque concurrente est explicitement interdite), et quand des cigarettes sont présentes, la marque de Brown & Williamson doit être lisible. Toutefois, cette présence ne doit pas trop être appuyée : la publicité par placement de produits doit être discrète, ce qui est une technique de marketing « en douceur⁷⁵⁴ ». Tous les produits du tabac sont interdits, à l'exception des cigarettes. Les personnages féminins n'ont pas le droit de fumer dans la rue. Les antagonistes doivent fumer des cigarettes sans marque, les personnages secondaires « méritants » doivent fumer les cigarettes ordinaires de la marque, et les personnages principaux uniquement les cigarettes haut de gamme. Brown & Williamson cherche certainement à encourager la consommation de sa gamme la plus onéreuse ; si le téléspectateur désire imiter les policiers de la série, il doit acheter les produits les plus coûteux. L'annonceur finance *Naked City* et en échange il fixe les conditions d'exposition de son produit, en veillant à ce qu'il soit associé à des personnages positifs. Ces demandes sont comparables à celles d'autres annonceurs⁷⁵⁵.

Les éditeurs font appliquer ce contrat, ce qui apparaît dans un très grand nombre de rapports, de manière systématique. Ici, dans un même rapport de 1963 :

Page 13, scène 62. Supprimez le cigare. [...]

Page 46, scènes 211, 212, 214. Pas de marque de cigarettes reconnaissable, et ne les écrasez pas dans un cendrier qui déborde⁷⁵⁶.

Un autre rapport rappelle l'équipe de production à son devoir de respect vis-à-vis de son annonceur :

⁷⁵³ *Statement of Policy on the use of Tobacco Products in Naked City*, Ted Bates & Company, 1er août 1960. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43, dossier "Taboos".

⁷⁵⁴ Meyers, 2005, *op. cit.*

⁷⁵⁵ Ligett & Myers, un autre fabricant de tabac, représenté par McCann-Erickson, interdit également les pipes et les cigares, la surconsommation de cigarette par les personnages, mais demande à ce que ses cigarettes soient présentes dans des distributeurs placés dans le décor. Les cendriers sont également surveillés, et ne doivent pas être sales, seul le haut de gamme doit apparaître. L'annonceur demande aussi à ce que l'âge des fumeurs soit raisonnable (pas d'enfants) mais les producteurs doivent aussi tenir compte de l'importance du marché des lycéens et des étudiants, les fumeurs jeunes sont donc acceptés. « Madison Ave.'s Program Taboos », *Variety*, 1960, art cit.

⁷⁵⁶ « p. 13 sc. 62. Eliminate cigar. [...] p. 46, sc. 211, 212, 214. No recognizable cigarettes and do not grind out in overflowing ashtray. » Rapport de Phyllis van Orman du 8 mai 1963. UCLA. H. Leonard Papers. Il est à noter que la question est aussi évoquée par Herbert Leonard, le producteur, lors d'une table ronde : un cendrier ne doit pas être sur le point de déborder. « The Subject is Television », *TV Guide*, 20 juillet 1963, p. 15-27.

*Page 34, scène 106. Veuillez supprimer le cigare par égard pour votre commanditaire fabricant de cigarettes*⁷⁵⁷.

Une partie non négligeable du travail des éditeurs consiste à défendre les intérêts financiers de la chaîne et du ou des annonceurs(s) d'une série en s'assurant que le temps d'antenne de tous les produits identifiables a bien été facturé au fabricant. Étant donné l'importance du média, les sommes en jeu ne sont pas négligeables. Par exemple, en 1954, American Motors, American Dairy Association (l'association des producteurs de produits laitiers) et Derby Food dépensent 65 000 dollars par épisode pour sponsoriser le nouveau programme de Walt Disney (*Walt Disney's Disneyland*, 1954-1958, ABC). Ils doivent s'acquitter de 70 000 dollars supplémentaires par heure de programme pour l'accès à l'antenne⁷⁵⁸. Un épisode inédit coûte par conséquent 135 000 dollars aux trois annonceurs, ce qui explique l'attention portée au placement de produits. Au milieu des années 1960, les annonceurs dépensent plus de 900 millions de dollars par an pour acheter du temps d'antenne appartenant aux *networks* (en programmes sponsorisés ou spots publicitaires⁷⁵⁹).

Un autre phénomène lié aux enjeux financiers est la corruption. Le réalisateur John Rich raconte dans son entretien que, lors de ses débuts dans les années 1950, des représentants de commerce se rendent régulièrement sur son plateau, et promettent des récompenses (souvent en nature) aux comédiens s'ils évoquent leur produit à l'antenne sans passer par la chaîne – donc sans payer de droit d'accès. Dans les programmes diffusés en direct, ce type d'intervention ne peut pas être contrecarré. Rich s'aperçoit également que certains scénarii présentent des références dues à l'influence de ces « camelots » (*schlockmeisters*⁷⁶⁰). La suppression de ces références non facturées fait partie du travail des éditeurs : un rapport d'activité, rédigé en 1956 par Stockton Helffrich, annonce ainsi que les marques réelles utilisées dans les scénarii ont été retirées de plusieurs programmes et remplacées par des noms factices, ou par une indication générique⁷⁶¹. Selon le directeur des éditeurs de CBS, William Tankersley, des scénaristes et des producteurs sont soudoyés, de même que certains éditeurs. Tankersley lui-même est l'objet d'une tentative de corruption : un lave-linge sèche-linge est livré chez lui, et le représentant d'une compagnie aérienne lui propose des billets d'avion gratuits pour Rio. Tankersley, quant

⁷⁵⁷ « p. 34, sc. 106 Please eliminate the cigar in deference to your cigarette sponsor. » Rapport de Phyllis van Orman du 8 avril 1963. UCLA. H. Leonard Papers.

⁷⁵⁸ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 141.

⁷⁵⁹ Muriel G. Cantor, *The Hollywood TV Producer : His Work and His Audience*, New York, Londres, Basic Books, 1971, p. 229.

⁷⁶⁰ *John Rich*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/john-rich>, 3 août 1999, (consulté le 7 mars 2023). Chapitre 4.

⁷⁶¹ Rapport CART n°9 daté du 18 septembre 1956, p. 2., Stockton Helffrich. WHS.

à lui, envoie un espion dans le service chargé de trouver les prix pour les jeux télévisés, et renvoie plusieurs employés corrompus. Toutefois, un homme lui aurait assuré que les éditeurs de fiction refusent systématiquement les pots-de-vin⁷⁶². Même si l'efficacité des mesures anti-corruption du directeur est évidemment indémontrable, son témoignage présente un problème qui touche à la fois les séries et les jeux télévisés.

Dans ce dernier cas, la découverte de pratiques contraires à l'éthique déclenche le scandale des jeux truqués en 1959⁷⁶³. La pratique de la publicité clandestine (*plugola*) ou du placement de produit contre paiement non révélé aux téléspectateurs (*payola*) n'est cependant pas illégale à ce moment-là. En effet, la loi sur les communications de 1934 n'est modifiée qu'en 1960 pour interdire ces pratiques⁷⁶⁴. La nouvelle législation est présentée par les dirigeants et les cadres des chaînes comme une moralisation de leur activité, suite à une prise de conscience. Cependant ces interdictions servent aussi leurs intérêts, en particulier celle qui concerne la publicité clandestine. D'ailleurs, l'un des rédacteurs de cette partie de la loi (section 317⁷⁶⁵) n'est autre que ... Alfred Schneider, alors conseiller auprès du président d'ABC⁷⁶⁶.

Le travail d'édition semble ainsi un travail de déminage pour diminuer les risques et garantir qu'une émission soit inattaquable. Helffrich justifie sa politique d'édition dans un rapport d'activité : son service doit supprimer « ce qui attire des critiques de la part du public et nuit aux relations publiques de la chaîne, de l'artiste et de l'annonceur⁷⁶⁷ ». Il décrit son activité comme celle d'un technicien spécialiste de la vérification préalable (*script clearance*). Pour cette raison, cette tâche peut être partagée entre le service d'édition et le service juridique. Les archives de *Naked City* indiquent que ce service (au sein de la chaîne et du studio) relit les scénarii pour examiner les risques légaux, même si la documentation est trop rare pour pouvoir affirmer si cette procédure est courante⁷⁶⁸. Mais le travail de vérification peut aussi être mené

⁷⁶² William Tankersley, OHT, Chapitre 3.

⁷⁶³ William Boddy, « The Seven Dwarfs and the Money Grubbers : The Public Relations Crisis of US Television in the late 1950s » dans Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television : Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indianapolis, Londres, Indiana University Press, BFI Publishing, 1990 ; Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018 ; Gary R. Edgerton, *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2007.

⁷⁶⁴ Christopher H. Sterling et John Michael Kittross, *Stay Tuned : A Concise History of American Broadcasting*, 2e édition., Belmont, Wadsworth, 1990, p. 363-364.

⁷⁶⁵ 47 U.S. Code § 317 - Announcement of payment for broadcast, en ligne : <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/47/317>, (consulté le 12 avril 2023).

⁷⁶⁶ Alfred Schneider, OHT, Chapitre 2.

⁷⁶⁷ « [...] what brings in audience criticism and hurts the company's, the talent's and the client's public relations. » Rapport CART n°11 daté du 5 novembre 1954, p. 1. Stockton Helffrich. WHS.

⁷⁶⁸ Par exemple, une employée du département juridique du studio Columbia, la maison mère de Screen Gems, demande à la production de vérifier avec l'auteur si les dialogues de l'épilogue de « Prime of Life » (*Naked City*,

dans les agences de publicité, comme le suggère le contrat entre l’annonceur et le producteur de *Naked City*. En effet, si un scénario ne respecte pas les obligations stipulées, « l’agence examinera au cas par cas toute situation nécessitant une dérogation à cette politique dans l’intérêt d’un meilleur divertissement⁷⁶⁹. » Cette précision suggère la présence de personnel chargé d’évaluer les épisodes en développement. La similitude des missions confiées aux éditeurs dans les chaînes et dans les agences de publicité est confirmée par Robert Pekurny qui, dans son étude, trace l’itinéraire professionnel de Ted Cordes. Avant de rejoindre les éditeurs de NBC, il est employé par l’agence Dancer, Fitzgerald and Sample, avec le titre de responsable de la production télévisée (*TV Production Supervisor*), ce qui est similaire, selon lui, à un poste d’éditeur⁷⁷⁰. Des sociétés de vérification spécialisées, telles que De Forest Research, Inc, créée par Kellam De Forest en 1952⁷⁷¹, peuvent également effectuer ce travail en amont de l’intervention des éditeurs des chaînes, et à la demande de l’équipe de production.

3.1.1.2.4 Le cas de De Forest Research, Inc.

De Forest Research est en effet la principale société indépendante de vérification de scénarii à Hollywood dans les années 1960, et encore dans les années 1980 selon le *New York Times*⁷⁷². Deux tâches distinctes sont effectuées par l’entreprise : la vérification de scénario (*script clearance*), dont le but est d’éliminer les risques juridiques, et la recherche documentaire (*script research*), dont le but est d’assurer la cohérence et vraisemblance d’un scénario. À Hollywood, ces fonctions sont d’abord assumées par les studios eux-mêmes ; ils se constituent des départements spécialisés, dotés de leur bibliothèque et de leur personnel. Par exemple, la bibliothèque de MGM est créée en 1925 afin de mener des recherches sur la Rome antique (pour une première version de *Ben Hur*⁷⁷³). Les bibliothèques des studios sont avant tout des

s04e21,13/02/1963, ABC) sont bien de l’auteur. Télégramme de Minerva Weisel à Barbara Lord, 1er novembre 1962. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 122, dossier : Prime of Life/Execution.

⁷⁶⁹ « Therefore, the agency will consider in its own merit any situation requiring a departure from this policy in the interests of better entertainment. Statement of Policy on the use of Tobacco Products in *Naked City*, Ted Bates & Company, 1er août 1960. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43, dossier “Taboos”.

⁷⁷⁰ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 100.

⁷⁷¹ Michael Kmet, *Script Clearance and Research : Unacknowledged Creative Labor in the Film and Television Industry*, blog, en ligne : <https://web.archive.org/web/20170118054210/http://www.tft.ucla.edu/mediascape/blog/?p=737>, 28 août 2012, (consulté le 23 décembre 2022) ; Welsh, Nick, *Santa Barbara Historical Preservationist Kellam de Forest Dies from COVID*, en ligne : <https://www.independent.com/2021/01/22/santa-barbara-historical-preservationist-kellam-de-forest-dies-from-covid/>, 22 janvier 2021, (consulté le 23 décembre 2022) ; Los Angeles Times, *Kellam de Forest Obituary (2021)*, en ligne : <https://www.legacy.com/us/obituaries/latimes/name/kellam-de-forest-obituary?id=6643664>, (consulté le 23 décembre 2022).

⁷⁷² Stephen Farber, « Before the Cry of ‘Action!’ Comes the Painstaking Effort of Research », *The New York Times*, 11 mars 1984.

⁷⁷³ *Ben-Hur : A Tale of the Christ*, Fred Niblo, Charles Brabin, Christy Cabanne, 1925.

banques d'images pour les décors et les costumes (historiques et/ou étrangers) grâce à l'achat de livres illustrés, mais aussi à la collection de catalogues divers, de photographies, d'articles de presse, et même de menus de restaurant (avec des prix d'époque). Ces départements sont cependant clos peu à peu lors de la crise des studios des années 1940, à laquelle s'ajoutent le développement de la sous-traitance et des tournages en extérieur (qui diminuent la nécessité de construire des décors). Kellam de Forest, alors fraîchement diplômé en histoire à l'université de Yale, fonde sa société au tout début des années 1950 pour profiter du nouveau marché offert par les studios. Son principal client est la société indépendante Desilu. Cette dernière rachète les studios RKO en 1957, et en confie la bibliothèque à de Forest, ainsi que des bureaux. Ayant ainsi pignon sur rue, De Forest se développe rapidement et profite du déménagement de l'essentiel de la production télévisée à Los Angeles. En 1967, suite au rachat de Desilu par Paramount, puis MGM, De Forest Inc. obtient un accès à des bibliothèques de recherche supplémentaires, et le marché de toutes les productions du nouveau conglomérat pour le cinéma comme la télévision. Dans les années 1980, la société vérifie les scénarii d'une quarantaine de séries et une centaine de films chaque année⁷⁷⁴.

De Forest est engagé par les sociétés de production pour vérifier les scénarii, mais il peut aussi être engagé par un scénariste qui aurait besoin de détails techniques (combien de temps pour voyager d'un lieu à un autre à cheval ? quel prix pour telle marchandise à l'époque coloniale ? ...). Au cours du développement, la société fait les recherches demandées. Par exemple, pour la série *The Fugitive* (1963-1967, ABC), De Forest est consulté pour vérifier les titres, les écussons, les uniformes ... des différentes polices locales auxquelles le protagoniste, un condamné à mort en cavale dans le pays, est confronté. Selon le magazine de télévision grand public *TV Guide*, Kellam de Forest est « l'Homme qui répond aux questions du tout Hollywood » (« *Hollywood's Answer Man*⁷⁷⁵ »). La société vérifie aussi les noms utilisés (lieux, personnages, entreprises). Des questions moins techniques et plus créatives sont aussi soulevées : vraisemblance, exactitude historique, choix de noms pour des personnages, jargon médical ou juridique... Tous ces éléments sont rassemblés dans un rapport soulignant les éventuelles faiblesses, et suggérant des corrections et améliorations.

Ainsi, dans les archives conservées à UCLA, se trouve par exemple, le scénario d'un épisode du corpus, issu de la série western *The Wild Wild West*, « The Night of the Hangman »

⁷⁷⁴ Kmet, 2012, art cit ; Farber, 1984, art cit.

⁷⁷⁵ Los Angeles Times, art cit.

(s03e07, 20/10/1967, CBS⁷⁷⁶). Le rapport final n'a pas été conservé, mais le scénario est annoté. On remarque que tous les noms de personnes et de lieux ont été soulignés, ainsi que les termes juridiques, et certains mots, sans doute considérés comme problématiques. Ainsi, la mention d'un flash d'appareil photo à poudre et plus tard celle d'un gaz rouge vif sont soulignées au crayon dans le texte, sans doute pour vérifier la date d'invention de la première étant donné le contexte historique de l'épisode, et l'existence du second. Des problèmes plus habituels de langage sont aussi suggérés avec les expressions familières soulignées, qui font référence aux entrailles (*guts*) et à la chair de poule (*willies*) ; le premier mot n'est pas employé dans la version diffusée à la télévision, mais le second est conservé. Le vocabulaire juridique lors de la scène de procès est également souligné : les notions de préméditation (*intent*), de meurtre au premier degré (*first degree murder*) ainsi que la totalité de la sentence de mort déclamée par le juge, ce qui suggère des vérifications de cohérence légale. Des éléments plus triviaux n'échappent pas à la vigilance de l'employé qui souligne également les fautes de frappe.

Un rapport de De Forest se trouve dans les archives de Rod Serling, pour l'épisode « In Praise of Pip » (*The Twilight Zone*, s05e01, 27/09/1963, CBS⁷⁷⁷). La première partie du rapport est une recherche sur les noms des personnages : pour « Pip Phillips », il est noté qu'il n'y a pas de problème, mais cela est le cas pour le nom « Max Philipps », car un Max Philipps réel se trouve dans l'annuaire de Long Beach (lieu où se déroule l'intrigue). La société conseille d'ajouter un deuxième prénom pour éviter la confusion. Une citation est vérifiée pour éviter des plaintes concernant les droits d'auteur. Les commentaires sont parfois plus politiques. L'épisode en question se situant au Laos, De Forest Research rappelle les dispositions des accords de Genève de 1954 sur la neutralité du pays. L'intrigue ne peut pas y présenter de soldats américains. Il est suggéré de remplacer le Laos pour le Sud Vietnam, où des forces spéciales sont alors affectivement stationnées pour soutenir le régime en place⁷⁷⁸. La société vérifie également différents aspects techniques, selon les sujets des épisodes. Par exemple, Rod

⁷⁷⁶ *The Wild Wild West, The Night of the Hangman*, #0356. UCLA. Library Special Collections, Charles E. Young Research Library. De Forest Research. Collection PASC 63. Boîte 381.

⁷⁷⁷ Rapport de De Forest Research, anonyme, 23 mai 1963. WHS. Serling Papers. Boîte 60, dossier 6.

⁷⁷⁸ En effet, la question de l'Indochine se pose dans la politique étrangère américaine dès la Seconde Guerre mondiale. En 1954, après la signature des accords de Genève, qui mettent fin à la guerre entre les forces françaises et les nationalistes vietnamiens en divisant le pays en deux, les États-Unis initient un programme d'aide au Sud Vietnam au titre de l'endiguement, car un régime communiste s'est établi au Nord. Cette aide se militarise rapidement, 16 000 conseillers militaires y sont envoyés par Kennedy. Cependant, la mobilisation de l'Armée n'est officiellement décrétée qu'en mars 1965. Pierre Melandri, *Le Siècle américain : Une histoire*, Epub., Paris, Perrin, 2016, Repère 747-760/1531.

Serling consulte De Forest pour vérifier les termes médicaux employés dans *The Twilight Zone*⁷⁷⁹.

Les éditeurs et les employés de De Forest effectuent ainsi des vérifications préalables de scénarii en se concentrant sur les mêmes éléments que les éditeurs des chaînes. Comme eux, ils ordonnent des coupes, mais font également des recommandations conformes aux différents codes et pratiques. Les éditeurs, quelle que soit l'entreprise qui les emploient, sont ainsi chargés de missions comparables et effectuent des tâches similaires ; le contrôle éditorial est homogène, ce qui est propice à la diffusion sur les ondes de programmes dont le style, la mise en scène, et le discours se déploie dans un cadre identique.

3.1.2 Les éditeurs, une fonction de relations publiques ?

En principe, le service d'édition est autonome et n'est pas soumis aux pressions des autres services, en particulier ceux en charge de la programmation et des ventes. Le manuel d'ABC déclare : « Le service d'édition fonctionne indépendamment de la chaîne de radio et de télévision ABC, de sorte qu'il existe en pratique un système de "contrôle et d'équilibre" pour déterminer si le contenu des programmes est acceptable⁷⁸⁰. » Selon Alfred Schneider, responsable du département en question, son seul supérieur hiérarchique est le président de la chaîne. Leonard Goldenson (dirigeant de 1953 à 1986) est le seul à pouvoir annuler les décisions de Schneider⁷⁸¹. Cependant, la structure est un peu plus complexe selon George Gerbner : le premier supérieur hiérarchique de l'éditeur en chef est un vice-président⁷⁸². Schneider insiste donc ici sur son autonomie. L'indépendance des éditeurs est également garantie chez NBC. Au moment de sa création, en 1934, le responsable répond directement au président de la chaîne. Dans les années 1970, le département est sous la responsabilité du groupe NBC, et non de la chaîne elle-même, ce qui signifie qu'il opère dans une branche séparée de celles de la programmation et des ventes⁷⁸³. Chez CBS, le directeur est directement sous l'autorité du président de la chaîne⁷⁸⁴. L'image d'indépendance apparaît dans le témoignage de William

⁷⁷⁹ Martin Grams, *The Twilight Zone : Unlocking the Door to a Television Classic*, Churchville, OTR Pub., 2008, p. 55.

⁷⁸⁰ « *The Department of Broadcast Standards and Practices operates independently of the ABC Radio and Television Networks so that there is in effect a system of "check and balances" in determining the acceptability of program material.* » *ABC Standards and Policies*, 1966, section III, p.1. WHS-WCFTR.

⁷⁸¹ Alfred Schneider, OHT, Chapitre 2 et 3. ; Schneider, 2001, *op. cit.*

⁷⁸² Gerbner, 1972, art cit, p. 404.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 405. ; Murray, 1997, *op. cit.*, p. 112- 113. ; Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 85- 87.

⁷⁸⁴ Gerbner, 1972, art cit, p. 402.

Tankersley qui se présente comme le « tsar », celui qui garde sa porte fermée aux producteurs et qui a l'oreille des plus hauts dirigeants, en particulier de William Paley, fondateur et président du conseil d'administration⁷⁸⁵.

L'indépendance et le pouvoir du service d'édition dans les organigrammes des trois chaînes apparaît dans les archives, comme par exemple, lors du conflit du producteur Herbert Leonard avec ABC à propos de l'épisode « Prime of Life » (*Naked City*, s04e21,13/02/1963, ABC). Au cours d'une réunion avec les cadres du service programmation, Russ Karp, un représentant de la maison de production de Leonard affirme que « légalement, ABC n'[a] aucun contrôle créatif sur la série et qu'ils ne peuv[ent] rejeter le scénario que pour des raisons précisées par les éditeurs⁷⁸⁶. » Le producteur trouve un allié inattendu dans ce département, car il a appliqué toutes les demandes de modifications. Faute d'objections, l'épisode ne peut plus qu'être accepté, les cadres de programmation et des ventes n'ont pas prise sur le contenu, et pas officiellement de pouvoir décisionnaire.

3.1.2.1 Les éditeurs, de simples employés ?

Les relations de travail au sein de l'institution paraissent cependant contredire cette image de juge indépendant et tout puissant au cœur de la rhétorique professionnelle des éditeurs. Dans leurs opérations quotidiennes, ces derniers sont confrontés d'un côté aux producteurs, dont ils doivent évaluer les projets, et d'un autre côté aux cadres du service programmation qui suivent eux aussi ces mêmes projets et s'allient parfois aux producteurs. En pratique, l'exercice du pouvoir de l'éditeur est plus complexe que ne le laissent entendre les discours officiels.

3.1.2.1.1 Éditeurs contre producteurs

Les éditeurs ont des relations de travail quotidiennes avec les producteurs, et celles-ci sont décrites de manière récurrente comme tendues, voire conflictuelles. Dans la presse, les producteurs dénoncent les éditeurs comme des obstacles supplémentaires qui les empêchent de

⁷⁸⁵ William Tankersley, OHT, Chapitre 3. ; Bruce Weber, « William H. Tankersley, Watchdog for CBS Taste Standards, Dies at 98 », *The New York Times*, 18 février 2016.

⁷⁸⁶ « [...] legally, ABC had no creative control over the series and that they only could reject the script on continuity acceptance grounds. » Rapport de Russ Karp pour Screen Gems du 5 novembre 1962. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 122, dossier : Prime of Life/Execution.

donner toute la mesure de leur créativité⁷⁸⁷. De plus, leurs décisions sont décriées pour leur supposée incohérence. Par exemple, le producteur Norman Felton déclare en 1963, lors d'une table ronde organisée par le magazine grand public *TV Guide* :

[Les éditeurs] ne respectent pas toujours le code à la lettre, mais sans cohérence, au cas par cas. J'ai découvert qu'il y a des sujets que vous ne pouvez pas aborder aujourd'hui, et peut-être que dans un mois vous trouverez ce même sujet sur une autre chaîne⁷⁸⁸[...].

Le magazine demande même à ses lecteurs : « Prenez pitié du censeur de chaîne télévisée. Depuis longtemps objet de moqueries de la part des humoristes et d'attaques de la part des critiques⁷⁸⁹ [...] ». À la fin des années 1960, les producteurs interrogés par la sociologue Muriel Cantor désignent la chaîne, et son service d'édition, comme la force d'obstruction majeure, et non leur société de production ou superviseur, le cas échéant⁷⁹⁰. Toutefois, plusieurs producteurs déclarent également qu'ils parviennent à contourner la censure : en tant qu'artistes et créatifs, ils sont plus habiles que les éditeurs, qui ne sont que des bureaucrates⁷⁹¹. Ainsi, Norman Lloyd, producteur délégué pour la série *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1962, CBS) déclare lors d'une interview en 1996 : « Avec toutes ces limitations, particulièrement les règles d'édition, la censure, nous avons été capables de faire des choses tout à fait fascinantes⁷⁹². »

3.1.2.1.1.1 *Des conflits rares, une relation de travail quotidienne*

Toutefois, cette opposition entre producteurs et éditeurs semble faire partie de la rhétorique professionnelle des producteurs davantage que de leur pratique professionnelle. Contrairement à cette image, les deux sont en réalité des partenaires de travail. Les éditeurs suivent le développement d'un nombre limité de séries : ils occupent un rôle de personne

⁷⁸⁷ « NBC Won't Deviate on Taboos », *Variety*, 12 avril 1962. ; « The Subject is Television », *TV Guide*, 1963, art cit ; Dave Kaufman, « Geller On TV Violence ; Thorpe To Direct "Dossier" », *Variety*, 18 juin 1968. ; Dave Kaufman, « Producers Should Be Responsible For New Program Ideas : Norm Felton », *Daily Variety*, 18 septembre 1973. ; Gendel, 1985, art cit ; Stephen Farber, « They Watch What We Watch », *The New York Times*, 7 mai 1989.

⁷⁸⁸ « *They sometimes bend the code a bit, but they are inconsistent. I've found there are subject matters which today you won't be able to tackle, [...] and perhaps a month from now you'll find the same things appearing on another network [...].* » « The Subject is Television », *TV Guide*, 1963, art cit, p. 24.

⁷⁸⁹ « *Pity the network censor. Long object of ridicule by comedians and attacks by critics [...].* » « As we see it », *TV Guide*, 20 avril 1968, p. 2.

⁷⁹⁰ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 122-123, 135- 136.

⁷⁹² « *With all the limitations, particularly broadcast standards, censorship, we were able to do some very fascinating things.* » Norman Lloyd, interview menée par Steven Scheuer, 16 mars 1996, à Los Angeles, DVD 2. Syracuse University Libraries. Special Collections Research Center. Steven H. Scheuer Television History Interviews, 1996-1999. Boîte 1 : A1052.

référente pour le producteur avec lequel ils sont en contact chaque semaine, pendant une saison, voire plus. Chez NBC, chaque éditeur est en charge de six à huit séries, moins pour les cadres du service⁷⁹³. Chez CBS, chaque professionnel édite quatre séries⁷⁹⁴. Les archives confirment cette organisation : les rapports retrouvés pour la série de CBS *The Twilight Zone* sont signés par Donald Gotschall, et ceux de *Naked City*, diffusée sur ABC, par Phyllis van Orman⁷⁹⁵. Le manuel d'ABC insiste d'ailleurs sur la coopération et les contacts répétés entre les éditeurs et les producteurs : « De nombreuses activités du service ne peuvent être traduites en statistiques car elles impliquent du temps, des conférences quotidiennes, des échanges entre un éditeur du service d'édition et un producteur dans leurs efforts mutuels pour aboutir à un programme acceptable⁷⁹⁶. » Le fonctionnement est similaire chez NBC : les employés du département communiquent avec les producteurs, les révisions demandées sont discutées au téléphone⁷⁹⁷. Les archives retrouvées confirment ces contacts fréquents. Plusieurs rapports pour *The Twilight Zone* portent la mention d'une réunion ou d'une discussion. Par exemple, le rapport sur l'épisode « Execution » (s01e26, 01/04/1960), daté du 29 janvier 1960, précise : « Conformément à la conversation entre Messieurs Tankersley et Serling, il a été convenu que les suppressions et les révisions suivantes seront effectuées⁷⁹⁸. » Les rapports sur les épisodes « Nervous Man in a Four Dollar Room » (s02e03, 14/10/1960) et « Eye of the Beholder » (s02e06, 11/11/1960) commencent par la formule « Comme discuté avec M. Del Reisman⁷⁹⁹ » et sont tous deux datés du 23 juin 1960 : les réunions entre un membre de l'équipe de production et l'éditeur peuvent donc concerner plusieurs épisodes en même temps, le tout est ensuite mis à l'écrit. Tous ces éléments sont autant de facteurs de consensus ; éditeurs comme producteurs ne peuvent entrer en conflit ouvert s'ils veulent pouvoir travailler. Leur intérêt mutuel est la poursuite de la production d'épisodes en temps et en heure. Il faut donc porter un regard nuancé sur les rhétoriques professionnelles des uns et des autres.

Selon l'étude de Cantor, menée dans les années 1960, les jeunes producteurs, tout comme ceux de la génération la plus ancienne, ne s'opposent que très rarement aux éditeurs, et plus généralement aux injonctions de la chaîne. Les règles d'édition sont bien connues des

⁷⁹³ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁹⁴ William Tankersley, OHT, Chapitre 5.

⁷⁹⁵ Boîte 60, dossier 7 WHS. Serling Papers.; Boîte 43, dossier "ABC Comments". UCLA. H. Leonard Papers.

⁷⁹⁶ « Many of the activities of the Department cannot be translated into statistics for they involve time, daily conferences, discussion sessions with a Broadcast Standards and Practices editor and a producer in mutual efforts to bring about an acceptable program. » *ABC Standards and Policies*, 1966, section III, p.1-2. WHS-WCFTR,

⁷⁹⁷ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 149.

⁷⁹⁸ « Per conversation with Messrs. Tankersley and Serling, it was agreed the following deletions and changes will be effected. » Rapport de Donald Gotschall du 29 janvier 1960. WHS. Serling Papers.

⁷⁹⁹ Del Reisman est le producteur de la série.

professionnels, et ces créatifs sélectionnent le contenu en fonction de ce critère. Leur pragmatisme est attribué à leur vision de la télévision comme moyen de divertissement, et non d'éducation politique⁸⁰⁰. En pratique, les rapports de la série *Naked City* montrent que toutes les demandes de révisions sont acceptées, avec la note « OK » ou une coche écrite au crayon rouge⁸⁰¹. L'assentiment de la production ne correspond pas à l'image publique du producteur, Herbert Leonard, qui se présente comme un homme à poigne, refusant de se plier aux règles⁸⁰².

3.1.2.1.1.2 Une relation de pouvoir dynamique

La relation de travail entre éditeurs et producteurs, marquée par la coopération en général, reste toutefois une relation de pouvoir, dont l'équilibre est instable. Des périodes sont plus favorables au pouvoir du bureau d'édition, en particulier les crises affectant l'image de la télévision dans l'opinion et le milieu politique, tel le scandale des jeux truqués de 1959 : les règles sont plus strictes après de telles crises (voir plus loin). De plus, tous les producteurs n'ont pas la même réputation ou la même influence, ce qui joue sur le pouvoir des éditeurs en charge de leurs séries. Un premier cas de figure est celui du producteur difficile, fermé à la négociation, abordant des thèmes polémiques. Selon Norman Felton interrogé en 1973 par *Variety* : « Si vous vous battez, vous devenez fatigué et vous êtes controversé⁸⁰³. » Pour un producteur, avoir cette réputation attire l'attention des éditeurs, et les projets sont soumis à un contrôle tatillon. De même, si un producteur a la réputation d'essayer de contourner les règles, ou si son programme échoue à attirer de larges audiences, sa position est fragilisée, les éditeurs ont plus de pouvoir. Ce phénomène est confirmé par Cantor et Pekurny dans leurs études respectives⁸⁰⁴. Les producteurs de séries installées sont également plus puissants que ceux de séries qui débutent, comme vu au chapitre 2.

A contrario, quand le producteur a une réputation de « bon goût », d'être un professionnel de confiance, et de produire des programmes à succès, il est dans une position de force face à l'éditeur⁸⁰⁵. Le producteur puissant peut faire accepter plus de thèmes sensibles, les cadres de la chaîne sont moins enclins à intervenir dans la production⁸⁰⁶. Cette situation met particulièrement en valeur la différence de statut entre les éditeurs et les producteurs : les premiers sont des employés, et les seconds des cadres de l'industrie créative. Un éditeur

⁸⁰⁰ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 133- 137.

⁸⁰¹ Rapports de Phyllis van Orman. UCLA. H. Leonard Papers.

⁸⁰² « The Subject is Television », *TV Guide*, 1963, art cit.

⁸⁰³ « *If you fight, you become tired and you're controversial.* » Kaufman, 1973, art cit.

⁸⁰⁴ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 127. ; Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 183- 184.

⁸⁰⁵ Le même phénomène est évoqué au cinéma. Caïra, 2005, *op. cit.*, p. 105, 125.

⁸⁰⁶ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 127- 128. ; Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 183.

explique : « vous avez affaire à des gens du milieu très, très influents, riches et intelligents. Vous avez affaire à des producteurs qui sont généralement très bien lotis financièrement, qui ont dans la plupart des cas une excellente éducation et⁸⁰⁷ ... » Ce même éditeur souligne les capacités rhétoriques des producteurs pour négocier voire manipuler leur interlocuteur. Dans ces circonstances, un éditeur n'a pas le pouvoir de s'opposer seul au producteur, et il lui faut trouver le soutien des programmeurs. Alfred Schneider évoque par exemple dans ses mémoires « la relation fragile entre le censeur et le producteur, laquelle dépend beaucoup de la bonne volonté et des relations personnelles. Souvent, le pouvoir de négocier un compromis dépend du soutien des programmeurs et de la direction⁸⁰⁸. » Tankersley, en dépit de sa stature de « tsar », raconte aussi que son travail est aussi fait de batailles et de marchandages. Parfois il obtient gain de cause, par exemple contre Herbert Leonard et Stirling Silliphant, alors respectivement producteur et scénariste de *Route 66* (1960-1964, CBS), mais il connaît aussi des défaites, en particulier contre Norman Lear, le producteur de la *sitcom All In The Family* (1971-1979, CBS) qui défraie la chronique par ses thèmes d'actualité polémiques mais domine les audiences. D'ailleurs, selon Tankersley, le système de formulaires de CBS aurait été mis en place pour vérifier que les engagements pris par les producteurs soient bien respectés, ce qui indique en creux que ce n'est pas toujours le cas⁸⁰⁹.

3.1.2.1.1.3 Jeux et marchandages

Les codes, manuels, rapports d'édition et les discours les accompagnant donnent l'impression que le travail est entièrement bureaucratisé, dans le cadre d'une procédure placée en dehors de toute négociation. Cependant, la relation de pouvoir entre l'éditeur et le producteur est dynamique. Par conséquent, le développement d'un épisode est un processus au cours duquel créatifs comme éditeurs déploient des tactiques pour essayer d'atteindre leurs objectifs. La première tactique de négociation est d'utiliser le langage vulgaire et offensant. E.G. Marshall, acteur vedette de la série judiciaire *The Defenders* (1961-1965, CBS), connue pour son traitement progressiste de thèmes politiques et sociaux, raconte ainsi :

[Le producteur et les éditeurs] se disputaient toujours à propos des grossièretés. Et les scénaristes ajoutaient exprès des grossièretés. Et ils disaient : "Vous ne pouvez pas dire

⁸⁰⁷ « [...] you're dealing with very, very influential, affluent, intelligent people in the business. You're dealing with producers who generally are very well off financially, who have in most cases fine educations and ... » Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁰⁸ « [...] the fragile relationship of censor and producer much depends upon goodwill and personal relationship. Often, the power to negotiate a compromise depends upon the support of both programming department executives and management. » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 109.

⁸⁰⁹ William Tankersley, OHT, Chapitre 2.

ça !" - "D'accord." - " Vous ne pouvez pas dire ça !" - "D'accord." Et ils laissaient dans le scénario ce à quoi ils tenaient réellement⁸¹⁰.

Les employés du service interrogés par Robert Pekurny dans les années 1970 font un constat similaire. Les scénaristes placent dans les dialogues un très grand nombre d'interjections ou de mots qu'ils savent interdits, ou à la limite de l'acceptable, pour pouvoir ensuite négocier. Le producteur fait le geste de renoncer et de se soumettre à toutes les demandes de révisions, et en échange il obtient la validation des lignes de dialogues sensibles auxquelles il tient le plus, ou quelques mots « interdits⁸¹¹ ». La stratégie est donc de gonfler artificiellement le volume de contenu discutable pour engager un processus de donnant-donnant : l'éditeur peut avoir le sentiment d'obtenir gain de cause, mais il donne en échange quelque chose au créatif.

La deuxième tactique employée par les producteurs pour négocier le contenu est le test des limites : les scénarii présentés contiennent des éléments sensibles qui y sont placés à dessein pour tester les réactions des éditeurs. Selon les producteurs interrogés par Muriel Cantor, des références sexuelles sont introduites pour voir lesquelles passent les fourches caudines. Dans un contexte de révolution sexuelle, et alors que les chaînes diffusent des films de cinéma au contenu parfois « osé », les éditeurs sont susceptibles d'être plus permissifs ; les producteurs tentent leur chance pour voir où se placent les nouvelles limites⁸¹². En effet, la tendance est à l'autorisation de plus en plus de contenu à connotation sexuelle, ce qui est confirmé par Alfred Schneider. Pour lui, plus que par des grandes premières fois, les règles évoluent graduellement : les éditeurs suivent les évolutions des mœurs, même s'il reconnaît qu'il y a un décalage de plusieurs années entre ce qui peut apparaître sur un écran de cinéma et sur un petit écran⁸¹³.

Une troisième tactique visible dans les archives est l'utilisation des règles bureaucratiques, et notamment des codes, pour obtenir gain de cause. Dans une note interne d'octobre 1959, Buck Houghton, producteur délégué de la série *The Twilight Zone*, rapporte à Rod Serling ses difficultés concernant une séquence onirique. Il défend l'épisode, alors en post-production : « Je trouve que, dans la mesure où la terreur est créée par une belle femme, cela

⁸¹⁰ « *They always argued about profanity. And the writers would consciously put in profanity. And they'd say: "you can't say that!" – "Alright." – "You can't say that!" – "Alright." And then they would leave in something they really wanted.* » E.G. Marshall, interview menée par Steven Scheuer et David Marc, le 16 octobre 1997. SUL. Boîte 19.

⁸¹¹ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 205- 207.

⁸¹² Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 145- 146. ; Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 209- 213.

⁸¹³ Alfred Schneider, OHT, Chapitre 4.

ne tombe pas dans la catégorie des monstres, goules, et du sang qui goutte⁸¹⁴ [...]. » Le producteur semble interpréter ici une stipulation du code de production : « l'utilisation d'effets visuels ou sonores qui choqueront ou alarmeront le téléspectateur, et la présentation détaillée de la brutalité ou de la douleur physique [...], ne sont pas admissibles⁸¹⁵. »

Ces différentes stratégies tournent parfois au jeu. Par exemple, dans le rapport d'édition sur l'épisode « King Nine Will Not Return » de la même série (s02e01, 30/09/1960, CBS) se trouve cette suggestion :

Nous supposons que le terme "trouille" (funked) utilisé (...) sera prononcé distinctement pour ne pas être mal compris. Nous préférons que EMBRY dise quelque chose comme "Je suis prudent" (piker) par précaution⁸¹⁶.

Ici, l'éditeur craint la confusion entre deux mots presque homophoniques mais au sens très différent : « *funked* » (trouille) et « *fucked* ». La substitution recommandée écarte le risque de confusion. Il est possible que le scénariste ait placé le mot par provocation et par jeu, pour voir s'il pouvait échapper à la surveillance de l'éditeur. Ces jeux sont confirmés par plusieurs professionnels comme Paul Henning, producteur de *The Beverly Hillbillies* (1962-1971, CBS), une comédie, qui déclare : « Parfois nous mettons des lignes de dialogues un peu limites, juste pour voir s'ils vont les trouver⁸¹⁷ ! » Cette pratique est encore attestée dans les années 1980 dans un article du *Los Angeles Times*. Selon Maurie Goodman, vice-président du département pour NBC, des producteurs proposent des éléments qu'ils savent inacceptables dans le but de provoquer les éditeurs⁸¹⁸. Les créatifs semblent ainsi se moquer des éditeurs et de leur mission, en retournant contre eux les règles concernant le langage approprié.

De leur côté, les éditeurs interrogés par Robert Pekurny semblent conscients des tactiques des créatifs, et peuvent les utiliser à leur profit. Il rapporte comment certains d'entre eux exigent l'élimination de tous les mots sensibles et interdits, en sachant qu'ils comptent en autoriser un nombre réduit après négociation avec le producteur. Toutefois, les procédés de

⁸¹⁴ « *I feel that in as much as the terror is created by a beautiful woman that this does not fall into the class of monsters, ghouls, and dripping blood [...].* » Communication interne de Buck Houghton à Rod Serling du 28 octobre 1959. WHS. Serling Papers.

⁸¹⁵ « *the use of visual or aural effects which would shock or alarm the viewer, and the detailed presentation of brutality or physical agony [...] are not permissible.* » *The Television Code* (2^e édition), mars 1954, p.3. ALB. NAB Records.

⁸¹⁶ « *We assume the term "funked" used[...] will be pronounced distinctly so as not to be misconstrued. We would prefer that EMBRY said something to the effect that "I was a piker" to be on the safe side.* » Rapport de Donald Gotschall du 14 juin 1960. WHS. Serling Papers.

⁸¹⁷ « *We sometimes put lines in just to see if they will catch them!* » « The Subject is Television », *TV Guide*, 1963, art cit, p. 24.

⁸¹⁸ Gendel, 1985, art cit.

négociation sont contraires à leur identité professionnelle, c'est sans doute pourquoi peu les reconnaissent. Pekurny constate ainsi : « Certains éditeurs ont admis ce processus de marchandage ; d'autres ont nié avec véhémence y prendre part⁸¹⁹. » La distribution du pouvoir entre éditeur et producteur est inéquitable : l'éditeur n'est pas censé négocier avec le producteur, mais les conditions de travail et les circonstances l'y forcent le plus souvent. Seul un producteur affaibli par une mauvaise réputation, ou une série qui ne rencontre pas un succès d'audience, paraît soumis à son éditeur.

3.1.2.1.2 Éditeurs contre programmeurs

Le statut d'employé de l'éditeur est également visible dans les relations de pouvoir entre le service édition et le service programmation. Les deux sont en concurrence pour le contrôle du contenu, avec des intérêts opposés : « Le service programmation appuie sur l'accélérateur, le service d'édition appuie sur les freins » selon un éditeur⁸²⁰. Sur le papier, et dans les organigrammes, cette opposition ne devrait pas poser de difficulté car les deux départements opèrent indépendamment ; pourtant, dans la pratique, cette séparation est moins évidente. En effet, le contrôle du contenu n'échappe pas totalement aux cadres de la chaîne. Un article de *Variety* relate en 1962 une réunion entre des responsables de NBC et les producteurs des séries diffusées sur la chaîne. Les règles sont rappelées, des demandes particulières sont formulées pour guider les producteurs dans la sélection du contenu. Envoyés auprès des créatifs : Lee Jahncke, vice-président du service d'édition à Hollywood, et Mort Werner, vice-président du service programmation. La fonction d'orientation des programmes est donc partagée entre les cadres des deux départements. Le partage du contrôle éditorial est également organisé chez ABC. Ainsi, dans les années 1970, le service programmation a tendance à suivre la production au jour le jour, et il n'est pas rare de voir les programmeurs lire tous les scénarii en développement et de les discuter avec le producteur. Les cadres redoublent le travail des éditeurs, dans le but de garder le contrôle sur les producteurs⁸²¹. Les fonctions sont partagées, cependant la distribution des pouvoirs s'effectue au détriment des employés de l'édition et au bénéfice des cadres de la programmation. CBS semble faire exception, car les cadres suivraient les commentaires et les demandes des éditeurs selon Gerbner⁸²².

⁸¹⁹ « *Some editors admitted to this bargaining process; others vehemently denied participating in it.* » Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 318.

⁸²⁰ « *Programming steps on the gas, broadcast standards steps on the brake.* » *Ibid.*, p. 26.

⁸²¹ Gerbner, 1972, art cit, p. 409.

⁸²² *Ibid.*, p. 410.

L'exemple de la chaîne ABC au début des années 1960 montre ce déséquilibre des pouvoirs : les producteurs y ont le soutien des cadres, et utilisent cet appui pour ne pas tenir compte des rapports d'édition. Selon une note interne de 1963, rédigée par Edgar Scherick, vice-président de la programmation, ces rapports restent lettre morte tant que les cadres n'interviennent pas. Le silence des cadres est interprété, à tort selon lui, comme une validation des projets. Les producteurs font également régulièrement appel des décisions des éditeurs. Cette note est utilisée comme élément à charge lors de l'enquête du sénateur Dodd pour montrer la complaisance de la chaîne vis-à-vis de la représentation du sexe et de la violence. L'enquête du sénateur révèle également, par exemple, le cas d'un épisode de la série *Breaking Point* (1963-1964, ABC) pour lequel 11 des 13 changements demandés n'ont pas été effectués. De plus, trois pages jugées inacceptables par Dorothy Brown, l'éditrice, ont été tournées⁸²³. La capacité des producteurs à ignorer les exigences des éditeurs montre bien leur statut inférieur. Pour les créatifs, le véritable pouvoir d'approbation réside dans les mains des cadres et ces derniers sont bien plus permissifs que les éditeurs.

Le différentiel de pouvoir transparait aussi lorsqu'un projet d'épisode soulève un problème politique particulier. Le dossier sur le développement de l'épisode « Prime of Life » pour ABC est un exemple. Phyllis van Orman, l'éditrice en charge de la série est la première à donner un avis négatif sur l'épisode en 1961. Herbert Leonard refuse d'abandonner son projet ; les négociations remontent d'un niveau hiérarchique, car il a affaire ensuite à Grace Johnsen, directrice du bureau à New York. En dépit de ses objections, Leonard s'entête, et il fait appel alors aux cadres dirigeants, Tom Moore et Oliver Treyz, respectivement vice-président de la programmation et président de la chaîne⁸²⁴. Lors des toutes dernières négociations, Grace Johnsen semble absente des réunions, le dossier est traité par le service de la programmation et la direction. De même, sur CBS, alors que Tankersley est opposé à la sitcom de Norman Lear, il doit se plier à la décision du président du *network* de la diffuser⁸²⁵. Robert Pekurny, dans son étude, confirme l'implication de la hiérarchie de NBC dès que des producteurs décident de résister aux demandes des éditeurs⁸²⁶.

Par conséquent, les cadres détiennent le pouvoir de dire oui ou non à la diffusion d'un programme. D'ailleurs, quand les départements d'édition sont drastiquement réduits dans les années 1980, la fonction de contrôle éditorial est désormais dans les mains des programmeurs,

⁸²³ Subcommittee to Investigate Juvenile Delinquency, *Television and Juvenile Delinquency: Interim Report*, Washington DC, Library of Congress, Legislative Reference Service, 1965, p. 29.

⁸²⁴ Boîte 122, dossier : Prime of Life/Execution. UCLA. H. Leonard Papers.

⁸²⁵ *William Tankersley*, OHT, Chapitre 5.

⁸²⁶ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 144.

même si elle est effectuée de manière moins serrée⁸²⁷. Les tâches effectuées par les éditeurs ne sont pas jugées indispensables : ils ne seraient que des techniciens spécialisés, les cadres pourraient les remplacer sans difficulté. De plus, le travail peut être sous-traité à des entreprises comme De Forest Research. En cas de conflit, les éditeurs ne peuvent remporter la partie sans le soutien des cadres et des dirigeants.

3.1.2.2 Le service d'édition et ses employés, une fonction d'affichage politique ?

Les éditeurs sont considérés avant tout comme des employés effectuant un travail technique, les producteurs et les cadres peuvent ne pas tenir compte de leurs demandes. À bien des égards, le rôle des éditeurs semble déterminant avant tout dans le contrôle de la fonction publicitaire des programmes, c'est-à-dire le contrôle du respect des contrats passés avec les clients de la chaîne, les annonceurs. Dans ce cadre, comment comprendre la valorisation de cette fonction ?

3.1.2.2.1 Les écrits restent

Comme vu précédemment, les bureaux d'édition produisent des rapports, des notes internes, organisent des réunions pour énoncer les règles en usage ... Tous ces éléments laissent des traces dans les archives des chaînes et dans la presse, et sont autant de preuves qu'un effort de contrôle éditorial est fourni quotidiennement – preuves qui jouent le rôle d'assurance. Stockton Helffrich, manager puis directeur chez NBC jusqu'en 1960, met en scène et justifie ses décisions dans ses rapports d'activités et dans des courriers de réponse adressés à des téléspectateurs mécontents. Il y évoque un travail effectué de bonne foi, avec la consultation d'experts. Par exemple, dans un courrier de 1952, William Brooks, un de ses éditeurs, répond à un téléspectateur critique d'un épisode de *Treasury Men in Action* (1950-1951, ABC, 1951-1955, NBC) avec les arguments suivants : le scénario est approuvé par le gouvernement, et un fait réel tiré des dossiers de l'agence fédérale sert de base à l'intrigue⁸²⁸. L'éditeur décrit sa collaboration avec le département du Trésor et le producteur de la série ; son travail lui permet par conséquent de répondre à la critique. De même, Robert Pekurny, lors de son étude menée dans les années 1970, évoque la réaction d'un employé dont les demandes ont été rejetées :

⁸²⁷ Richard Zoglin, Jonathan Beatty et William Tynan, « Where Are the Censors? A titillating fall raises questions about network standards », *Time Magazine*, 12 décembre 1988, vol. 132, n° 24, 12 décembre 1988.

⁸²⁸ Lettre de William F. Brooks, 15 février 1952. WHS. Archives du service « Continuity Acceptance ». Boîte 152, dossier 27 : rapports de « Continuity Acceptance » sur la série *Treasury Men In Action*, 1951-1954.

« L'éditeur n'a pas semblé dérangé par la décision, expliquant qu'il ne s'en souciait pas car il s'était "couvert personnellement" par le bais de ses rapports sur le scénario, si toutefois l'épisode soulevait un tollé⁸²⁹ ». L'éditeur est confiant : le travail demandé par son entreprise est fait, les documents nécessaires pour répondre aux critiques sont prêts, la responsabilité finale de l'approbation du contenu appartient à sa hiérarchie. D'ailleurs, le rapport d'enquête du sénateur Dodd qui critique vertement les pratiques d'ABC dans les années 1960, cible les cadres exécutifs, et non les éditeurs, ces derniers étant protégés par leurs rapports⁸³⁰.

Les cadres utilisent également les communications écrites pour se protéger, comme le montre le témoignage de Martin Manulis. Quand il prend la tête de *Playhouse 90* (1956-1960, CBS), programme phare, les instructions écrites ne correspondent pas aux instructions orales :

Ils [les cadres] écrivaient des notes internes qui disaient en substance : "le décollé est trop plongeant", et "vous ne pouvez pas faire ça." Mais ce que l'on nous disait en personne était "ouvrez cette robe" ... c'est un bon résumé de ce qui se passait habituellement. Les rapports écrits ne faisaient que couvrir leurs arrières⁸³¹.

Ici, les cadres peuvent faire reporter la responsabilité d'un scandale sur les créatifs qui auraient pris trop de libertés, à leur corps défendant, ce qu'ils peuvent prouver en produisant lesdites notes internes. Ces discours sont probablement d'autant plus convaincants au temps du direct, durant lequel, de fait, les créatifs ne peuvent plus être contrôlés quand ils sont sous les feux de la rampe. Par conséquent, pour les directions des chaînes, le service d'édition, ses activités et ses personnels, ainsi que les diverses notes internes et autres documents écrits, laissent des preuves d'un effort de contrôle éditorial, même si une partie des décisions prises sur le papier ne se retrouvent pas dans les programmes diffusés.

3.1.2.2.2 Des services mis en scène pour faire taire les critiques

Les documents de contrôle éditorial ont aussi pour fonction d'être diffusés, à des fins politiques. En effet, les cadres dirigeants sont appelés devant des commissions d'enquêtes régulièrement. Dès les années 1950, la FCC et des sénateurs lancent des enquêtes publiques sur les pratiques des chaînes (leurs rapports avec leurs affiliés en particulier) et de programmation. En témoigne par exemple, la publication du « livre bleu » (*Blue Book*) par la FCC en 1946 qui présente une définition de l'intérêt public (condition de l'accès des stations aux ondes

⁸²⁹ « *The editor was seemingly not disturbed by the ruling, saying that he did not care as long as he had "covered himself" via his script reports just in case public uproar was created.* » Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 280.

⁸³⁰ Subcommittee to Investigate Juvenile Delinquency, 1965, *op. cit.*

⁸³¹ « *They were writing memos that said : "the cleavage is too low", something like this, and : "you can't do that." [...] But what you were being told was : "open the dress up" ... that's shorthand for the whole. Everybody was just protecting its back.* » Martin Manulis, interview menée par Steven Scheuer le 26 avril 1996. SUL. Boîte 19.

publiques) et recommande la diffusion de programmes variés. La pression du milieu politique est un des facteurs décisifs pour la mise en place du code de la NAB⁸³². En 1959, le scandale des jeux truqués constitue également un moment de crise pour les chaînes, même si ces dernières parviennent à faire reposer l'entière responsabilité des tricheries sur les annonceurs et les producteurs⁸³³. Le sénateur Dodd débute ses auditions en 1961, le sénateur Pastore reprend le flambeau en 1969. L'atmosphère est souvent hostile aux chaînes, celles-ci sont accusées de favoriser le développement de la délinquance juvénile et de mener la société à la déchéance politique et morale. Les projets de régulation sont multiples, d'un conseil de citoyens chargé de surveiller les programmes et de rédiger des propositions de loi, à la mise en place du visionnage des programmes *a priori* par la NAB pour en faciliter la censure⁸³⁴. Le principal résultat est toutefois une étude scientifique à propos des effets de la télévision sur la violence, menée sous la responsabilité du directeur du service de la santé publique (*surgeon general*), dont le rapport est rendu en 1972⁸³⁵. Les témoignages des cadres portent la trace de ce contexte difficile : Frank Stanton, William Tankersley, Alfred Schneider, et Tom Moore, en particulier donnent l'impression d'une atmosphère d'inquisition ; les convocations à Washington sont redoutées, et la possibilité d'une censure organisée par le gouvernement est présentée comme réelle⁸³⁶. En 1962, par exemple, Oliver Treyz, le président d'ABC, est renvoyé après le scandale provoqué par un épisode de *Bus Stop* (1961-1962, ABC). Tom Moore, directeur des programmes puis président de la même chaîne, est auditionné au début des années 1960, ce qui est l'occasion d'une humiliation publique⁸³⁷. Les attaques des milieux politiques redoublent des critiques de la presse, des milieux éducatifs, religieux, des minorités, des syndicats ...

Dans ce contexte, les activités des services d'édition et de recherche permettent de riposter. Les bureaux de recherche des trois chaînes ont pour première mission d'étudier les audiences, l'impact de la publicité sur la consommation ... Dans le cas de CBS et NBC, ces départements sont créés dans les années 1930. Ils sont dirigés dans les années 1960 et 1970 par

⁸³² Jaramillo, 2018, *op. cit.* ; Holt, 2018, art cit ; Boddy, 1990, *op. cit.* ; Murray, 1997, *op. cit.*

⁸³³ Boddy, 1990, art cit ; Edgerton, 2007, *op. cit.*, p. 198- 201.

⁸³⁴ Murray, 1997, *op. cit.* ; Max Gunther, « TV and the New Morality : Who Will Keep What Off the Air », *TV Guide*, 28 octobre 1972, p. 50-54. ; Frank Stanton, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/frank-stanton>, 14 mai 2001, (consulté le 9 septembre 2022).

⁸³⁵ Willard D. Rowland, *The Politics of TV Violence : Policy Uses of Communication Research*, Beverly Hills, Londres, New Delhi, Sage Publications, 1983 ; William Boddy, « Senator Dodd Goes to Hollywood : Investigating Video Violence » dans Lynn Spigel et Michael Curtin (eds.), *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Londres, Routledge, 1997 ; MacCarthy, 1995, art cit ; Geoffrey Cowan, *See No Evil : The Backstage Battle Over Sex and Violence on Television*, New York, Simon and Schuster, 1978.

⁸³⁶ Frank Stanton, OHT ; William Tankersley, OHT ; Alfred Schneider, OHT ; Thomas W. Moore, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/thomas-w-moore>, 31 janvier 2003, (consulté le 5 août 2022).

⁸³⁷ Schneider, 2001, *op. cit.*

Joseph Klapper, docteur en sociologie⁸³⁸ et Thomas Coffin, docteur en psychologie, spécialisé dans les recherches en marketing⁸³⁹. Sous le feu des critiques, les services en question se voient confier la nouvelle mission d'étudier les effets de la représentation de la violence et de la sexualité sur le public. Ils publient les résultats de leurs recherches et les mobilisent quand cela est nécessaire. Les services d'édition constituent de leur côté leurs propres données, avec le même objectif. Ainsi, chez NBC, Helffrich conserve les précédents des décisions de ses personnels et des dossiers thématiques. Par exemple, dans un de ses rapports d'activité de 1954, il précise qu'il a reçu la visite du porte-parole des prêteurs sur gage, qui souhaite le conseiller. Helffrich rejette son aide car NBC dispose de dossiers sur les lois en vigueur à ce sujet, ce qui suggère que d'autres dossiers thématiques existent⁸⁴⁰. Dans les années 1970, Pekurny décrit une collection de 115 dossiers thématiques, probablement un héritage de l'ère Helffrich, qui comprennent des coupures de presse, des courriers, et des notes internes des chaînes (sur les pratiques passées et en vigueur). Les dossiers en question sont consacrés à des thèmes de société comme l'avortement, l'alcoolisme, les jeux d'argent, l'homosexualité, les handicaps physiques ou à la représentation d'événements violents et criminels comme les détournements d'avion, les attentats à la bombe et les kidnappings. Neuf autres dossiers sont consacrés à la violence et à ses effets. La représentation des minorités (les Asiatiques, les Amérindiens, ...) occupe également plusieurs dossiers⁸⁴¹. Tous ces éléments forment des archives qui peuvent être mobilisées pour répondre à des plaintes de groupes d'intérêts, ou à des demandes provenant du milieu politique.

Chez CBS, William Tankersley développe un système comparable. Dans un article de *TV Guide*, daté de 1963, comme dans son entretien, il décrit la création de dossiers et de statistiques pour répondre aux critiques⁸⁴². Chaque mois, des tableaux récapitulatifs documentent le traitement de diverses professions, la consommation de cigarettes et d'alcool (classée par type de boisson), le nombre d'actes violents commis, et la présence de minorités dans les fictions. Ainsi, il peut répondre à un téléspectateur mécontent du degré de violence dans un épisode d'une série western : « quatre personnages ont été tués, alors que la moyenne pour les 13 premiers épisodes cette année est de 1,4⁸⁴³. » Il donne raison au rédacteur de la

⁸³⁸ Jesus Rangel, « J. T. Klapper Dead; Studied TV's Effect On Social Behavior », *The New York Times*, 21 mai 1984.

⁸³⁹ Doug Galloway, *Thomas E. Coffin*, en ligne : <https://variety.com/1999/scene/people-news/thomas-e-coffin-1117502669/>, 2 juin 1999, (consulté le 6 février 2023).

⁸⁴⁰ Rapport CART n°6, date du 3 juin 1954, p. 6. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

⁸⁴¹ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 380- 384.

⁸⁴² Raddatz, 1963, art cit ; *William Tankersley*, OHT, Chapitre 2.

⁸⁴³ « Four were killed, whereas the average for the first 13 episodes this year was 1.4. » Raddatz, 1963, art cit, p. 18.

plainte. Ses statistiques peuvent être utilisées à Washington, lors des auditions officielles. Selon Tankersley, CBS est la seule chaîne à disposer de données prêtes à l'emploi⁸⁴⁴. Il raconte aussi que le sénateur Dodd a accès aux notes internes et aux rapports rédigés par ses personnels, documents qui prouvent un contrôle éditorial étroit. Lorsqu'ils se rencontrent, le sénateur lui sert la main et reconnaît l'exemplarité de CBS⁸⁴⁵. Le récit, même s'il peint le cadre de façon très favorable, montre bien l'utilisation politique du travail des éditeurs pour prouver la bonne foi et le sens des responsabilités des dirigeants.

ABC ne semble pas avoir de politique de compilation statistique : la chaîne fait face aux critiques en exposant ses pratiques et ses règles d'édition. Par exemple, en 1968, une commission sur la violence dirigée par Eisenhower doit se réunir. Pour s'y préparer, ABC publie de nouvelles règles interdisant la violence gratuite⁸⁴⁶. Ces règles officielles peuvent être utilisées comme preuve de la politique stricte de la chaîne. Les scientifiques travaillant pour ABC sont ainsi mis à contribution : « Nous voulions que la recherche guide nos règles d'éditions afin de garantir le traitement approprié du contenu et que notre armure soit prête en cas de témoignage⁸⁴⁷ », explique Schneider. En vertu de ces objectifs, il commande en 1970 deux études indépendantes. La première est confiée à deux docteurs de l'université du Temple de Philadelphie : Melvin Heller, docteur en psychiatrie, et Samuel Polsky, professeur en droit et en médecine. L'étude de Heller et Polsky, menée sur cinq ans pour un coût d'un million de dollars, doit conseiller ABC sur les pratiques à tenir pour représenter la violence et la sexualité. Les deux scientifiques restent des consultants de la chaîne durant les années 1970⁸⁴⁸. La seconde étude est confiée à Liberman Research Inc. Pour un million de dollars, l'institut doit mesurer les effets de la violence, et teste à cette fin les réactions de près de 10 000 enfants de 8 à 13 ans, sélectionnés parmi des familles jugées vulnérables⁸⁴⁹. Enfin, à la fin des années 1970, Schneider demande à des experts en sciences sociales de mettre au point un formulaire pour mesurer la violence à l'échelle d'un épisode. Le « formulaire de classification et d'analyse des incidents » (*Incident Classification and Analysis Form*) permet d'établir un score en additionnant les

⁸⁴⁴ William Tankersley, OHT, Chapitre 2.

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁴⁷ « We wanted research to guide the standards to ensure our appropriate handling of content and to have our armor ready for testimony. » *Ibid.*, p. 19.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 17. ; Bonnie L. Cook, Melvin S. Heller, 93, psychiatrist, en ligne : https://www.inquirer.com/philly/obituaries/20160123_Melvin_S_Heller_93_psychiatrist.html, 23 janvier 2016, (consulté le 6 février 2023).

⁸⁴⁹ Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 19.

« notes » des différentes scènes violentes. Il s'agit d'aider les éditeurs dans leur travail d'évaluation, afin qu'ils puissent demander des révisions pour faire baisser le score total⁸⁵⁰.

Les investissements d'ABC dans la « science de la violence télévisée » sont liés à la programmation de la chaîne, qui est, dans les années 1960 et 1970, le leader dans le genre action et aventure. À ce titre, selon le directeur des éditeurs, la chaîne se voit particulièrement visée par les critiques. Dans ses mémoires, l'utilisation des travaux scientifiques à des fins de relations publiques apparaît à plusieurs reprises. Concernant Heller et Polsky, il écrit : « Ils se révéleraient être précieux pour nous lors des auditions [du sénateur] Pastore⁸⁵¹. » Il clarifie son propos un peu plus loin : « Nous devons donner de la consistance à nos arguments lorsque nous devons témoigner devant le Congrès⁸⁵². » Diplômé en droit, Schneider est avocat au début de sa carrière. Devenu directeur de l'édition, il est chargé de préparer les cadres pour leurs témoignages à Washington. Des séances d'entraînement sont organisées, les dirigeants convoqués répètent leurs arguments et utilisent les résultats des recherches commissionnées par ABC, et les pratiques documentées des éditeurs. Il s'agit d'éviter la répétition des fiascos du début des années 1960⁸⁵³.

Chaque direction de chaîne a une stratégie pour faire face aux critiques, ce qui n'empêche pas des échanges entre elles. En 1968, les trois *networks* organisent une conférence avec des scientifiques pour élaborer ensemble les critères d'évaluation de la violence⁸⁵⁴. Dans les dossiers du bureau de NBC, des notes internes des autres chaînes sont conservées ainsi que l'étude de Heller et Polsky, financée par ABC. Les réflexions et les pratiques sont de ce fait mises en commun, ce qui apparaît également dans les années 1970 quand les chaînes se concertent pour appliquer « l'heure de visionnage en famille » (*Family Viewing Hour*), excluant les programmes violents de la première partie de soirée⁸⁵⁵. Faisant face à des difficultés comparables, et à la menace d'une législation réglementant l'industrie, les chaînes mettent en place des stratégies propres et parfois unissent leurs forces.

Le pouvoir des services d'édition est par conséquent fluctuant. En période de crise, l'équilibre des pouvoirs est davantage favorable aux éditeurs ; les dirigeants doivent montrer patte blanche à Washington. William Tankersley, par exemple, explique qu'il a plus d'influence

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁵¹ « *They would eventually become of value during the Pastore hearings.* » *Ibid.*, p. 17.

⁸⁵² « *We needed to give substance to our position when we had to testify before any congressional hearing.* » *Ibid.*, p. 19.

⁸⁵³ *Ibid.*

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁵⁵ Cowan, 1978, *op. cit.* ; MacCarthy, 1995, art cit ; Schneider, 2001, *op. cit.*

après le scandale des jeux télévisés⁸⁵⁶. Cantor mène son enquête précisément dans ce contexte. Ses premiers entretiens ont lieu durant la saison 1967-1968. La vie politique est secouée par les assassinats de Martin Luther King Jr. et Robert Kennedy, par des émeutes urbaines et des mouvements de contestation, ce qui relance le débat sur les effets de la violence à la télévision. Quand la sociologue mène sa seconde vague d'interviews, en 1970, les producteurs se plaignent des nouvelles restrictions. Entre temps, les auditions du sénateur Pastore ont débuté et le contrôle de la représentation de la violence est beaucoup plus strict que lors de la saison 1967-1968. Par exemple, le producteur d'une série d'aventure familiale et populaire fait face à des difficultés nouvelles. Alors que les intrigues qu'il produit ne sont pas plus violentes qu'auparavant, il doit désormais négocier ce qui était approuvé habituellement, et il n'a pas toujours gain de cause⁸⁵⁷. Les décisions de contrôle éditorial dépendent par conséquent aussi du contexte politique, et le travail des éditeurs a une fonction politique. Il est mis en scène et instrumentalisé par les cadres dirigeants à des fins de relations publiques.

3.1.2.2.3 Le directeur du département d'édition : le visage responsable de la chaîne

La valorisation de la fonction d'éditeur fait partie de la stratégie d'auto-défense des chaînes. Les directeurs du service Helffrich, Tankersley et Schneider ont des rôles publics de médiateurs. En effet, les éditeurs sont en contact avec le public. Les archives de NBC montrent les différents rôles tenus par Helffrich et ses personnels. Ils doivent défendre les choix de la chaîne auprès des annonceurs et de la presse, faire le lien avec les producteurs, répondre aux lettres de plaintes, et de manière plus générale, prendre les décisions nécessaires afin de préserver l'auto-régulation en place dans l'institution. Les éditeurs participent également à des réunions publiques, lors desquelles ils se soumettent aux questions du public. Un rapport de 1954 mentionne un éditeur invité pour parler devant une association de parents et professeurs, un autre devant une congrégation religieuse, et Helffrich lui-même participe à une table ronde avec Eleanor Roosevelt devant le Conseil national des femmes de religion juive (*National Council of Jewish Women*⁸⁵⁸). Les témoignages de Tankersley et Schneider permettent de compléter cette liste de missions : les responsables représentent leur chaîne lors des enquêtes et des conférences lancées par les milieux politiques. Ainsi, en 1969, Tankersley est envoyé par CBS à la Maison Blanche, l'Administration Nixon ayant convoqué les trois *networks* pour leur

⁸⁵⁶ William Tankersley, OHT, Chapitre 2.

⁸⁵⁷ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 145-156.

⁸⁵⁸ Rapport CART n°12, daté du 9 décembre 1954, p. 1., Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

demander de participer à la nouvelle politique de « guerre à la drogue⁸⁵⁹ ». Les responsables des services mettent également en scène leur action. Au début de chaque saison, Schneider rassemble les producteurs pour rappeler les règles d'édition en présence de la presse ; la politique semble comparable chez NBC⁸⁶⁰. Schneider rencontre régulièrement les producteurs, scénaristes, réalisateurs, ainsi que les directeurs des sociétés de production ou de studios pour revoir les différentes règles, et rappeler la loi sur la publicité clandestine (section 317⁸⁶¹). Enfin, les directeurs reçoivent les représentants des groupes d'intérêts pour recevoir leurs plaintes ou les consulter. Près de 350 groupes différents auraient défilé dans le bureau de Schneider dont les personnes âgées, les moralistes, les représentants des cultes, les différentes minorités raciales, et les femmes⁸⁶².

Le service d'édition, ses éditeurs et son directeur présentent le visage responsable de la chaîne auprès du grand public, et surtout du milieu politique. À la différence des cadres de la programmation et des ventes, décriés dans les commissions d'enquête, critiqués pour leur rôle dans la course aux chiffres d'audience, les éditeurs seraient des hommes responsables qui se préoccupent de la moralité des programmes et de la défense des téléspectateurs dans leur diversité. Cependant, cette image découle de leur rhétorique professionnelle et ne traduit pas la complexité et les dynamiques des relations de pouvoir. S'ils disposent en théorie du contrôle éditorial, leurs interventions ne sont pas de dernier ressort. Leur position dans l'institution les place en position subordonnée par rapport aux cadres exécutifs. Il s'agit maintenant de vérifier si ces derniers peuvent être considérés comme les détenteurs, *de facto*, du contrôle éditorial.

3.2 LES CADRES EXECUTIFS : DES SUPERVISEURS DU TRAVAIL CREATIF

Lors d'un entretien, le producteur Quinn Martin raconte le développement d'une série d'espionnage, inspirée de l'univers de James Bond. Il produit le pilote, et le personnage de l'antagoniste, tué à la fin de l'épisode, est particulièrement bien reçu par le public lors des tests. Selon Martin, la chaîne demande à ce que ce personnage devienne récurrent :

⁸⁵⁹ William Tankersley, OHT, Chapitre 2 et 3.

⁸⁶⁰ Alfred Schneider, OHT, Chapitre 2. ; « NBC Won't Deviate on Taboos », *Variety*, 1962, art cit.

⁸⁶¹ Alfred Schneider, OHT, Chapitre 4.

⁸⁶² *Ibid.*, Chapitre 3.

*Quelqu'un dit : "[...] faites-en l'assistant du héros. " [...] Ramenez-le dans la série. Trouvez-lui une place. Aucune réflexion n'est apportée à cette décision, et tout le monde rentre dans le rang. C'est l'un des aspects de la télévision qui me dégoûtait. Ils mettent juste l'argent dans leur poche et ne réfléchissent pas à ce qu'ils font*⁸⁶³.

Cet extrait est représentatif des discours concernant les décideurs dans l'institution. En effet, c'est un anonyme qui formule une demande, traduisant le fait que le groupe des cadres exécutifs est difficile à saisir ; leurs noms n'apparaissent pas dans les génériques des programmes qu'ils supervisent. De plus, cet anonyme est tout puissant. Martin, le producteur, ne peut s'opposer à lui. Le cadre exécutif en question décide en se basant sur les réactions des téléspectateurs testés, c'est-à-dire en fonction des audiences, sans expertise en ce qui concerne la création. Finalement, la poursuite des profits financiers dénature le programme prévu, et le mène à l'échec. Cette anecdote des années 1980 reprend les thèmes récurrents depuis les années 1950 du discours contre les cadres. Rod Serling, scénariste-producteur, est par exemple le spécialiste du dénigrement des cadres des agences de publicité. Dans la bouche des créatifs, les cadres exécutifs apparaissent comme des bureaucrates, des « costards » (*suits*), des hommes d'affaires. À l'issue d'une table ronde qui rassemble des scénaristes de télévision des années 1950, la modératrice oppose le cinéma, où les décideurs ont de l'expérience dans le domaine artistique, et la télévision, où « le pouvoir final de décision et l'ingérence sont le fait d'hommes d'affaires qui n'ont aucune expérience des formes créatives et dont le principal objectif est de faire de l'argent⁸⁶⁴. » En position d'approuver ou de désapprouver les projets, les cadres et dirigeants sont des obstacles à l'intégrité artistique. Leurs décisions sont frileuses, basées sur les résultats d'audience. Ils incarnent le mobile commercial de la production, et leur pouvoir découle du fait qu'ils détiennent les cordons de la bourse.

Comme nous l'avons vu plus haut, les éditeurs peuvent être infirmés ou ignorés par les programmeurs. Il s'agit d'essayer d'évaluer ici le rôle des cadres dans le contrôle éditorial : quelle place prennent-ils dans l'élaboration du contenu des séries télévisées au quotidien ?

⁸⁶³ « *Somebody says, "[...] make him the good guy's assistant. " [...] Bring him back. Stick him somewhere. No thought given to it, and everybody falls in line. That's just one of the areas that disgusted me about television. They just put the money in their pocket and aren't thinking through what they're doing.* » Quinn Martin cité dans Horace Newcomb et Robert S. Alley, *The Producer's Medium : Conversations with Creators of American TV*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 68.

⁸⁶⁴ « [...] *the ultimate control and the interference is from business men who have no experience in creative forms and whose main concern is with money.* » Marya Mannes (ed.), « The Relation of the Writer to Television : A Discussion by Robert Alan Aurthur, Rod Serling, Irve Tunick; and Others », *An Occasional Paper on the Role of the Mass Media in the Free Society Published by the Center for the Study of Democratic Institutions*, p. 5. WHS. Serling Papers. Boîte 40.

3.2.1 Développer, programmer, superviser : le travail des cadres exécutifs

Les entreprises impliquées dans l'industrie du divertissement télévisé sont multiples. Cependant, des fonctions similaires apparaissent dans les chaînes, les agences de publicité et annonceurs, et les studios et sociétés de production. Par conséquent, les cadres exécutifs passent d'une chaîne à l'autre, d'une entreprise à l'autre, renforçant l'homogénéité de l'institution. Les trois principales missions effectuées par les cadres sont le développement, la programmation et la supervision des séries : ils contribuent au travail créatif et orientent la fiction.

3.2.1.1 Le développement

Les cadres en charge du développement des programmes ont un rôle majeur dans l'élaboration du concept d'une nouvelle série : genre, format, personnages ... ils participent à la création de la formule qui doit ensuite être déclinée de semaine en semaine par l'équipe de production. Ce travail est décrit dans plusieurs témoignages dont il ressort des caractéristiques communes. Jusqu'au début des années 1970, les chaînes sont directement impliquées dans la production de séries, nombreuses sont les co-productions avec des studios ou des indépendants : les cadres des *networks* collaborent avec leurs homologues dans d'autres entreprises⁸⁶⁵. Ainsi, à chaque étape, le cadre exécutif qui développe un projet doit obtenir l'approbation de sa hiérarchie pour en obtenir le financement ; les cadres supérieurs sont impliqués dans le processus créatif par leurs notes, commentaires, et demandes de modifications éventuelles.

La première étape est la commande de programmes. Le cadre reçoit des producteurs, des scénaristes, ou d'autres cadres qui viennent lui présenter des projets et il sélectionne ceux qui lui semblent les plus prometteurs. Le professionnel peut aussi avoir une idée de programme en tête et, selon sa connaissance du milieu, il contacte le créatif qui lui semble le plus à même de réaliser cette idée. Par exemple, Michael Eisner, alors développeur pour ABC, et Tom Miller, responsable du développement chez Paramount, élaborent ensemble (dans l'aéroport de Newark bloqué par une tempête de neige) le concept initial pour la série *Happy Days* (1974-1984, ABC). Tom Miller prévoit d'en confier le développement à Garry Marshall, scénariste, réalisateur et producteur de comédies⁸⁶⁶.

⁸⁶⁵ Les dispositions de la loi sur le financement, dite FinSyn, modifient cette situation. Voir chapitre 1.

⁸⁶⁶ *Michael Eisner*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/michael-eisner>, 19 octobre 2006, (consulté le 26 août 2022).

Le concept une fois sélectionné, celui-ci est précisé et développé par le cadre en collaboration avec le créateur ou le futur producteur du programme, puis le scénario du pilote est rédigé. Là encore, le développeur rédige des notes et oriente la création. Il en organise ensuite la production, et y participe, jusqu'au montage. Il constitue les équipes de professionnels qui doivent rester auprès de la série. La question du casting des personnages récurrents est centrale à cette étape, et la hiérarchie est souvent impliquée. Par exemple, selon Richard Lewis, cadre du studio Revue, Jim Aubrey (1918-1994), président de CBS, s'oppose au casting d'un acteur pour la série *Checkmate* (1960-1962, CBS), car il trouve que son œil gauche a la paupière tombante⁸⁶⁷.

Une fois le pilote terminé, il est testé auprès d'un échantillon du public⁸⁶⁸. Douglas Cramer, cadre chez ABC, raconte ainsi comment la série qu'il fait développer, sur une idée d'un de ses employés, récolte de très mauvais résultats. Il décide avec le producteur et Bill Self, cadre du studio 20th Century Fox, de revoir entièrement le montage, car sa chaîne mise gros sur ce projet. Il fait incruster des onomatopées géantes dans les images, prenant le parti de jouer à fond la carte de la bande dessinée, ce que sa hiérarchie avait refusé. La série en question, *Batman* (1966-1968, ABC), est un succès immédiat et retentissant auprès du jeune public⁸⁶⁹.

La dernière tâche du cadre exécutif est de convaincre des acheteurs : il lui faut trouver une chaîne et un annonceur pour son programme. Les services de développement des chaînes, à ce titre, sont des fournisseurs de programmes comme les autres, et leurs cadres doivent persuader leurs collègues du département programmation, de diffuser leurs séries. Par exemple, Thomas Sarnoff, chef développeur pour NBC à Hollywood, doit convaincre les cadres de New York d'approuver son projet de série western *Bonanza* (1959-1973, NBC). Confronté à l'opposition de Robert Kintner (1909-1980), le président, Thomas Sarnoff décroche son téléphone pour appeler son père, David Sarnoff (fondateur de la chaîne et alors directeur de RCA, la société mère), et obtient qu'il fasse pression sur les cadres de NBC⁸⁷⁰. *Bonanza* domine ensuite les audiences du dimanche soir pendant une décennie. Les annonceurs, quant à eux, peuvent être démarchés directement par les producteurs (jusque dans les années 1960), par différents cadres des chaînes (même si le service des ventes est spécialisé dans cette fonction), ou encore conseillés par leur agence de publicité.

⁸⁶⁷ Richard Lewis, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-lewis>, 8 mars 1999, (consulté le 23 février 2023).

⁸⁶⁸ Voir chapitre 4 pour les différentes méthodes.

⁸⁶⁹ Douglas S. Cramer, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/douglas-s-cramer>, 22 mai 2008, (consulté le 21 octobre 2022).

⁸⁷⁰ Thomas W. Sarnoff, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/thomas-w-sarnoff>, 10 juin 1999, (consulté le 7 septembre 2022).

Le travail de développement est ainsi un travail d'assemblage, le cadre exécutif doit réunir le concept, les créatifs, la chaîne et les annonceurs. Les contacts avec les différents acteurs de l'institution sont déterminants, ce qui explique la place déterminante des agences de talents, comme les géants William Morris et MCA ou encore Talent Associates, dirigée par David Susskind. Ces agences sont parfaitement placées pour constituer un groupe de créatifs autour d'un même projet (ou *package*). MCA crée ainsi Revue, sa branche de production, qui emploie de manière préférentielle les artistes représentés par la maison mère. Les profits dégagés sont utilisés pour acheter les studios et équipements de production d'Universal à la fin des années 1950, et Revue devient MCA-Universal, puis Universal. David Susskind passe lui aussi du statut d'agent à celui de développeur et producteur, il crée sa maison de production indépendante dans les années 1950⁸⁷¹.

3.2.1.1.1 Le développement d'une série au sein d'une chaîne : l'exemple de *The Twilight Zone* (1959-1964, CBS)

Le développement de la série *The Twilight Zone* montre le rôle de nombreux professionnels. Les cadres exécutifs de la chaîne orientent la série selon trois modalités. Tout d'abord, ils exigent de Rod Serling, le créateur de la série, qu'il suive une formule. Le scénariste à succès refuse, il envisage au contraire de créer une anthologie de genre, sans cadre ou personnage récurrents. Les archives étudiées par Jon Kraszewski sur les échanges entre Serling et Bill Self, le développeur en charge de son projet à CBS, suggèrent que la détermination de la formule est un point de passage obligé et que le cadre a l'habitude d'intervenir dans ce domaine. En l'occurrence, Self ne parvient pas à faire plier Serling. Ensuite, les cadres ont un rôle dans la production du pilote⁸⁷². D'après le témoignage de Self, le premier scénario proposé par Serling porte sur l'euthanasie, et le cadre renvoie le scénariste au travail pour trouver un thème plus facile à vendre. Quand Serling apporte un texte plus satisfaisant, Self prend en charge l'essentiel des tâches de production, y compris le casting⁸⁷³. Enfin, le dernier rôle des cadres est de trouver des annonceurs. Alors même que la série n'est pas validée, Self et son supérieur hiérarchique, Bill Dozier, se tournent vers l'agence de publicité Young & Rubicam qui doit

⁸⁷¹ Tom Kemper, *Hidden Talent – The Emergence of Hollywood Agents*, Berkeley, University of California Press, 2009 ; 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, Université de l'Indiana, Bloomington, 2004, p. 153. ; Richard Lewis, OHT.

⁸⁷² Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 142- 155.

⁸⁷³ William Self, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-self>, 27 mars 2001, (consulté le 17 août 2022).

servir de relais auprès de ses clients. Les publicitaires apportent d'ailleurs leur contribution à la formule, cette fois-ci acceptée par Serling. Ils proposent de faire du futur producteur le présentateur de sa série : il est élevé au rang de star de son programme. Il intervient en voix off dans la première saison, puis apparaît à l'écran à partir de la deuxième saison, toujours sur recommandation des publicitaires. Un troisième type d'entreprise intervient : l'agence de talents Ashley-Steiner Famous Artists, qui représente Serling. L'agence l'aide à négocier son contrat annuel avec CBS (qui contient notamment une clause sur le nombre de scénarii qu'il doit rédiger), et assemble le reste de l'équipe de production, en engageant par exemple un producteur pour seconder le créateur.

Grâce à l'intervention de tous ces professionnels, un pilote est financé et produit en vertu du contrat signé entre Serling et CBS en 1957. Cependant, la chaîne ne s'engage pas au-delà et les négociations cessent. La diffusion de ce pilote dans une anthologie en 1958⁸⁷⁴ convainc cependant les cadres que le succès est possible. Le pilote est montré à William Paley, le fondateur de CBS. Il approuve la mise à l'antenne. La série est vendue par Young & Rubicam à General Foods – annonceur majeur à la télévision. Serling crée Cayuga Productions, sa société indépendante : *The Twilight Zone* est donc une co-production avec CBS.

3.2.1.2 La programmation

Le travail du programmateur accompagne et supervise celui du développeur. En effet, le développeur n'a pas intérêt à porter l'intégralité du risque de la production d'un nouveau programme, il doit s'assurer qu'une vente est probable. Par conséquent, les programmateurs (au sein des chaînes, des studios, des agences de publicité, ou des annonceurs), sont chargés de recevoir les différents développeurs et fournisseurs pour réserver leurs projets. Ils peuvent également passer des commandes précises. Ainsi, Leonard Goldberg, en charge des programmes de journée chez ABC au milieu des années 1960 explique comment il commande le feuilleton quotidien *Dark Shadows* (1966-1971, ABC⁸⁷⁵). Lors d'un déjeuner, un ancien collègue de l'agence de publicité BBD&O lui raconte un de ses rêves, persuadé de détenir l'idée pour une bonne série. Goldberg écoute le rêve qui, selon lui, est en réalité l'intrigue de *Jane Eyre*⁸⁷⁶. Cependant, il trouve l'idée intéressante, et se rend dans une librairie où il est conduit

⁸⁷⁴ « The Time Element », *Westinghouse Desilu Playhouse*, s01e06, 24/11/1958, CBS.

⁸⁷⁵ Dennis Tredy, « Light Shadows : Loose Adaptations of Gothic Literature in American TV Series of the 1960s and early 1970s », *TV/Series*, 2017, n° 12.

⁸⁷⁶ Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, Londres, Penguin Books, 1966 [1847].

au rayon littérature gothique, populaire auprès des femmes selon le vendeur. Le public de journée étant féminin, il décide de passer commande d'une série basée sur ce genre littéraire, et il fait vérifier et acheter, le cas échéant, les droits des romans qui doivent être adaptés⁸⁷⁷. Toutefois, selon les témoignages consultés, la plupart du temps, les programmeurs sélectionnent les scénarii et les pilotes, négocient les contrats de développement et les accords de co-production éventuels. Dans les chaînes, le service de la programmation peut également acheter des programmes entièrement développés. Par exemple, la *sitcom Bewitched* (1964-1972, ABC) est vendue à CBS, mais l'accord est annulé tardivement par Jim Aubrey, le président⁸⁷⁸. Grant Tinker, alors programmeur chez NBC, voit le pilote en présence du président et lui conseille de ne pas la sélectionner⁸⁷⁹. La série est acceptée telle quelle par ABC, et rencontre un grand succès. La vente du programme à un ou plusieurs annonceurs fait également partie des objectifs des programmeurs. Enfin, le service étudie le programme pour déterminer quelle est sa place idéale dans la grille.

3.2.1.2.1 Les programmeurs et le développement d'une série : l'exemple de *Star Trek* (1966-1969, NBC)

Le développement de la série de science-fiction *Star Trek* apporte un exemple du rôle des cadres de la programmation. Le témoignage de Herbert Solow, alors nouveau cadre en charge du développement et de la production de Desilu, est privilégié ici car il nuance la légende de Gene Roddenberry, le créateur de la série culte, et s'écarte de la mémoire construite par ce dernier⁸⁸⁰. Solow insiste en divers points de son témoignage sur le caractère collectif de la création télévisée et les apports majeurs de professionnels méconnus, des maquilleurs aux décorateurs, en passant par le compositeur. Les pratiques de collaboration y sont par conséquent particulièrement visibles. Le développement débute à Hollywood, dans les bureaux de Desilu, société de production indépendante fondée au début des années 1950 par deux stars de la comédie, Lucille Ball et Desi Arnaz, alors mariés à la ville et à l'écran dans la *sitcom I Love Lucy* (1951-1957, CBS). Au début des années 1960, Desilu possède des plateaux de tournage,

⁸⁷⁷ Leonard Goldberg, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/leonard-goldberg>, 7 décembre 2004, (consulté le 21 octobre 2022).

⁸⁷⁸ Michael Dann, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/michael-dann>, 26 octobre 1998, (consulté le 3 août 2022).

⁸⁷⁹ Grant Tinker, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/grant-tinker>, 8 avril 1998, (consulté le 22 août 2022).

⁸⁸⁰ Herbert F. Solow, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/herbert-f-solow>, 26 mai 2008, (consulté le 24 août 2022). Il est aussi le témoin principal dans Maire Messenger Davies et Roberta E. Pearson, « The Little Program That Could: The Relationship between NBC and Star Trek » dans Michele Hilmes (ed.), *NBC : America's Network*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007.

mais ses programmes sont annulés les uns après les autres. Solow, ancien directeur des programmes de journée pour CBS et NBC, est embauché pour redresser la situation. Il fait savoir à Hollywood que Desilu est ouvert aux propositions. Gene Roddenberry, scénariste, se présente et pitché à Solow une idée de série : « *Wagon Train* vers les étoiles⁸⁸¹ ». Le projet a deux atouts selon Solow : Roddenberry ne veut pas faire une série sur des monstres dans l'espace, mais au contraire organiser des rencontres entre différentes cultures. De plus, la série se prêterait à une production en couleur, alors que les téléviseurs en couleur sont en voie d'adoption par le grand public. NBC semble la chaîne idéale. En effet, Mort Werner, le responsable de la programmation, envoie à Roddenberry à l'été 1966 un courrier dans lequel l'encourage à utiliser un casting multiculturel⁸⁸². De plus, RCA, la maison mère de NBC, est un fabricant de téléviseurs, et la vente de postes en couleur est un de ses objectifs depuis la fin des années 1950. Enfin, en tant qu'ancien cadre de NBC, Solow connaît personnellement les programmeurs, et en particulier Grant Tinker, alors vice-président du service à New York.

Solow se tourne vers Tinker pour obtenir le financement du développement du scénario pour le pilote. Solow et Roddenberry définissent plus précisément le concept, choisissent un titre, construisent les personnages ... Le cadre exécutif se présente ici comme un collaborateur du créateur, participant directement à la mise en place de la formule – travail créatif par essence. Les cadres de NBC ne sont pas convaincus par une première présentation du projet, mais décident néanmoins de financer la production d'un pilote de deux heures, qui peut servir de fiction unitaire si la série n'est pas sélectionnée. Le travail de développement de Solow reprend : il confie le scénario à Roddenberry tandis qu'il rassemble l'équipe de production (producteur, réalisateur) et les deux hommes font les premiers choix de casting. Solow rappelle ici le rôle des demandes de Mort Werner dans la définition des personnages récurrents, qui doivent représenter plusieurs minorités. Indirectement, le programmeur de NBC a un rôle créatif lui aussi. Durant le tournage, un représentant de NBC demande à voir les rushes : le financeur a l'intention de surveiller son investissement, ce qui implique encore une forme de contrôle⁸⁸³. Les cadres exécutifs visionnent le pilote à New York, et le reçoivent favorablement. Ils

⁸⁸¹ « *Wagon Train to the stars* ». *Wagon Train* (1957-1965, NBC puis ABC) est une série western semi-anthologique qui présente des personnages récurrents aidant des personnages ponctuels à régler leurs problèmes et dilemmes au sein d'une caravane de pionniers. La série est une odyssée itinérante qui se déroule dans un environnement hostile, ce qui est aussi la formule de *Star Trek*.

⁸⁸² Lettre de Mort Werner, vice-président en charge des programmes et des artistes, à Gene Roddenberry, 17 août 1966, reproduite dans le blog de Michael Kmet et Maurice Molyneaux, *NBC & Black America, 1966*, en ligne : <https://www.facttrek.com/blog/nbcblackamerica>, (consulté le 24 février 2023). Le courrier est évoqué aussi par Herbert Solow dans son témoignage.

⁸⁸³ Toutefois, il refuse de se déplacer et Solow refuse d'envoyer les rushes à ses frais à New York. La surveillance de NBC n'est donc pas effective dans ce cas précis.

reconnaissent la qualité de la production pour un petit studio comme Desilu, mais refusent de le diffuser : Solow suggère ici que son travail de cadre et producteur est une réussite, mais que le travail de scénariste de Roddenberry est moins convaincant.

Solow négocie alors avec Grant Tinker, Herbert Schlosser (programmeur à Hollywood) et Mort Werner (leur patron) la production d'un second pilote, d'une heure cette fois-ci, afin d'exposer les possibilités de la formule. Cette seconde chance, une opportunité très rare, si ce n'est inouïe, est attribuée aux liens professionnels de longue date établis entre les quatre hommes⁸⁸⁴. Les cadres demandent à Solow trois scénarii, écrits par trois scénaristes différents, pour sélectionner celui qu'ils préfèrent pour le nouveau pilote. Gene Roddenberry en écrit un, mais finalement un autre texte est choisi. Les cadres critiquent le casting, et s'inquiètent des oreilles pointues du personnage de Spock. Le pilote est testé avec de bons résultats. Le programme est sélectionné, il faut maintenant le vendre aux annonceurs. Dans la brochure de présentation de la série, les oreilles de Spock sont masquées. Les cadres exécutifs ont peur de la réaction des religieux et conservateurs – ce qui montre encore une fois leur contrôle créatif. Solow refuse de céder et, quand le personnage apparaît sur les écrans, le succès est immédiat : il devient la star de la série. Ainsi, NBC, le financeur du projet, intervient à plusieurs reprises pour orienter la série par l'intermédiaire de ses programmeurs, mais n'obtient pas toujours gain de cause.

3.2.1.2.2 Le comité des programmes (*program board*) et la réunion de programmation

Le rôle des programmeurs est central dans le développement et la mise à l'antenne des nouvelles séries, en tant que superviseurs des développeurs. Cependant, le service de la programmation partage son pouvoir décisionnel qui semble reposer dans les mains d'un comité des programmes (*program board*⁸⁸⁵). Les décisions sont prises lors de réunions de programmation, qui apparaissent dans plusieurs témoignages (Leonard Goldberg pour NBC, Tom Moore et Michael Eisner pour ABC, Fred Silverman et Michael Dann pour CBS). Elles réunissent l'essentiel des services de la chaîne : direction, service juridique, programmation et développement, recherche et ventes. Ces réunions sont relativement ouvertes. Le témoignage de Goldberg, qui s'invite dans une telle réunion chez NBC pour y faire une suggestion alors qu'il n'est qu'un cadre débutant, semble le confirmer⁸⁸⁶. Selon Tom Moore, la programmation

⁸⁸⁴ Messenger Davies et Pearson, 2007, art cit.

⁸⁸⁵ Il est évoqué formellement par Leonard Goldberg pour NBC dans les années 1950 (*Leonard Goldberg*, OHT, Chapitre 2.), et Michael Eisner pour ABC dans les années 1970 (*Michael Eisner*, OHT, Chapitre 3.).

⁸⁸⁶ *Leonard Goldberg*, OHT, Chapitre 2.

est un art, les cadres débattent durant des heures avant de se décider⁸⁸⁷. Chaque service apporte son point de vue par le biais de son vice-président, parfois accompagné de ses cadres les plus proches.

Le département recherche est présent en tant qu'expert. En effet, selon Frederick Pierce, cadre, puis vice-président de ce service chez ABC du milieu des années 1950 au milieu des années 1960, ses personnels analysent les chiffres d'audience, mais aussi les tendances culturelles, tel un service de marketing. Leur travail est également orienté vers la promotion des programmes de la chaîne. Pierce rédige des documents qui mettent en valeur leurs points forts pour constituer des arguments de vente, utilisés par d'autres cadres⁸⁸⁸. La carrière de Goldberg montre aussi le lien entre les départements recherche et programmation. En effet, il débute chez ABC sous la tutelle de Pierce, participe à la rédaction des documents promotionnels et à la collecte des chiffres d'audience. Ces activités attisent sa curiosité : il veut percer le secret des programmes à succès, et pour cette raison cherche à gagner le département programmation, objectif qu'il poursuit d'abord chez NBC, puis dans une agence de publicité, puis à nouveau chez ABC⁸⁸⁹. Le même service apparaît chez CBS : le programmeur en chef au début des années 1970, Fred Silverman, explique qu'il garde toujours auprès de lui un homme de chiffres pour l'aider dans son travail⁸⁹⁰.

Le service en charge des ventes est aussi présent à la réunion. La mission des cadres de ce service est de vendre le temps d'antenne et les espaces publicitaires de la chaîne aux agences de publicité ou directement aux annonceurs. Ainsi, Edgar Scherick, qui se spécialise dans les programmes sportifs dans les années 1950, devient responsable des ventes pour ABC en 1961. Dans cette fonction, il se rend dans les agences de publicité pour y présenter les séries en développement. Il doit savoir y intéresser les acheteurs potentiels, et entre en contact avec les professionnels du divertissement⁸⁹¹. Les cadres en charge des ventes ont par conséquent une opinion sur ce qu'ils peuvent vendre, ou pas. Ainsi, Fred Silverman raconte la première annulation, manquée, de la série western *Guns smoke* (1955-1975, CBS). Le département des ventes est convaincu de ne pas pouvoir vendre la série, critiquée par les publicitaires (seuls les téléspectateurs âgés la regarderaient, et ils dépensent moins). Le responsable du service prend

⁸⁸⁷ *Thomas W. Moore*, OHT Chapitre 10.

⁸⁸⁸ *Frederick S. Pierce*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/frederick-s-pierce>, 5 mai 2006, (consulté le 5 août 2022).

⁸⁸⁹ *Leonard Goldberg*, OHT.

⁸⁹⁰ *Fred Silverman*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/fred-silverman>, 29 mai 2001, (consulté le 18 août 2022).

⁸⁹¹ *Edgar J. Scherick*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/edgar-j-scherick>, 28 juillet 2000, (consulté le 1 septembre 2022).

donc sur lui de retirer physiquement l'étiquette de *Gunsmoke* du tableau récapitulatif la grille des programmes. Cependant, il s'agit de la série préférée de William Paley, à la tête de la chaîne. Il renverse cette décision, et demande la démission de l'imprudent⁸⁹². L'anecdote illustre ici à la fois le pouvoir des cadres de ce département, qui peuvent décider d'annuler des programmes, et leur faiblesse face à la direction. Le lien entre le travail de vente et celui de programmation apparaît également par le biais de la carrière d'Edgar Scherick. Il passe deux ans dans le premier service en rêvant de prendre la tête du second ; il obtient finalement gain de cause et devient vice-président durant trois ans du service programmation chez ABC.

Le dirigeant est le dernier membre majeur de la réunion de programmation dans les trois chaînes. Par exemple, selon Fred Silverman, Paley ne rate pas une réunion, il est en réalité le « programmeur en chef » (*chief programmer*) de CBS⁸⁹³. Tom Moore et Frederick Pierce témoignent de leur propre implication chez ABC. Moore est programmeur avant de devenir président à la fin des années 1950. Dans cette fonction, il regarde les programmes et reçoit les directeurs des stations affiliées, pour avoir des retours sur la réception dans le pays. Il déclare que l'essentiel de son travail est la vente, ce qui l'éclaire sur les demandes des publicitaires et des annonceurs⁸⁹⁴. Pierce, en charge du *network* dans les années 1970, confirme ces fonctions. Il ajoute cependant qu'il regarde les premiers montages de certains programmes, en particulier les mini-séries et téléfilms sociaux et/ou de prestige. Il ne précise pas cependant s'il demande des modifications. Il lit également les rapports rédigés par les programmeurs sur les pilotes produits, ce qui l'aide à prendre ses décisions. Par exemple, suivant les conseils de Fred Silverman, il commande des *spin-offs* de séries à succès⁸⁹⁵.

3.2.1.3 La supervision

Une partie importante de l'activité des cadres exécutifs est consacrée à la production, la vente et à la mise à l'antenne de programmes. Toutefois, une fois les séries lancées, leur suivi et supervision entrent dans les attributions de certains d'entre eux. Au sein des chaînes, les développeurs suivent les séries, même si leur degré d'implication est difficile à mesurer. Ainsi, au début des années 1960, Michael Dann, responsable du développement pour CBS à New York, participe à la création de *The Defenders* (1961-1965, CBS). Dans un premier temps, face

⁸⁹² Fred Silverman, OHT, Chapitre 3.

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ Thomas W. Moore, OHT, Chapitre 8.

⁸⁹⁵ Frederick S. Pierce, OHT, Chapitre 4.

à l'opposition de Jim Aubrey, son supérieur, il ne peut obtenir la mise à l'antenne. Puis, l'échec d'un programme force CBS à trouver un remplacement d'urgence ; comme la série est prête, elle est lancée⁸⁹⁶. Le travail de Dann ne s'arrête pas là toutefois. En effet, la série progressiste, abordant nombre de sujets sensibles, est suivie de près. Le cadre explique qu'il entre régulièrement en conflit avec Herbert Brodtkin, le producteur : « les séries que Herbert produisait n'étaient jamais modifiées. Nous nous disputons ... Je me suis disputé avec Herb pendant 25 ans sur le contenu, et je n'ai jamais gagné une seule bataille⁸⁹⁷. » Cette déclaration implique que le cadre est en contact avec le producteur et suit les projets d'épisodes, même s'il serait impuissant dans ce cas précis.

En effet, cette affirmation est nuancée par d'autres témoignages concernant l'un des épisodes les plus célèbres de la série *The Blacklist* (s03e16, 18/01/1964, CBS) qui dénonce le maccarthysme. Selon David Shaw, un des scénaristes de la série, son créateur Reginald Rose, présente d'abord à la chaîne un projet d'épisode sur la question raciale. La chaîne lui demande d'y renoncer, en échange il est autorisé à traiter de la liste noire, son deuxième projet⁸⁹⁸. Les souvenirs de Bob Markell, producteur de la série en 1963-64, sont différents. Selon lui, Rose devait par contrat écrire des épisodes, mais il souffre de problèmes de santé. Il rédige le traitement d'un épisode sur l'homosexualité, en sachant parfaitement qu'il sera refusé. Lors de la réunion avec la chaîne, le projet est rejeté et Rose propose alors comme sujet la liste noire, ce qui indique que ce thème politique est le moins polémique⁸⁹⁹. Les archives semblent accrédi-ter cette version, car le traitement du projet sur l'homosexualité écrit par Rose s'y trouve (*The Stoning*). Il est daté du 27 mai 1963, et une annotation manuscrite nous apprend qu'il a été rejeté le 3 juin 1963⁹⁰⁰. Cette date correspond au moment de l'année pendant lequel la saison d'une série est en préparation. Ainsi, un article de mai 1964 consacré à Markell indique que la majorité des scénarii des épisodes de la saison prochaine sont déjà prêts, ou commandés⁹⁰¹.

Quoiqu'il en soit, le pouvoir de supervision de la chaîne apparaît dans cet exemple. Toutefois, le ou les titres des professionnels responsables du rejet du projet n'apparaissent pas

⁸⁹⁶ Michael Dann, OHT, Chapitre 5 et 6. ; et *Producing "The Defenders"*, 18 mars 1985, version publique abrégée. Paley Center for Media. Beverly Hills. Collection : "The Museum of Broadcasting Seminar Series: Produced By". Beverly Hills, Paley Center for Media.

⁸⁹⁷ « *The programs that Herbert did were never changed. We argued ... I've argued with Herb for 25 years about content, and never won a single battle.* » Déclaration de Michael Dann dans *Producing "The Defenders"*.

⁸⁹⁸ David Shaw, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/david-shaw>, 31 août 2004, (consulté le 3 août 2022).

⁸⁹⁹ Bob Markell, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/bob-markell>, 18 avril 1998, (consulté le 2 août 2022).

⁹⁰⁰ *The Defenders, "The Stoning", Outline*, Reginald Rose, 27 mai 1963, 12 pages. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. U.S. Mss 94 AN. Boîte 49, dossier 5.

⁹⁰¹ Harold Stern, « "The Defenders" Defended As Un-Typical TV Show », *The Hartford Courant*, 10 mai 1964.

dans les témoignages, ce qui complique l'identification du décideur. Il est possible qu'un éditeur soit présent lors de cette réunion, en accord avec la procédure décrite par Gerbner pour CBS⁹⁰². Mais, étant donné l'influence de Brodtkin, le producteur exécutif, il est peu probable qu'un simple éditeur ait eu le pouvoir de rejeter un projet. Michael Dann, ou l'un de ses cadres, est sans doute impliqué. Il passerait sous silence cet aspect de son travail dans son témoignage pour des questions d'image et de réputation.

Le témoignage de John Mantley, producteur pendant 13 ans de la série western *Gunsmoke* confirme le pouvoir de supervision des cadres. Selon lui, dans les années 1950, le personnel de liaison de la chaîne vient rendre visite à l'équipe de production une fois par une semaine ou une semaine sur deux. Les cadres ont le pouvoir de conseiller ou choisir les comédiens qui incarnent les personnages non récurrents (*guest stars*), faire des demandes de révision des scénarii en développement, regarder les rushes, et recommander un réalisateur s'ils sont mécontents – cependant, il n'a pas à subir ces interventions. Les cadres de la nouvelle génération sont différents : Mantley doit demander le remplacement de la nouvelle représentante de CBS qui se mêle de tout et retarde la production. Il décrit en détail comment, au début des années 1970, deux projets pour *Gunsmoke* sont rejetés par le cadre de liaison. Mantley menace de démissionner. Une réunion est organisée, et il réitère sa menace devant les cadres. James Arness, le comédien qui incarne le protagoniste, prend son parti et menace aussi de démissionner. Les cadres cèdent. Leur pouvoir de supervision est durement critiqué par le producteur : ils n'ont pas d'expérience ou de compétence technique, sont présents de façon intermittente sur le plateau, et pourtant ils se permettent de faire des remarques, et même de lui donner des ordres⁹⁰³. Il déclare ainsi : « Le "nous" royal tombe si facilement des lèvres des personnels de liaison de la chaîne⁹⁰⁴ ! » Le témoignage montre cependant que l'équilibre des pouvoirs est dynamique, car la mission de supervision est effectuée différemment selon la situation de la série et de son producteur. Tant que *Gunsmoke* est une série soutenue par la chaîne et considérée comme un succès, Mantley est dans une position de force. Au début des années 1970, la série est jugée vieillissante, menacée à plusieurs reprises d'annulation dans le

⁹⁰² Voir le chapitre 1.

⁹⁰³ Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 110- 114.

⁹⁰⁴ « The royal "us" and "we" falls so easily from the lips of the network liaison people! » *Ibid.*, p. 114.

cadre de la politique de renouvellement de l'antenne de CBS⁹⁰⁵, le producteur n'est plus en position d'ignorer les interventions des cadres⁹⁰⁶.

Des fonctions de supervision apparaissent dans les studios, avec ici le témoignage de Richard Lewis, vice-président du studio Revue, qui y effectue les activités de développeur et de producteur exécutif. Il évoque longuement un de ses programmes phares, la série western *Wagon Train*. Lors de son travail de développement, il assemble le casting et trouve un scénariste pour le conseiller sur le genre du western. Il détermine la formule de la série, une semi-anthologie qui met en scène chaque semaine une *guest star* (occasion de faire travailler les clients de MCA, la maison mère de Revue). Il choisit aussi les réalisateurs, souvent également représentés par MCA. Lewis raconte qu'il est très impliqué dans la série pendant les six premiers mois, puis il la suit de plus loin pendant une année supplémentaire. Pour ce faire, il engage des producteurs délégués et un producteur exécutif. À partir du moment où la production respecte les délais et le budget, il peut passer à d'autres projets. Toutefois, il ne délaisse pas totalement la série. Il est par exemple régulièrement abordé par des comédiens et des comédiennes qui veulent une place de *guest star*⁹⁰⁷. Là encore, en dehors du casting, la nature exacte des activités de suivi n'est pas précisée. Les experts de l'histoire orale indiquent que la précision des souvenirs est un indicateur de l'investissement des témoins dans l'activité décrite⁹⁰⁸ ; l'imprécision constatée ici suggère que cette activité de suivi est secondaire pour lui. Plusieurs témoignages indiquent le plaisir de créer, de monter de nouvelles séries et de parvenir à les mettre à l'antenne ; les activités de maintenance sont décrites comme moins intéressantes⁹⁰⁹. Cependant, le pouvoir de suivi est particulièrement mis en valeur par Douglas Cramer, vice-président de Paramount dans les années 1970 :

Je voulais être comme un réalisateur qui a le contrôle sur le montage final, je voulais que mon avis sur les séries qui portaient mon nom se traduise à l'écran. Je me suis battu pour obtenir cette mention au générique, ce que j'ai finalement obtenu lorsque j'étais chez Paramount. Chaque épisode sur lequel j'ai travaillé se termine par : "Vice-Président exécutif en charge de la Production Douglas S. Cramer". Cette mention est toujours là sur les génériques chaque fois que j'allume la télévision, tard le soir, le matin, à midi, n'importe quand, partout dans le monde⁹¹⁰.

⁹⁰⁵ Ce point est abordé en détail au chapitre 4.

⁹⁰⁶ Cette pratique de la supervision se maintient dans les chaînes dans les années 1980 et 1990 comme les travaux de Todd Gitlin et Julie D'Acci le montrent. Gitlin, 1994, *op. cit.* ; Julie D'Acci, *Defining Women : Television and the Case of Cagney and Lacey*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1994.

⁹⁰⁷ Richard Lewis, OHT, Chapitres 6 et 7.

⁹⁰⁸ Alessandro Portelli, « What makes oral history different » dans Robert Perks et Alistair Thomson (eds.), *The Oral History Reader*, 2e édition., Londres, New York, Routledge, 2006.

⁹⁰⁹ Leonard Goldberg, OHT ; Fred Silverman, OHT ; Michael Eisner, OTH ; Herbert F. Solow, OHT.

⁹¹⁰ « *I wanted to be like a director with the final cut, ultimately I wanted my word on shows that have my name on it to be reflected on what was on the screen. I fought for that credit which I finally got by the time I was at*

Le témoignage de Cramer indique le pouvoir des cadres exécutifs et souligne la nature créative du travail de développeur et programmeur. Cramer se compare à un réalisateur de cinéma, ce qui justifie sa demande d'apparaître au générique, tel un créatif. Cet extrait montre également le rêve d'être un artiste et de recevoir la reconnaissance mondiale, voire éternelle, dévolue aux meilleurs d'entre eux.

Les activités de supervision sont également présentes du côté des annonceurs et des agences de publicité, où un poste spécifique de cadre existe sous le titre de « superviseur de la création » (*creative supervisor*) ou « chargé de compte » (*account executive*). Cette fonction est décrite dans trois témoignages. Le premier est donné par Douglas Cramer, qui débute sa carrière dans les médias à Cincinnati dans l'entreprise Procter & Gamble. Il est « superviseur des programmes de journée » (*daytime supervisor*), c'est-à-dire qu'il est en charge de plusieurs feuilletons sentimentaux, les fameux *soap operas* comme *Guiding Light* (1937-2009, NBC puis CBS) ou *As The World Turns* (1956-2010, CBS). Il est en contact fréquent avec la reine du *soap*, Irna Philipps, basée à Chicago⁹¹¹. Il écrit des notes sur les intrigues et participe même à l'écriture des épisodes à l'occasion d'une grève. Superviser le casting fait également partie de ses prérogatives⁹¹². William Clotworthy et Grant Tinker sont chargés de compte pour une agence de publicité, le premier pour BBD&O de 1952 à 1972 et le second pour Benton & Bowles de 1958 à 1961. Tous les deux sont chargés de représenter leur client, l'annonceur, auprès de l'équipe de production et de faire la liaison entre les deux. Ils sont en charge de plusieurs programmes, lisent les scénarii et participent à la production, en particulier au casting. Clotworthy, actif dans cette fonction au temps de la liste noire, précise qu'il fait remonter les listes des artistes pour vérification de leur statut sur la liste avant de les engager. Le cadre doit aussi rassurer son client en ce qui concerne les audiences, le respect du budget, et régler les problèmes qui se présentent⁹¹³. Ces éléments indiquent que les chargés de compte interviennent

Paramount. Every show ended with : "Executive Vice-President in charge of Production Douglas S. Cramer". The credits are still there every time I turn something on, late night, morning, noon, whatever, all over the world. » Douglas S. Cramer, OHT, Chapitre 2.

⁹¹¹ Annie Berke, *Their Own Best Creations : Women Writers in Postwar Television*, Oakland, University of California press, 2022 ; Jennifer Keishin Armstrong, *When Women Invented Television : The Untold Story of the Female Powerhouses Who Pioneered the Way We Watch Today*, New York, HarperCollins Publishers, 2021 ; Hilmes, 1997, *op. cit.*

⁹¹² Douglas S. Cramer, OHT, Chapitre 1.

⁹¹³ William Clotworthy, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-clotworthy>, 28 juin 2006, (consulté le 15 août 2022) ; Grant Tinker, OHT, Chapitre 2.

dans la production (surtout quand les audiences sont jugées insatisfaisantes), et surveillent, commentent et orientent le contenu proposé.

Les activités de supervision dépendent de la dynamique des pouvoirs entre le producteur et le cadre (liée aux chiffres d'audience), mais elles dépendent également des stratégies et des styles de gestion propres à chaque cadre exécutif. Celui qui veut réussir, se faire remarquer, doit mettre à tout prix un programme à l'antenne pour faire avancer sa carrière, ou l'y maintenir pour la préserver. Assurer une surveillance étroite est un moyen d'atteindre cet objectif. Les programmes développés et diffusés sont présentés dans plusieurs témoignages comme une source de fierté. Ainsi, Goldberg décrit son attachement à sa position de responsable des programmes de journée chez ABC au milieu des années 1960, où il assume à la fois le rôle de programmateur et de développeur. Alors que cette tranche horaire est la moins prestigieuse, il refuse une offre d'emploi pour un meilleur poste :

C'étaient mes bébés, c'étaient mes programmes, et je ne me suis jamais autant amusé parce que personne ne regardait les programmes de journée, personne ne savait ce qui se passait et à partir du moment où j'ai eu du succès – [...] c'était amusant parce que personne ne venait me déranger⁹¹⁴.

Le cadre se présente une nouvelle fois comme un créateur, et l'absence d'enjeux de prestige concernant les programmes de journée le libèrent de la pression. Il règne sur ses programmes sans intervention d'autres cadres ni de sa hiérarchie.

3.2.1.3.1 Développement et programmation des fonctions qui se chevauchent : Benton & Bowles et *The Dick van Dyke Show* (1961-1966, CBS)

Les fonctions de développement et de programmation peuvent être plus ou moins séparées selon les structures et selon l'implication du professionnel dans un projet. Le témoignage de Lee Rich, cadre de Benton & Bowles des années 1950 au début des années 1960, illustre les fonctions des grandes agences de publicité dans la production télévisée à cette période, et la multiplicité des activités des cadres⁹¹⁵. Benton & Bowles est classée parmi les toutes premières agences de publicité à l'échelle mondiale à cette époque, et Lee Rich est le directeur de tous les services qui relèvent de la télévision et des médias. À ce titre, il a trois

⁹¹⁴ « *These were my babies, these were my shows, and it was the most fun I have ever had because nobody watched daytime, because nobody knew what was going on and once I was successful – [...] it was fun because nobody bothered me.* » Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 3.

⁹¹⁵ Lee Rich, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/lee-rich>, 12 avril 1999, (consulté le 9 août 2022).

missions principales : développer de nouveaux programmes avec les fournisseurs, trouver des annonceurs pour les programmes, et obtenir d'une chaîne que les programmes soient mis à l'antenne avec la meilleure case horaire possible. Il est également chargé d'acheter des spots de publicité à la radio et à la télévision pour faire la promotion de ces programmes⁹¹⁶. Pour remplir ces missions, il indique qu'il regarde la télévision pour suivre les tendances, se rend sur les lieux de tournage, travaille avec des scénaristes et producteurs, aussi bien avec ceux des grands studios comme Universal, que ceux de maisons indépendantes comme Four Star ou Desilu. Il monte des comédies, des westerns (*The Rifleman*, 1958-1963, ABC) et des séries policières (*The Detectives starring Robert Taylor*, 1959-1962, ABC puis NBC). Par conséquent, le travail de Rich a plusieurs facettes, il participe à la création proprement dite, mais aussi à la vente et au marketing des programmes.

Il est interrogé lors de son entretien sur une série à succès aux États-Unis, *The Dick van Dyke Show*. La comédie est centrée sur la vie professionnelle et familiale d'un scénariste de comédie télévisée. Rich prend peu part au développement car le créateur, scénariste et comédien Carl Reiner présente en 1960 à l'agence un pilote déjà tourné et les scénarii pour 13 épisodes. Reiner a présenté auparavant son projet à CBS qui l'a rejeté, il cherche donc un autre acheteur. Rich reprend le projet. CBS ayant critiqué la place trop importante de Reiner dans le pilote, ce dernier est remplacé par Dick van Dyke, dont le nom devient le nouveau titre de la série⁹¹⁷. Rich convainc Procter & Gamble (P&G) de financer un second pilote avec le nouveau comédien. Le directeur de la programmation de Procter & Gamble accepte d'être l'annonceur unique après avoir visionné ce nouveau pilote. La puissance de P&G permet à Rich de négocier une case horaire sur CBS : *The Dick van Dyke Show* est mis à l'antenne à la rentrée 1961. Le rôle majeur des agences de publicité et des annonceurs, lié au modèle de l'annonceur unique, persiste ainsi au-delà des années 1950, ce qui est peu mis en valeur dans l'historiographie classique sur cette question.

Les premiers résultats d'audience de la sitcom ne sont pas jugés satisfaisants par l'annonceur. Par conséquent, à l'hiver 1961, P&G annonce son intention de se retirer, ce qui équivaut pour la série à une annulation. Pour sauver leur programme, Rich et Sheldon Leonard (le producteur exécutif) négocient avec CBS une meilleure case horaire à leurs yeux : 21h30 au

⁹¹⁶ *Ibid.*, Chapitre 1.

⁹¹⁷ Dick van Dyke (1925-) est un acteur et humoriste. Il débute à la radio, dans les boîtes de nuit et sur Broadway. En 1960, il gagne un prix pour son travail dans une comédie musicale. Son rôle dans la sitcom de Reiner lui permet de devenir une star. Associated Press, *Dick Van Dyke to get SAG Life Achievement Award*, en ligne : <https://www.sandiegouniontribune.com/sdut-dick-van-dyke-to-get-sag-life-achievement-award-2012aug21-story.html>, 21 août 2012, (consulté le 1 mars 2024).

lieu de 20h, la comédie peut être plus mordante. Rich n'est ainsi pas seulement développeur, il est aussi programmeur. La dernière étape est de se rendre chez P&G à Cincinnati pour essayer de convaincre l'entreprise de poursuivre son financement, en défendant la nouvelle case horaire. Le représentant de l'entreprise n'est pas totalement convaincu, et Rich doit trouver en urgence un annonceur supplémentaire, Old Gold, fabricant de cigarettes, qui prend en charge la moitié du programme. La série reprend en janvier 1962 avec l'horaire plus tardif, qu'elle conserve jusqu'à la fin de sa diffusion en 1966.

Les annonceurs ont encore un pouvoir important au début des années 1960, même si la tendance est au recul. Ce pouvoir se traduit dans les décisions de production ou d'annulation des séries. Le contrôle du contenu est ici indirect, cependant les programmeurs qui travaillent pour l'annonceur doivent être convaincus de la qualité de la série, et de son attrait pour les consommateurs qu'ils cherchent à attirer. Rich, en tant que cadre exécutif d'une agence de publicité, a un rôle de développeur et de programmeur : il recommande toujours une case horaire quand il produit une nouvelle série. La frontière entre les deux fonctions est difficile à établir clairement. Ce flou apparaît dans d'autres entreprises, comme les *networks*. En effet, pour la tranche horaire de la journée, un seul cadre est en charge des deux fonctions, comme en témoignent Goldberg et Eisner pour ABC, et Silverman pour CBS. Rich joue également le rôle d'intermédiaire, en charge de boucler les dossiers en rassemblant les équipes créatives, la chaîne et surtout les financeurs. Il est responsable de la vente de ses programmes, et il semble que tous les cadres assument cette fonction au sein des chaînes et des studios. Même quand un département spécialisé dans les ventes apparaît dans l'organigramme, le développeur, le programmeur et même les cadres les plus hauts placés dans la hiérarchie sont susceptibles de vendre. Les cadres ne sont pas réellement spécialisés dans une activité, et les activités sont similaires d'une entreprise à l'autre, ce qui est un facteur de la mobilité des cadres au long de leur carrière.

3.2.2 Les cadres, d'autres professionnels de la création et du contrôle éditorial ?

Les cadres exécutifs en charge du développement, de la programmation, et de la supervision sont avant tout des vendeurs et des intermédiaires. Ils assemblent des équipes pour des projets que d'autres sont chargés de réaliser. Le déroulement de leur carrière, avec promotions, échecs, réseaux et rivalités les associe au monde des hommes d'affaires. Ainsi, Michael Dann, cadre de CBS qui pratique volontiers l'autodérision, explique : « Je suis par

profession une mouche du coche de l'audiovisuel ou un bureaucrate, peu importe comment vous voulez m'appeler⁹¹⁸. » Le rôle des cadres semble secondaire dans la création et la production des séries télévisées, cependant ils interviennent à des moments clefs.

3.2.2.1 Le travail des cadres : la définition et le maintien du format de la série

En effet, les cadres travaillent avec les créatifs lors de la phase de développement, du premier concept à la programmation. Or, il s'agit d'une phase essentielle qui oriente le contenu du programme tout entier, y compris dans sa dimension idéologique. Tout d'abord, les cadres choisissent et/ou valident le format. Des années 1950 aux années 1970, le format des séries de soirée est l'anthologie ou la série épisodique. Ce dernier comprend des personnages récurrents, mais qui n'évoluent pas d'un épisode à un autre. Les événements d'un épisode n'ont pas répercussion une fois celui-ci terminé. Lors du développement, une « matrice » est élaborée, et chaque épisode fait *tabula rasa* de l'épisode précédent, pour présenter une nouvelle déclinaison de la matrice⁹¹⁹. Cette forme est liée à l'organisation de la production elle-même, et notamment à l'embauche de scénaristes indépendants, mais elle a aussi des effets idéologiques mis en valeur par les tenants de la théorie de l'hégémonie dans les médias. Malgré les événements, les crises, les problèmes sociaux qui agitent l'univers de la fiction, l'ordre est rétabli *in fine* et l'organisation sociale est immuable. La résolution des problèmes dans chaque épilogue est élaborée par les personnages principaux, ce qui rend inutile une réponse politique, ou une réforme sociale⁹²⁰. Le choix du format implique par conséquent, selon cette théorie, une idéologie conservatrice.

De plus, les cadres exécutifs élaborent ou valident le genre dans lequel une série doit s'inscrire. Cette détermination est indispensable pour vendre une série, c'est-à-dire la situer dans l'ensemble de la production, que ce soit aux yeux des différents acheteurs dans l'institution, ou des téléspectateurs⁹²¹. Le genre entraîne avec lui des conventions narratives,

⁹¹⁸ « *I'm a professional broadcast kibitzer or bureaucrat, whatever you want to call me.* » Michael Dann, OHT, Chapitre 4.

⁹¹⁹ Stéphane Benassi, « Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, 2016, n° 14.

⁹²⁰ Todd Gitlin, « Prime Time Ideology : The Hegemonic Process in Television Entertainment », *Social Problems*, 1979, vol. 26, n° 3, p. 251-266 ; David Buxton, *Les Séries télévisées : Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, 2010 ; Aniko Bodroghkozy, *Groove Tube : Sixties Television and the Youth Rebellion*, Durham, Duke University Press, 2001.

⁹²¹ William T. Bielby et Denise D. Bielby, « "All Hits Are Flukes": Institutionalized Decision Making and the Rhetoric of Network Prime-Time Program Development », *American Journal of Sociology*, mars 1994, vol. 99, n° 5, p. 1287-1313 ; Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres : De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007 ; François Jost, « La Promesse des genres », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 1997, vol. 15, n° 81, p. 11-31.

stylistiques et éthiques : toute une vision du monde est charriée. Par exemple, le western peut être défini comme une mise en scène du genre comme système, plaçant en son centre la masculinité. D'un côté, des séries illustrent la tendance paternaliste, affirmant les notions de loi et d'ordre, associées au rôle politique du masculin⁹²². D'autres séries illustrent la tendance individualiste qui affirme la liberté et l'autonomie du masculin⁹²³, en opposition avec les valeurs domestiques attachées au féminin⁹²⁴. Le genre d'une série a une dimension idéologique, et en respecter les conventions implique de respecter l'univers politique et social qui y est rattaché. Les cadres participent de la définition du genre (ses mutations ou sa permanence) par leur connaissance de l'institution et des conventions qui y circulent. Le développement assure par conséquent une fonction de cadrage idéologique majeur en assurant que les éléments fondamentaux du *statu quo* (libéralisme politique, patriarcat, capitalisme, consommation) ne soient pas remis en question dans la fiction. Les stratégies de chaîne, comme la demande Jim Aubrey chez CBS de voir « des femmes, des seins, et du *fun*⁹²⁵ », ou l'annulation des séries dites rurales sur cette même chaîne en 1970-1971⁹²⁶, sont des inflexions qui ne remettent pas en cause ces paramètres idéologiques.

Les cadres exécutifs sont aussi partie prenante des décisions de casting, et ce jusqu'au plus haut niveau, ils contribuent ainsi à l'incarnation et à la définition des personnages. Il s'agit d'une mission à la fois créative et idéologique car les personnages, selon des représentations communes parmi les professionnels⁹²⁷, véhiculent des valeurs, permettent l'identification des téléspectateurs, et peuvent jouer un rôle de modèle auprès d'eux⁹²⁸. Enfin, au moment de la sélection des pilotes, puis au cours de la production de la série, les cadres évaluent la qualité de la production (*production values*) c'est-à-dire comment le budget est transformé en images et en sons. Cette mission de contrôle, esthétique, possède également une dimension idéologique. Il faut que le flux de la fiction ne se détache pas du flux des publicités, mais soit au contraire

⁹²² Des séries comme *Gunsmoke* (1955-1975, CBS) ou *Bonanza* (1959-1973, NBC) témoignent de ce courant.

⁹²³ C'est le cas par exemple pour *Maverick* (1957-1962, ABC) ou *Wanted : Dead or Alive* (1957-1961, CBS)

⁹²⁴ John Fiske, *Television Culture : Popular Pleasures and Politics*, Londres, Routledge, 1991 ; Gitlin, 1979, art cit ; Thomas Scott Andrae, *The End of Innocence : Prime-Time Television and the Politics of the Sixties*, Thèse de doctorat en philosophie, Université de Californie, Berkeley, 2002.

⁹²⁵ « *broads, bosoms and fun* ». Il s'agit d'une demande de Jim Aubrey au producteur Herbert Leonard, émise dans une note en 1966. Murray, 1997, *op. cit.*, p. 291.

⁹²⁶ Séverine Barthes, « Une histoire économique de la purge rurale de 1971 », Montpellier, 2018.

⁹²⁷ Voir plus loin au chapitre 4.

⁹²⁸ La critique souligne aussi la place particulière prise par les personnages de séries télévisées auprès des téléspectateurs. Sarah Sépulchre, « Le Personnage en série » dans Sarah Sépulchre (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017 ; Sabine Chalvon-Demersay, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, 2011, vol. 165, n° 1, p. 181-214 ; Sabine Chalvon-Demersay, « Pour une responsabilité politique des héros de séries télévisées », *Quaderni. Communication, technologies, pouvoir*, 5 octobre 2015, n° 88, p. 35-51.

un écrin pour mettre en valeur les produits des annonceurs qui apparaissent dans la fiction elle-même, ou durant les coupures publicitaires. Les cadres veillent ainsi à ce que la fiction ne perturbe pas la fonction commerciale du média⁹²⁹.

Les cadres exécutifs sont ainsi chargés de faire respecter le format, la formule, et partant, le cadre idéologique de la série, comme le montrent les demandes de William Paley, président du conseil d'administration de CBS, concernant la série western *Rawhide* (1959-1965, CBS). En effet, selon Michael Dann, Paley demande le renvoi de Clint Eastwood, qui en interprète le personnage principal, car il n'est pas rasé d'assez près⁹³⁰. Dans le témoignage de Dann, cette anecdote a pour but d'illustrer le mode de gestion de Paley et l'étendue de son contrôle, jusque dans les moindres détails : il regarde sa chaîne le soir et donne son avis à tout bout de champ. Cependant, la remarque de Paley tient de la remise en ordre. Si le protagoniste est mal rasé, il adopte l'apparence des « méchants », ce qui trouble son image de héros. Paley semble adhérer à la définition du héros de western comme incarnation du Bien et de la morale, un modèle pour le téléspectateur. Par conséquent, il doit être identifiable comme tel sans ambiguïté⁹³¹. Le genre du western met en scène, selon cette vision, l'opposition manichéenne entre le Bien et le Mal, la civilisation et la barbarie – oppositions éthiques qui se traduisent en termes narratifs et esthétiques. Deux autres anecdotes décrivent les interventions de Paley. Del Reisman, producteur adjoint, fait partie de la nouvelle équipe qui reprend en main *Rawhide* en 1964. Les créatifs essaient de renouveler la série en produisant un épisode humoristique. Il déplait à Paley : l'équipe est renvoyée⁹³². Herbert Solow, quant à lui, rapporte comment le producteur Bruce Geller a été renvoyé à la demande de Paley, pour avoir produit un épisode dénué de scène de bétail (alors que la série raconte les aventures de conducteurs de bétail, littéralement des *cow-boys*⁹³³). Les deux témoins rapportent probablement le même événement (Geller et Reisman sont tous les deux crédités pour la dernière saison de *Rawhide*). Là encore, Paley agit pour faire respecter les conventions du western et la formule initiale de la série. Introduire de l'humour dans le western est un trouble qui ouvre le risque de la parodie ; par conséquent les valeurs du genre pourraient être tournées en dérision, voire subverties. La remise en ordre stylistique et éthique du directeur de CBS est également un rappel à l'ordre des créatifs et une démonstration de son pouvoir.

⁹²⁹ Raymond Williams, *Television : Technology and Cultural Form*, Londres, New York, Routledge, 2003 [1974] ; Gitlin, 1979, art cit ; Fiske, 1991, *op. cit.* ; Buxton, 2010, *op. cit.*

⁹³⁰ Michael Dann, OHT, Chapitre 4.

⁹³¹ La même vision apparaît dans les rapports de Stockton Helffrich. Voir chapitre 5.

⁹³² Del Reisman, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/del-reisman>, 28 octobre 2003, (consulté le 1 août 2022).

⁹³³ Herbert F. Solow, OHT, Chapitre 2.

Les interventions de Paley sont sans doute représentatives des fonctions de contrôle éditorial des cadres. L'annonceur de *Bonanza*, General Motors, s'oppose aussi à la production d'épisodes au ton humoristique, le western appelle de la gravité. Les canons du genre doivent être appliqués à la lettre, les intrigues sont répétitives, ce qui satisfait General Motors mais frustre les scénaristes et l'équipe de production⁹³⁴. Le même type de logique est mis en œuvre pour d'autres genres que le western. D'après Michael Dann, Jim Aubrey exige la suppression du personnage de l'épouse de Larry Preston, le personnage principal de *Defenders*. L'avocat est veuf. Cette demande élimine la possibilité d'intrigues domestiques⁹³⁵ : la série judiciaire évite ainsi de tomber dans le feuilleton, elle est entièrement consacrée à des problèmes politiques et sociaux. Interrogés sur leur consommation de télévision au début des années 1960, les hauts dirigeants d'ABC mettent en valeur leur fonction de contrôle. Oliver Treyz, président de la chaîne, déclare qu'il regarde les versions zéro des pilotes. Leonard Goldenson, fondateur et président, quant à lui, regarde systématiquement pendant au moins huit semaines les nouveaux programmes de sa chaîne pour vérifier le maintien de la qualité par rapport à l'épisode pilote⁹³⁶. Ces pratiques sont également un signe du contrôle incomplet des bureaucrates sur la production. Le dirigeant vérifie ou intervient *a posteriori*, ce qui signifie que ses cadres ont validé la diffusion et ont laissé passer ce qu'il trouve parfois inacceptable ou d'une qualité discutable.

3.2.2.2 Des cadres éloignés de la production

En effet, le pouvoir des cadres sur la création et la production est important, mais il n'est pas exercé de manière continue ou sans compromis. Malgré les similitudes entre les fonctions de cadre exécutif et de producteur (élaborer un concept, faire le casting, vendre le projet, approuver les scénarii en développement ...), les deux professions restent distinctes. Tout d'abord, dans la majorité des entreprises, les cadres supervisent et suivent plusieurs séries ou projets en cours. Quand Herbert Solow débute chez Desilu, il développe deux séries dès sa première année, *Star Trek* et *Mission : Impossible* (1966-1973, CBS). Il doit en effectuer le suivi tout en développant d'autres projets. Il ne peut tout contrôler dans les moindres détails. De plus, les programmeurs des chaînes sont basés à New York, alors que la production se trouve à Hollywood. En dépit des aller-retours fréquents entre les deux villes, la distance est un

⁹³⁴ William Blinn, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-blinn>, 7 octobre 2005, (consulté le 21 septembre 2022).

⁹³⁵ Michael Dann, OHT, Chapitre 6.

⁹³⁶ « Programmers pick TV favorites », *Broadcasting*, 24 juillet 1961, vol. 61, n° 4, 24 juillet 1961. p. 19. WHS. Serling Papers. Boîte 30, dossier « Politics ».

obstacle supplémentaire à la surveillance. Enfin, les cadres sélectionnent les producteurs qui appartiennent à leur réseau professionnel, ceux qui leur inspirent confiance, grâce à leur réputation ou leurs bonnes relations de travail. Ainsi, John Rich, réalisateur, très impliqué dans *The Dick van Dyke Show*, raconte que son ami Sherwood Schwartz, scénariste, a une idée pour une nouvelle série : *Gilligan's Island* (1964-1967, CBS). Le directeur du studio United Artists demande à Rich de devenir producteur sur ce projet :

"Sherwood est un illustre inconnu pour Procter & Gamble, tout le monde aime son écriture, mais il n'a jamais produit. Et vous avez fait Dick van Dyke pour Procter & Gamble : ils vous aiment bien. Et CBS vous aime bien"⁹³⁷.

Rich a donc acquis une bonne réputation auprès de l'annonceur potentiel, car il a travaillé sur une de ses séries ; il a aussi une bonne réputation auprès de la chaîne qui diffusait ladite série. Il a fait ses preuves, et les cadres exécutifs lui font confiance. Au contraire, Schwartz n'a aucune expérience dans la production. Les cadres veulent lui adjoindre John Rich pour le seconder et diminuer les risques d'échec. S'il devait accepter, la surveillance des cadres du *network* et de l'annonceur serait sans doute moins serrée⁹³⁸. Les rapports de force entre cadres et producteurs sont parfois à l'avantage des créatifs, si le producteur est en vogue ou la chaîne en difficulté. John Rich raconte les débuts de la sitcom *All in the Family* dont il contribue au développement avec le producteur et créateur Norman Lear et réalise les épisodes des premières saisons. Les deux créatifs entrent en conflit avec les cadres de la chaîne pour le choix de l'épisode à diffuser après le pilote, car plusieurs épisodes sont prêts. Rich et Lear veulent que le premier épisode tourné soit diffusé, la chaîne préfère le second, moins percutant. Craignant de créer un précédent en donnant le contrôle à la chaîne, le créateur et le réalisateur décident de faire du chantage : si CBS diffuse le second épisode, ils démissionnent. La chaîne, en plein renouvellement de sa grille, ne peut se permettre de s'aliéner les deux créatifs. Les cadres exécutifs cèdent ; d'après John Rich, le président Bob Wood aurait pris la décision à la dernière minute⁹³⁹.

Le pouvoir des cadres exécutifs achoppe parfois sur celui des producteurs lors de confrontations, mais il est aussi limité par l'autonomie des producteurs au quotidien. Ainsi, les créatifs qui attirent l'attention des grands studios, comme Martin Manulis et Roy Huggins, tous

⁹³⁷ « *"Sherwood is an unknown quantity to Procter & Gamble, everybody loves his writing, but he's never produced. And you have done Dick van Dyke for Procter & Gamble and they like you. And CBS likes you."* » John Rich, OHT, Chapitre 9.

⁹³⁸ La réputation est un capital majeur dans l'institution de la télévision et du cinéma, comme en attestent par exemple : Pekurny, 1977, *op. cit.* ; Gitlin, 1994, *op. cit.* ; Hortense Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory : An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, Londres, Secker & Warburg, 1951 ; Caïra, 2005, *op. cit.*

⁹³⁹ John Rich, OHT, Chapitre 11.

les deux recrutés pour devenir des cadres par 20th Century Fox, témoignent de leur déception une fois parvenus dans cette position de pouvoir. Manulis, par exemple, raconte son recrutement à la tête du nouveau département consacré à la production télévisée. Spyros Skouras, le président du studio, offre au producteur du prestigieux *Playhouse 90* des parts des profits, un bungalow neuf, lui envoie des fleurs et des cadeaux, et essaie même d'intervenir auprès de son épouse pour le décider. Manulis finit par céder, mais il le regrette immédiatement. Ses amis réalisateurs acceptent de travailler pour le studio de cinéma, mais refusent de faire des séries télévisées. Manulis essaie de renégocier son contrat, et se résigne à rester un an : « Alors j'ai décidé que je devais trouver des trucs à faire, de la télévision filmée sur pellicule, qui ne me fassent ... pas être si malheureux – (à voix basse) j'allais dire vomir⁹⁴⁰. » La hiérarchie entre films de cinéma, anthologies diffusées en direct et séries télévisées est apparente dans le discours du producteur devenu cadre exécutif. Il déclare n'avoir aucune satisfaction professionnelle dans la fonction. En tant que cadre, il n'appartient plus au milieu des créatifs, il n'est plus sur les plateaux, chargé de prendre les décisions de production. Roy Huggins se voit offrir le même rôle quelques années plus tard, et lui aussi essaie de se libérer de son contrat pour revenir à une position de producteur exécutif⁹⁴¹.

Inversement, plusieurs témoignages de cadres exécutifs laissent entendre une insatisfaction face à leurs missions. Selon eux, le travail créatif et la véritable autonomie ne peuvent se trouver que dans la production, faisant écho à l'image du producteur-auteur décrite dans le chapitre 2. Les carrières de plusieurs cadres se terminent d'ailleurs par la création d'une maison de production indépendante : Edgar Scherick, Leonard Goldberg, Grant Tinker, Lee Rich, Douglas Cramer, Herbert Solow, et même Fred Silverman, cadre exécutif ayant travaillé exclusivement pour des stations ou des chaînes de télévision. Les développeurs et programmeurs qui paraissent particulièrement impliqués dans la création soulignent qu'ils n'ont aucune compétence particulière. Grant Tinker, par exemple, créateur de la société indépendante MTM, créditée pour avoir permis l'avènement de séries télévisées de qualité dans les années 1970⁹⁴², demande à ne pas recevoir d'éloges : il ne sait rien faire à part se battre auprès des acheteurs pour défendre les créatifs et leurs projets, et avoir l'œil pour les projets de

⁹⁴⁰ « *So I decided I gotta find some stuff to do, television on film, that's not gonna make me ... be so unhappy - I was gonna say throw up.* » *Martin Manulis*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/martin-manulis>, 17 juin 1997, (consulté le 15 décembre 2022). Chapitre 8.

⁹⁴¹ *Roy Huggins*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/roy-huggins>, 21 juillet 1998, (consulté le 3 août 2022) ; Paul Green, *Roy Huggins : Creator of Maverick, 77 Sunset Strip, The Fugitive and The Rockford files*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

⁹⁴² Jane Feuer, Paul Kerr et Tise Vahimagi (eds.), *MTM « Quality Television »*, Londres, BFI Publishing, 1984.

qualité⁹⁴³. Il ne se présente pas comme un créatif. Leonard Goldberg, au contraire, se présente comme un producteur, en reprenant l'opposition entre cadre et créatif. Il dissout son partenariat avec Aaron Spelling car leur entreprise a trop de succès. Alors que son but est de produire des fictions traduisant sa vision et portant sa marque, il se retrouve homme d'affaires et chef d'entreprise. Devenu producteur indépendant, il est convaincu toutefois par son ancien collègue, Barry Diller, de rejoindre les studios 20th Century Fox à la fin des années 1980, en tant que président de la branche cinéma. Mais il le regrette : « Je ne m'intéressais pas au pouvoir ; je ne m'amusais pas ; j'avais un peu d'influence mais pas vraiment ; j'étais redevenu un homme d'affaires et je n'aimais pas ça⁹⁴⁴. » En tant que cadre, il a du pouvoir sur la sélection des projets, et l'embauche des personnels et créatifs. Cependant cela reste insatisfaisant, la création proprement dite a lieu en dehors de sa supervision. Ce point de vue apparaît chez Edgar Scherick, cadre chez ABC pendant plusieurs années : « Quand vous êtes un cadre exécutif, vous ne traitez rien vraiment en profondeur⁹⁴⁵. » De même, Lee Rich oppose son travail de développeur et programmeur pour une agence de publicité à son nouveau rôle de producteur indépendant : « [J'] apprenais et je mettais la main à la pâte, j'étais responsable de tout en tant que producteur [...]. En d'autres termes, c'est moi qui créais. Avant, je ne faisais qu'observer⁹⁴⁶. » Les cadres qui décrivent leur passage à la production soulignent souvent leur incompétence technique, et le désir d'apprendre. Douglas Cramer raconte son départ d'ABC :

Je pensais que ni moi ni Ed [Scherick] n'en savions assez sur la réalisation d'un film, sur la véritable manière de ne pas être un cadre de chaîne de télévision mais de réaliser soi-même un film. Et j'ai dit : "Je veux partir pour apprendre à en faire"⁹⁴⁷.

Dans les témoignages étudiés, cette rhétorique professionnelle tend à apparaître dans le groupe des cadres impliqués dans le développement et la création. Les cadres avant tout programmeurs, comme Michael Dann ou Tom Moore, ne partagent pas cette insatisfaction d'être à distance de la production. Les témoignages nous révèlent ainsi l'écart entre le contrôle des cadres prévu dans l'institution, favorisé par leur statut légal (ils agissent au nom des propriétaires des productions), et son exercice concret étant donné l'organisation de la production.

⁹⁴³ Grant Tinker, OHT, Chapitre 6.

⁹⁴⁴ « I didn't care about the power; I wasn't having any fun; I had some input but not really; I was back being a suit and I didn't like it. » Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 11.

⁹⁴⁵ « When you're an executive you don't really get deep into anything. » Edgar J. Scherick, OHT, Chapitre 3.

⁹⁴⁶ « [I was] learning and hands on, I was responsible for everything as a producer [...]. In other words I was doing it. Before I could just observe. » Lee Rich, OHT, Chapitre 3.

⁹⁴⁷ « I didn't think that either I nor Ed [Scherick] knew enough about making film, about the real mechanics of not being a network person, but making it yourself. And I said : "I want to go learn to make it." » Douglas S. Cramer, OHT, Chapitre 1.

3.2.2.3 *De rares interventions de cadres sur les séries en cours de diffusion*

Les interventions éditoriales des cadres exécutifs sur les séries en cours de diffusion sont rares dans les sources étudiées ici, ce qui semble une conséquence de la distance entre ces cadres et la production. Toutefois, cette rareté peut être le résultat d'un effet de source : les notes, télégrammes et rapports documentant ces interventions ont pu être détruits, ou elles ont pu être ordonnées à l'oral, ce qui ne laisse pas de trace dans les archives. Sans les souvenirs de Reisman, Solow et Dann, les commentaires de Paley sur *Rawhide* seraient perdus. Les interventions des cadres des agences de publicité, y compris l'affaire « Judgment at Nuremberg », ne laissent pas non plus de traces en dehors des témoignages des scénaristes et producteurs qui y ont fait face. En dépit de cette précaution, notons que les témoins rapportent avant tout les événements les plus saillants au détriment des routines⁹⁴⁸, ce qui peut suggérer une absence habituelle d'intervention (les événements sont rapportés car ils se détachent du quotidien). Dans les sources étudiées, deux contextes paraissent propices à l'intervention des cadres dans une série en cours de diffusion.

Tout d'abord, les cadres exécutifs interviennent dans la production de programmes en difficulté. Ainsi, les cadres de CBS forcent Rod Serling à tolérer la supervision d'un producteur, car le créateur de *The Twilight Zone* a du mal à écrire les épisodes promis et est accusé de plagiat. Il est privé de sa fonction de superviseur de l'écriture, et devient un simple scénariste soumis au producteur envoyé par la chaîne⁹⁴⁹. Ce dernier fait des commentaires et lui donne des conseils pour améliorer les scénarii en développement⁹⁵⁰. Un autre exemple est fourni par Douglas Cramer. Quand Paramount rachète Desilu, Cramer se retrouve en charge de *Mission : Impossible*, dont la production est inefficace. Le producteur, Bruce Geller, a du mal à respecter les budgets et les délais. Cramer relate que deux acteurs qui incarnent des personnages récurrents prennent le parti du producteur (Barbara Gaines et Martin Landau) : il obtient leur renvoi. Le succès de la série se maintient malgré ces départs, ce qui prouve que personne n'est indispensable. Le cadre exécutif remporte ainsi son bras de fer contre le producteur, et ce dernier rentre dans le rang⁹⁵¹. Cramer est ici plus concerné par la gestion financière que par la qualité de la série et son contenu.

⁹⁴⁸ Florence Descamps, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : De la constitution de la source orale à son exploitation*, Epub., Paris, Institut de la gestion publique et du développement économique, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2005 ; Portelli, 2006, art cit.

⁹⁴⁹ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 157- 160.

⁹⁵⁰ Boîte 60, dossier 6. WHS. Serling Papers.

⁹⁵¹ Douglas S. Cramer, OHT, Chapitre 1.

Ensuite, les cadres, voire les dirigeants, interviennent quand les circonstances sont exceptionnelles. Par exemple, l'acteur Ward Bond, qui incarne l'un des protagonistes de *Wagon Train*, décède de manière soudaine en 1960 au milieu du tournage de la 4^e saison. Les cadres de MCA, le studio, se concertent avec le producteur exécutif, Richard Lewis, sur la marche à suivre. Lew Wasserman, le dirigeant, refuse de voir la mort de l'acteur évoquée dans l'épisode suivant, au contraire de Lewis. Selon ce dernier, Wasserman a peur d'attrister son public, et sa décision n'est pas négociable⁹⁵². Là encore, le maintien de l'intégrité du cadre idéologique semble guider cette décision : la stabilité de l'univers fictionnel est préservée par le déni de la mort du personnage. Leonard Goldberg, quant à lui, évoque l'annulation de la série *The Fugitive* (1963-1967, ABC). Les dirigeants d'ABC prévoient d'interrompre la série en fin de saison, mais sans conclure son arc narratif principal, qui concerne le sort de son protagoniste, un condamné à mort évadé de prison. Goldberg trouve cette décision irrespectueuse envers le public et plaide pour un épisode supplémentaire de conclusion. Il n'est pas écouté par sa hiérarchie. Il se tourne alors directement vers les annonceurs, et revient avec le financement de l'épisode. Les dirigeants de la chaîne cèdent, et les téléspectateurs se pressent devant leur écran pour assister à l'exonération du docteur Kimble, injustement condamné pour le meurtre de son épouse⁹⁵³. L'annulation abrupte d'une série épisodique hybride (la condamnation à mort est un élément feuilletonnant qui se poursuit d'un épisode à l'autre) constitue ici la circonstance exceptionnelle. Des circonstances exceptionnelles entourent également l'intervention des cadres de la même chaîne en 1962 et 1963 au sujet de « Prime of Life », épisode de la série policière *Naked City* (s04e21, 13/02/1963, ABC). Herbert Leonard, le producteur, insiste pour obtenir sa diffusion, et mobilise pour ce faire la direction de la chaîne et les cadres dirigeants de la NAB. Il obtient gain de cause après avoir accepté d'apporter des modifications demandées par les cadres.

Tous ces éléments suggèrent que les épisodes individuels de séries télévisées ne sont pas l'objet d'attentions régulières de la part des cadres exécutifs. Les téléfilms et mini-séries prennent une place bien plus importante dans les témoignages. Ces deux formats de fiction télévisée sont conçus comme des événements, des productions susceptibles d'apporter du prestige par les thèmes polémiques qui y sont abordés. Alors que la question raciale est jugée sensible à mettre en scène dans des séries, des téléfilms comme *My Sweet Charlie* (1970, NBC), *Brian's Song* (1971, ABC) ou la mini-série événement *Roots* (1977, ABC), sont mises à l'antenne. De même, alors que l'homosexualité ne peut être représentée de façon explicite dans

⁹⁵² Richard Lewis, OHT, Chapitre 7.

⁹⁵³ Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 8.

une série, ABC diffuse *That Certain Summer* (1972, ABC), qui montre un couple gay. Les dirigeants et les cadres paraissent ainsi considérer les formats plus longs et prestigieux comme les véhicules privilégiés pour traiter des questions de société, ils interviennent dans le développement de façon plus significative et régulière comparée aux séries télévisées.

La question de l'orientation du contenu appelle une réponse nuancée. Les éditeurs sont des employés, ils effectuent des tâches de routine en appliquant des textes réglementaires ou des consignes plus informelles. Ils font éliminer ou modifier des éléments stylistiques ou discursifs des textes préparatoires, et se faisant, se concentrent sur des détails dans le but de maintenir le contenu dans le cadre du « bon goût », notion esthétique mais aussi politique. Ils ont le pouvoir de refuser le développement de thèmes, mais la documentation est très partielle sur ce sujet. Les développeurs et programmeurs, quant à eux, sont des cadres ; ils sont situés plus haut dans la hiérarchie de l'entreprise. Ils contribuent à la définition des éléments structurels de la fiction en fonction des conventions à l'œuvre dans l'institution. Ce travail a une dimension idéologique, en ce qu'il fixe un « cadre » qui doit être respecté. Tant que les éléments politiques et sociaux du cadre idéologique sont respectés dans les fictions, les cadres exécutifs n'ont pas de raison d'intervenir. Par conséquent, leur implication dans le contrôle éditorial au quotidien semble rare, même s'ils disposent *de facto* du pouvoir de validation.

3.3 LES PROFESSIONNELS DU CONTROLE EDITORIAL : UN GROUPE SOCIAL ?

Le contrôle éditorial est exercé en divers points de l'institution, comme nous l'avons vu. La hiérarchie des studios, des maisons de production, les agences de publicité et les annonceurs, les chaînes par le biais de leurs cadres exécutifs et de leurs éditeurs, voire mêmes les entreprises spécialisées dans la vérification de scénario : autant de professionnels appartenant à des entités différentes interviennent, avec des modalités différentes selon le mode de financement du programme, le statut de la série dans la hiérarchie culturelle, le succès de la série et de ses créatifs. Par conséquent, il est difficile de savoir qui, en dernier ressort, a la main sur l'édition du contenu. Dans la deuxième partie des années 1950, selon l'historien William Boddy, les scénaristes dénoncent les chaînes pour avoir abandonné leur contrôle aux annonceurs. Selon les créatifs, les agences de publicité interfèrent dans la production pour justifier leur commission. Les publicitaires, de leur côté, dénoncent la puissance croissante des *networks*. Les dirigeants

de ceux-ci, confrontés à la question, répondent de façon confuse et contradictoire⁹⁵⁴. Robert Kintner, par exemple, à la tête d'ABC puis de NBC, déclare en 1959 au magazine *Time* : « La responsabilité ultime nous incombe, mais le pouvoir ultime doit revenir à l'annonceur, car sans lui, nous n'aurions pas les moyens de faire tourner une chaîne⁹⁵⁵. » Jim Aubrey, alors président de CBS, explique en 1961 : « En fin de compte, c'est la chaîne qui doit décider. Mais c'est le résultat de nombreuses tractations entre les chaînes, les stations, les annonceurs, les artistes, les agences, tout le monde. En réalité, personne ne décide⁹⁵⁶. » Pour Boddy, la question n'a finalement pas vraiment d'intérêt, car tous les décideurs au sein de l'institution partagent une vision commune de ces missions⁹⁵⁷. L'homogénéité des valeurs guidant les diverses opérations de contrôle éditorial a déjà été soulignée à plusieurs reprises. Il s'agit ici de s'intéresser au profil et au mode de vie des professionnels pour essayer de voir s'ils répondent à la définition de groupe social issue de la sociologie, et de les situer dans la société, en s'intéressant en particulier aux cadres exécutifs.

3.3.1 Des hommes blancs diplômés du supérieur

Les entretiens de cadres exécutifs collectés par l'Académie de la Télévision permettent d'apercevoir que tous ces professionnels partagent des caractéristiques. Tout d'abord, ce sont tous des hommes blancs, à l'exception de deux femmes (blanches) : Ethel Winant et Barbara Corday. Cette homogénéité ne résulte pas d'un effet de source, car Winant est la première femme qui atteint le rang de vice-président d'une chaîne nationale (en l'occurrence CBS) en 1973⁹⁵⁸. Barbara Corday, quant à elle, passe dans les rangs des cadres exécutifs au début des années 1980, et signale que les femmes y sont encore rares⁹⁵⁹. Les deux femmes sont issues du milieu créatif, la première est directrice de casting (Winant), et la seconde scénariste (Corday). De même, le premier vice-président afro-américain, Stanley Robertson, est nommé en 1971 par NBC, suite à une carrière d'une décennie au sein de la chaîne⁹⁶⁰. Ensuite, ces cadres sont tous

⁹⁵⁴ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 248- 249.

⁹⁵⁵ « *The ultimate responsibility is ours, but the ultimate power has to be to the sponsor because without him you couldn't afford to run a network.* » Robert Kintner cité dans *Ibid.*, p. 249.

⁹⁵⁶ « *Ultimately, the network must decide. But it's a result of a lot of pulling and hauling among the networks, the station, the advertisers, talent, the agencies, everybody. Really no one decides.* » Jim Aubrey cité dans *Ibid.*

⁹⁵⁷ *Ibid.*

⁹⁵⁸ *Ethel Winant*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ethel-winant>, 7 août 1996, (consulté le 12 août 2022).

⁹⁵⁹ *Barbara Corday*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/barbara-corday>, 12 août 2004, (consulté le 11 octobre 2023).

⁹⁶⁰ Variety Staff, *Stanley G. Robertson dies*, en ligne : <https://variety.com/2011/scene/news/stanley-g-robertson-dies-1118047099/>, 6 décembre 2011, (consulté le 15 novembre 2023) ; Dennis McLellan, *Pioneering TV executive*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2011-dec-07-la-me-stanley-robertson-20111207-story.html>, 7 décembre 2011, (consulté le 15 novembre 2023).

passés par l'université, à l'exception, une fois encore, de Winant et Corday. Certains d'entre eux suivent des cours dans des universités très élitistes et prestigieuses comme Harvard (Alfred Schneider, Edgar Scherick), Princeton, Stanford et/ou Yale (Thomas Sarnoff, Herbert Schlosser), Dartmouth (Herbert Solow, Grant Tinker), Columbia (Sid Sheinberg). D'autres fréquentent des universités moins connues par exemple dans l'Ohio (Frank Stanton, Michael Eisner, Lee Rich), le Michigan et l'Illinois (Bill Self, Michael Dann, Douglas Cramer) ou le Sud (Julian Goodman, Tom Moore). Les futurs cadres y suivent des cursus généraux, avec des profils littéraires (théâtre, littérature, histoire) comme pour Solow, Eisner, Tinker et Cramer. Fred Silverman, qui entre à l'université après la Seconde Guerre mondiale, est le seul à consacrer une partie importante de sa scolarité à l'étude de la télévision (*television research*⁹⁶¹). Le second profil qui se dégage est tourné vers le droit (Schlosser, Schneider, Sheinberg), l'économie et la gestion des entreprises (Sarnoff, Dann, Pierce). Le passage par l'université est sans doute un temps d'acquisition de références culturelles communes, de modes de présentation de soi, et un premier moment de constitution de réseaux. Edgar Scherick, par exemple, entre dans la fraternité Phi Beta Kappa lors de son passage à Harvard⁹⁶².

Les cadres exécutifs étudiés grandissent dans des familles appartenant aux classes moyennes, avec cependant des nuances importantes selon les situations. Tout l'éventail des classes moyennes semble représenté, des familles modestes (comme celle de Fred Silverman, dont le père est réparateur de postes de radio et de télévision), aux plus aisées (comme celle de Herbert Schlosser, dont le père possède un magasin de meubles à Atlantic City). Quelques profils se détachent cependant celui de Thomas Sarnoff, un des fils de David Sarnoff, fondateur et dirigeant de l'empire RCA-NBC, qui grandit dans les beaux quartiers de New York. Sa mère est très impliquée dans les activités caritatives, le chef d'orchestre Arturo Toscanini est fréquemment invité lors des dîners de famille. La famille de Michael Dann est propriétaire d'une raffinerie de métaux dans le Michigan. Jusqu'à la Crise des années 1930, le père de famille ne se déplace qu'en première classe. Michael Eisner, quant à lui, grandi à Manhattan dans un milieu new-yorkais très aisé. Sa famille est originaire d'Europe de l'Est, mais ses ancêtres ont vécu leur « rêve américain » : un de ses grand-père est avocat et entrepreneur, son père est aussi un homme d'affaires, diplômé en droit de Harvard, et enrichi pendant la guerre en tant que fournisseur de l'armée.

⁹⁶¹ Silverman suit d'abord des cours de théâtre, il aimerait être décorateur ou réalisateur, ses professeurs l'encouragent à étudier la programmation. Il étudie à Syracuse University, puis Ohio State, où il se spécialise dans le théâtre et la programmation télévisée. *Fred Silverman*, OHT, Chapitre 1.

⁹⁶² « Network TV salesman turns program chief », *Broadcasting*, 8 juillet 1963, 8 juillet 1963.

Les profils des éditeurs partagent ces caractéristiques. En effet, les éditeurs sont avant tout des hommes. C'est tout d'abord le cas des responsables : Stockton Helffrich, Herminio Traviesas, et William Clotworthy (pour NBC), William Tankersley (CBS), Alfred Schneider (ABC) et Kellam de Forest. Sur les dix éditeurs de NBC étudiés par Pekurny dans les années 1970, neuf sont des hommes. Il est d'ailleurs intéressant de noter que lors de la présentation de chaque éditeur, l'auteur décide de placer la seule femme éditrice, Jean Messerschmidt, en avant-dernière place : après avoir présenté les cas majoritaires (la norme), il présente les cas particuliers et minoritaires, c'est-à-dire la femme et l'homme afro-américain, Temple Hatton⁹⁶³. La chaîne qui se distingue à ce titre est ABC, où les femmes sont majoritaires⁹⁶⁴. Le second point commun de la majorité de ces éditeurs est d'être blancs. En effet, tous les grands directeurs évoqués plus haut le sont (Traviesas, né à Cuba, se considère cependant comme un « Latino »). Dans l'étude de Pekurny, seul un éditeur, Temple Hatton, est Afro-Américain. Il entre à CBS en 1963 et semble bénéficier d'une politique d'emploi volontariste. Il est déplacé de service en service, et assume plus de dix fonctions en trois ans. Il se considère comme le premier Afro-Américain de CBS qui ne soit pas un concierge. Il décide de quitter la chaîne, trouve un emploi dans une société de production, et il est embauché par NBC en 1968⁹⁶⁵.

Selon un article de *TV Guide* publié en 1963, les éditeurs alors en poste sont, pour la plupart, diplômés du supérieur. Tankersley affirme qu'un grand nombre de ses éditeurs sont diplômés en littérature. Dans l'étude de Pekurny, huit éditeurs sur dix ont passé au moins une année à l'université⁹⁶⁶. Le profil des directeurs confirme cette caractéristique. Par exemple Stockton Helffrich obtient en 1932 un diplôme en littérature de l'université de Penn State. Sa famille appartient à la classe moyenne de New York : son père est courtier à Wall Street, pendant ce statut est remis en cause par la crise de 1929 qui affecte la fortune des Helffrich⁹⁶⁷. Herminio Traviesas reçoit en 1935 un diplôme en économie de la prestigieuse université de Princeton⁹⁶⁸. Kellam De Forest étudie l'histoire à l'université de Yale, dont il est diplômé en 1948. Il est le fils de paysagistes renommés de Santa Barbara, une communauté riche de la banlieue de Los Angeles. Selon le journal local, De Forest est « un enfant de la royauté culturelle et politique de Santa Barbara⁹⁶⁹. »

⁹⁶³ Pekurny, 1977, *op. cit.*

⁹⁶⁴ Raddatz, 1963, art cit. D'ailleurs, trois femmes apparaissent dans les sources: Dorothy Brown apparaît comme éditrice à Los Angeles des années 1930 aux années 1960 ; Grace Johnsen est la directrice du bureau de New York dans les années 1960 et Phyllis van Orman est l'éditrice en charge de la série *Naked City*.

⁹⁶⁵ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 107- 109.

⁹⁶⁶ Les éditeurs ne sont pas interrogés sur les caractéristiques socio-économiques de leur famille par Pekurny.

⁹⁶⁷ Pondillo, 2003, *op. cit.*, p. 200- 203.

⁹⁶⁸ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 109- 110.

⁹⁶⁹ « *a child of Santa Barbara's cultural and political royalty* ». Welsh, Nick, 2021, art cit.

Cadres et éditeurs, en dépit de la variété de leurs profils, sont ainsi issus des classes moyennes et supérieures, et leur passage par l'université est un marqueur de ce statut. En effet, en 1940, seuls 50% des jeunes de 17 ans sont diplômés du secondaire (*high school*). À cette même période, seuls 8% environ des hommes de 20 à 24 ans sont inscrits dans un établissement scolaire, de la fin des années 1940 au début des années 1950, cette proportion passe à 17%. Pour la génération des professionnels étudiés ici l'accès à l'enseignement supérieur est le fait d'une minorité.

3.3.2 Des carrières instables appuyées sur des réseaux

La position d'éditeur ne semble pas être un emploi de début de carrière. En effet, les éditeurs ont souvent une expérience professionnelle préalable variée. Les domaines qui apparaissent de façon récurrente sont le commerce et les médias. Par exemple, l'article de *TV Guide* évoque des employés de bureau, des managers de station de radio ou de télévision, un ancien éditeur de l'Administration du Code dans le cinéma⁹⁷⁰ ... Une même expérience dans les médias apparaît chez les directeurs. Helffrich passe une trentaine d'années chez NBC : il débute en tant que page en 1932, puis il devient lecteur de scénarii, et participe à la rédaction du premier code de la radio en 1934. Il rejoint *Continuity Acceptance* en 1942 et reste dans le service jusqu'à son départ de la chaîne en 1960⁹⁷¹. Tankersley est ingénieur radio, il réorganise des stations de radio en difficulté dans les années 1930, puis devient manager de station pour CBS avant de gagner le département d'édition⁹⁷². Schneider est en charge des affaires légales pour ABC puis CBS, avant de devenir le conseiller de deux présidents de la chaîne ABC⁹⁷³. Un deuxième type de carrière récurrent chez les éditeurs est l'expérience dans le domaine du commerce, de la vente et de la publicité. En effet, cinq des dix éditeurs de NBC dans les années 1970 ont travaillé dans ces secteurs, et un sixième fait des études de marketing. Ainsi, Don Rowe est un employé de la puissante agence BBD&O. Il produit des publicités, puis devient assistant du responsable du service « télévision » de l'agence. Il est enfin chargé de compte (*account executive*) pour Lucky Strike⁹⁷⁴. Traviesas, son patron en 1974, occupe la même fonction dans les années 1950. En effet, ce dernier rejoint CBS après la guerre, pour y occuper le poste de directeur des ventes. Il est recruté par l'agence de publicité BBD&O comme chargé

⁹⁷⁰ Raddatz, 1963, art cit.

⁹⁷¹ Pondillo, 2003, *op. cit.*

⁹⁷² *William Tankersley*, OHT, Chapitre 1.

⁹⁷³ *Alfred Schneider*, OHT, Chapitres 1 et 2.

⁹⁷⁴ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 103- 105.

de compte, puis dirige la branche production de l'agence à Hollywood, jusqu'en 1967⁹⁷⁵. Enfin, Clotworthy produit des publicités pour BBD&O dans les années 1950, avant de devenir chargé de compte, puis directeur commercial de la production télévisée⁹⁷⁶. Plusieurs éditeurs et directeurs de l'édition ont ainsi une expérience dans la publicité, ce qui est sans doute un facteur de l'homogénéité décrite plus tôt. Notons, par ailleurs, qu'à la différence des cadres exécutifs, les éditeurs ont des carrières longues dans la même fonction. Selon Pekurny, ils peuvent compter sur un travail non routinier, en contact avec la communauté créative, tout en disposant d'une certaine sécurité de l'emploi et d'une garantie d'un salaire croissant⁹⁷⁷. Les carrières des responsables illustrent cette stabilité : 18 ans pour Helffrich (1942-1960), 25 ans pour Tankersley (1955-1970), et une trentaine d'années pour Schneider (1960-1990). Traviesas, pour sa part, arrive chez NBC en 1967, et il est encore vice-président du département en 1978, soit une dizaine d'années plus tard⁹⁷⁸.

Les cadres exécutifs, quant à eux, connaissent également des carrières variées : leur valse d'une fonction à l'autre apparaît comme un facteur d'homogénéité de ce groupe au sein de l'institution. En effet, de nombreux cadres passent d'un *network* à un autre, ce qui revient à travailler pour la concurrence. Ainsi le programmeur Fred Silverman débute dans une station indépendante à Chicago, puis New York, avant de rejoindre CBS au début des années 1960 où il monte en grade jusqu'au poste de vice-président. Il devient ensuite le président d'ABC (1975-1978) avant d'être débauché par NBC (1978-1981⁹⁷⁹). Au cours de sa carrière, il travaille donc pour chacun des trois *networks*. Des cadres connaissent des parcours différents, avec des aller-retours entre chaînes et studios ou maisons de production. Dans ce cas, des professionnels passent de la position d'acheteur à la position de fournisseur. Le parcours de Bill Self illustre ce passage. Au début des années 1950, il crée sa société pour produire *Schlitz Playhouse of Stars* (1951-1959, CBS). Il rejoint ensuite CBS où il produit puis développe des séries. En 1959, il est embauché par les studios 20th Century Fox, où il est promu de producteur exécutif à président de la branche télévision, puis vice-président du groupe⁹⁸⁰. Le passage par un emploi dans une agence de publicité ou dans une entreprise qui sponsorise des programmes est aussi

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 109- 110.

⁹⁷⁶ *William Clotworthy*, OHT.

⁹⁷⁷ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 121- 122.

⁹⁷⁸ Il semble avoir tenu le poste jusqu'à sa retraite en 1980. Tom Shales, « How Sexy Is TV? », *Washington Post*, 10 mai 1978. ; *Herminio Traviesas '35*, en ligne : <https://paw.princeton.edu/memorial/herminio-traviesas-%E2%80%9935>, 21 janvier 2016, (consulté le 18 janvier 2023).

⁹⁷⁹ *Fred Silverman*, OHT.

⁹⁸⁰ *William Self*, OHT.

une possibilité, ces entreprises ayant une place déterminante dans la production jusque dans les années 1960. Grant Tinker travaille ainsi pour plusieurs agences de publicité (McCann-Erickson, Warwick-Legler, et Benton & Bowles), il y développe et supervise des programmes à la fin des années 1950. Il est embauché par NBC en 1961 en tant que développeur, à Hollywood, puis à New York. Il rejoint ensuite des grands studios hollywoodiens (Universal, 20th Century Fox) avant de créer sa société indépendante de production, MTM, en 1969. Au début des années 1980, il devient le directeur général de NBC⁹⁸¹. L'essentiel de sa carrière est consacré au développement et à la supervision de programmes. La carrière de Douglas Cramer débute dans le même milieu : dans les années 1950, il est embauché par Procter & Gamble, entreprise transnationale spécialisée dans les produits d'hygiène et de beauté, annonceur majeur de la télévision, pour superviser ses feuilletons de journée. Il travaille ensuite pour une agence de publicité new-yorkaise avec des fonctions similaires. Dans les années 1960, il développe des programmes pour ABC, puis pour les studios 20th Century Fox et Paramount. À partir des années 1970, il devient producteur et producteur exécutif, au sein d'une filiale de Columbia, puis pour la société d'Aaron Spelling, et enfin en indépendant⁹⁸². Par conséquent, ce sont les mêmes professionnels que l'on retrouve, à divers moments de leur carrière, chez les annonceurs, les agences de publicité, les chaînes et les maisons de production. L'institution apparaît animée par un groupe en dépit de ses reconfigurations fréquentes.

Le passage par un cabinet d'avocat est aussi une étape possible pour les cadres exécutifs. Par exemple, diplômé en droit de Yale, Herbert Schlosser est embauché à la fin des années 1940 par une firme de Wall Street où il pratique le droit des affaires. Un ami lui propose de le rejoindre dans son cabinet, spécialisé dans la représentation d'entreprises médiatiques. En 1957, il est embauché par California National Productions, la filiale de NBC qui produit et distribue des programmes, en tant qu'avocat général. Il gagne Hollywood et est introduit dans le milieu artistique. Il reste par la suite chez NBC : il prend la tête du service juridique en 1960, puis des programmes pour la Côte Ouest en 1966. Dans les années 1970, il est promu au rang de président du *network*, puis du groupe NBC ; il fait ensuite partie des dirigeants de RCA, la maison mère⁹⁸³. La première partie de carrière de Schlosser dans le milieu des affaires ne l'empêche pas d'atteindre les fonctions plus créatives de programmeur en chef au sein d'une

⁹⁸¹ Grant Tinker, OHT ; Robert D. McFadden, « Grant Tinker, Former Chairman of NBC, Dies at 90; Made Network a Ratings Powerhouse », *The New York Times*, 30 novembre 2016.

⁹⁸² Douglas S. Cramer, OHT ; Steve Marble, *Douglas S. Cramer, producer of « The Love Boat, » « Dynasty » and « Wonder Woman, » dies*, en ligne : <https://www.latimes.com/obituaries/story/2021-06-11/douglas-s-cramer-producer-of-the-love-boat-dynasty-wonder-woman-dies>, 11 juin 2021, (consulté le 17 février 2023).

⁹⁸³ Herbert S. Schlosser, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/herbert-s-schlosser>, 10 mai 2007, (consulté le 9 septembre 2022).

grande chaîne. Il illustre le lien entre le monde du droit, des affaires et des médias, ce qui apparaît également dans les parcours d'Alfred Schneider et de Sid Sheinberg, cadre dirigeant des studios Universal, tous les deux anciens avocats⁹⁸⁴.

La valse des cadres dessine un groupe social ayant des caractéristiques communes, des activités similaires, et des relations interpersonnelles. En effet, l'institution est animée par des réseaux professionnels ; faire partie d'un réseau permet d'entrer dans la carrière, et de la poursuivre. Le recrutement ou l'obtention d'une promotion se fait grâce à des contacts ou par cooptation, ce qui est une caractéristique récurrente du milieu des cadres et des élites⁹⁸⁵. Bill Self, par exemple, veut devenir comédien au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Originaire de l'Ohio, il n'a cependant aucun appui dans le milieu⁹⁸⁶. Il décroche des rôles au théâtre à Chicago, mais il est aussi un bon joueur de tennis. Arrivé à Hollywood, il s'inscrit dans le club de tennis des stars, donne des cours, et remporte un tournoi. À partir de ce moment, il entre dans le cercle des stars, car il joue au tennis avec Charlie Chaplin, John Wayne, et bien d'autres. Un ami, également professeur de tennis, lui permet de rencontrer un producteur de cinéma. Il passe ainsi sa première audition. Il élargit son réseau et devient ami avec Howard Hawks. Il rencontre Spencer Tracy à l'occasion d'un match chez David Selznick. Tracy devient son second mentor, lui conseille de changer de projet car Self a des relations et une bonne éducation. Quand il se lance dans la production télévisée, Hawks lui prête une assistance technique. Fred Silverman, quant à lui, conscient de l'avantage donné par un réseau, compte le constituer grâce à ses études. En effet, il écrit à la fin des années 1950 une thèse dont le sujet est la programmation d'ABC⁹⁸⁷. Pour ses recherches, il rencontre tous les cadres, y compris le dirigeant Leonard Goldenson. Son intention est de devenir programmeur, mais quand il rejoint le marché du travail, les cadres qu'il a interrogés ne sont plus en place. L'ouvrage de presque 600 pages impressionne toutefois la station WGN à Chicago, où il débute sa carrière⁹⁸⁸. Un autre mode récurrent de recrutement par réseau apparaît à l'occasion d'un changement

⁹⁸⁴ Dans son étude des élites, le sociologue C. Wright Mills, note aussi l'émergence et la diversité des fonctions des avocats dans le monde des affaires. C. Wright Mills, *The Power Elite*, Édition epub., New York, Oxford University Press, 2000 [1956].

⁹⁸⁵ *Ibid.* ; Raewyn W. Connell et Julian Wood, « Globalization and Business Masculinities », *Men and Masculinities*, 2005, vol. 7, n° 4, p. 347-364 ; David Collinson et Jeff Hearn, « Naming Men as Men : Implications for Work, Organization and Management », *Gender, Work & Organization*, janvier 1994, vol. 1, n° 1, p. 2-22 ; Christophe Falcoz, « Virilité et accès aux postes de pouvoir dans les organisations. Le point de vue des cadres homosexuel-le-s », *Travail, genre et sociétés*, 2004, vol. 12, n° 2, p. 145-170.

⁹⁸⁶ *William Self*, OHT, Chapitre 1.

⁹⁸⁷ Fred Silverman, *An Analysis of ABC Television Programming from February 1953 to October 1959*, Thèse de master, Ohio State University, Columbus, 1959.

⁹⁸⁸ *Fred Silverman*, OHT, Chapitre 1.

d'entreprise. Ainsi, quand Bill Self arrive chez 20th Century Fox, il recrute des cadres qu'il connaît et en qui il a confiance⁹⁸⁹. De même, quand Barry Diller, cadre de ABC, est recruté par Paramount, il encourage de nombreux collègues de la chaîne, dont Michael Eisner, à le suivre. Il a besoin de soutiens dans un studio historique du cinéma hollywoodien, où les professionnels de la télévision sont regardés de haut⁹⁹⁰.

Les réseaux et les contacts sont également essentiels pour vendre et pour avoir accès, avant les autres, aux meilleurs produits. Grant Tinker, en tant que responsable de la programmation pour NBC, explique qu'il faut cultiver de bons rapports avec tous les professionnels du milieu : producteurs, agents et dirigeants de studio. « Vous flattez ces gens et vous travaillez ces relations pour être le premier à qui ils apportent quelque chose de très potentiel⁹⁹¹. » Les cadres viennent ainsi le voir avec des idées, des producteurs en vogue ou des pilotes, afin qu'il fasse sa sélection en premier. Des cadres de chaînes entretiennent des relations privilégiées avec leurs fournisseurs. L'exemple qui est évoqué dans plusieurs témoignages est celui de Robert Kintner, président de NBC de 1958 à 1966, et Sonny Werblin, du studio MCA-Universal⁹⁹². Selon Tinker, une rumeur tenace dans l'industrie raconte que lors de la préparation de la saison, Kintner donne à Werblin un tableau blanc pour que ce dernier y place ses séries où il le souhaite sur la grille horaire⁹⁹³. Thomas Sarnoff, développeur de NBC à Hollywood exprime également son mécontentement face aux relations privilégiées entre les deux hommes. Il soupçonne Kintner de livrer à MCA les concepts qu'il développe. MCA peut ensuite les vendre à NBC. Il découvre ainsi au moment de présenter le projet de *Bonanza* que MCA développe *Laramie* (1959-1963, NBC), western dont les similitudes avec *Bonanza* sont troublantes. Il pense que Kintner est à l'origine de la fuite⁹⁹⁴. Les relations entre fournisseurs et acheteurs sont étroites, ce qui est facilité par la valse des cadres, l'acheteur d'hier étant le fournisseur d'aujourd'hui dans la position de vendre à ses anciens collègues, comme nous l'avons vu avec l'exemple de Goldberg, Tinker ou Solow.

L'intégration dans un réseau professionnel est par conséquent l'élément qui sous-tend le cheminement de ces carrières, et l'accès aux promotions les plus importantes. Ethel Winant

⁹⁸⁹ *William Self*, OHT, Chapitre 3.

⁹⁹⁰ *Michael Eisner*, OHT, Chapitres 3 et 4.

⁹⁹¹ « *You stroke those people and worked with those relationships so that they might bring you something very potential [sic] first* ». *Grant Tinker*, OHT, Chapitre 4.

⁹⁹² Robert McG. Jr. Thomas, « *Sonny Werblin, an Impresario of New York's Sports Extravaganza, Is Dead at 81* », *The New York Times*, 23 novembre 1991.

⁹⁹³ *Grant Tinker*, OHT, Chapitre 4. La même rumeur est rapportée par Richard Lewis, cadre de MCA. Pour lui, elle est infondée, le succès de MCA auprès de NBC s'explique par les qualités de vendeur de Sonny Werblin. *Richard Lewis*, OHT, Chapitre 5.

⁹⁹⁴ *Thomas W. Sarnoff*, OHT, Chapitre 3.

nous rappelle par exemple qu'obtenir la position de vice-président est un événement majeur pour un cadre⁹⁹⁵. Au moment de sa propre élection, en 1973, CBS ne compte qu'une dizaine de vice-présidents. De plus, le vice-président est un officier de l'entreprise qui doit être élu par le conseil d'administration. Le conseil d'administration de la chaîne comprend des financiers de Wall Street, des hommes politiques, et la majorité d'entre eux doit soutenir la candidature du cadre. Par la valse des cadres, les réseaux professionnels issus des sociétés de production basées à Hollywood, des agences de publicité, des chaînes, des firmes juridiques et des banques new-yorkaises, sont interconnectés. En plus des relations interpersonnelles, les cadres forment un groupe social du fait de la similitude de leurs conditions de travail et de leur mode de vie.

3.3.3 Des hommes d'affaires

La profession de cadre est tournée vers la vente et le contact. Ainsi, Herbert Schlosser explique : « La télévision est une affaire de personnes. Vous ne vendez pas un produit physique, vous vendez des idées⁹⁹⁶. » Les cadres doivent maîtriser les techniques de persuasion pour vendre des projets qui n'existent que sur le papier, et dont la substance tient en quelques mots. Plutôt que des programmes, les cadres doivent « vendre » les créatifs, et les cadres supérieurs « vendre » l'efficacité de leurs cadres exécutifs. Cette définition du métier apparaît dans de nombreux témoignages. Par exemple, Tinker décrit Walter Scott, dirigeant de NBC dans la seconde moitié des années 1960, venu du service ventes : « Il ne se souciait pas vraiment du domaine dans lequel il travaillait. Il se trouve qu'il était dans la télévision. Et il était bon dans ce domaine, c'était un bon vendeur⁹⁹⁷. » Selon ces mots, le patron d'une chaîne dirige sans prendre en compte la nature particulière de l'entreprise, l'industrie culturelle est une industrie comme une autre. Tinker reprend le même vocabulaire pour parler de John Mitchell, vice-président de Screen Gems, un « grand vendeur dans l'industrie » et Jennings Lang, cadre de MCA-Universal : « Il adorait vendre des programmes télévisés⁹⁹⁸. » Le même discours apparaît chez Richard Lewis, cadre dans la même entreprise, pour décrire le triumvirat dirigeant de MCA⁹⁹⁹. La capacité à vendre est pour les témoins un compliment et une clef du succès. La vente est un art, voire parfois un jeu. Goldberg raconte un déjeuner avec Spelling dans les années 1980. Alors qu'ils discutent la dissolution de leur entreprise, ils parient qu'ils peuvent

⁹⁹⁵ Ethel Winant, OHT, Chapitre 4.

⁹⁹⁶ « *Television is a people business. You're not selling a physical product, you're selling ideas.* » Herbert S. Schlosser, OHT, Chapitre 8.

⁹⁹⁷ « *He didn't really care what business he was in. He happened to be in television. And he was good at it, he was a good salesman.* » Grant Tinker, OHT, Chapitre 4.

⁹⁹⁸ « *A big salesman in the business* » ; « *He just loved to sell television shows.* » Ibid.

⁹⁹⁹ Richard Lewis, OHT, Chapitre 5.

vendre à la chaîne, par un simple appel téléphonique, un dernier programme. Ils proposent au téléphone une série centrée sur l'académie de police : « Beaucoup de gens veulent avoir le dernier Monet, le dernier Picasso, nous vous donnons la chance d'avoir le dernier Spelling-Goldberg. [...] C'est avec ce degré de créativité que *T. J. Hooker* a été développé¹⁰⁰⁰. » Même si l'anecdote est exagérée, le jeu et le plaisir de la vente est évident dans le ton ironique de Goldberg. Les cadres apparaissent de manière récurrente comme des beaux-parleurs qui doivent posséder les bons codes de conduite pour réussir.

Les conditions de travail des cadres sont celles d'hommes d'affaires. En effet, de nombreuses anecdotes personnelles rappellent que les cadres ont des secrétaires : en début de carrière, une même secrétaire peut travailler pour plusieurs cadres, mais monter dans les échelons permet d'avoir sa secrétaire particulière¹⁰⁰¹. Les cadres hauts placés ont également des assistants. Michael Eisner débute chez ABC dans cette fonction : il s'occupe d'organiser les déplacements de ses supérieurs à l'aéroport, mais aussi d'apporter leurs vêtements à la blanchisserie et d'effectuer des tâches administratives ennuyeuses et répétitives, comme des inventaires¹⁰⁰². Les voyages d'affaires font également partie du quotidien des cadres : alors que les sièges sociaux des chaînes et des agences sont à New York, la production est à Los Angeles. De plus les sièges sociaux des principaux annonceurs forment des centres secondaires, comme Cincinnati (Ohio) pour Procter & Gamble, ou Minneapolis (Minnesota) pour General Mills. Ainsi, les cadres des *networks* se rendent régulièrement à Hollywood pour superviser les productions, comme Tom Moore ou Edgar Scherick pour ABC. Ce dernier, en tant que directeur de la programmation, déclare qu'il se rend en Californie une semaine sur deux¹⁰⁰³. De même, les développeurs basés à Hollywood, doivent se rendre auprès de leur siège pour y vendre leurs projets, c'est le cas pour Thomas Sarnoff ou Herbert Schlosser pour NBC¹⁰⁰⁴. Cramer, superviseur pour Procter & Gamble, effectue des rotations différentes : il passe une semaine à New York (où sont produits les feuilletons), une semaine à Cincinnati (le siège de l'entreprise)

¹⁰⁰⁰ « *A lot of people want to have the last Monet, the last Picasso, we're giving you an opportunity to have the last Spelling-Goldberg. [...] That's how T.J. Hooker was so creatively developed* ». Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 10. La série policière *T. J. Hooker* est diffusée de 1982 à 1986, d'abord sur ABC puis sur CBS.

¹⁰⁰¹ Leonard Goldberg, analyste du service recherche chez NBC au début de sa carrière doit partager sa secrétaire avec trois autres cadres. Quand il arrive chez ABC, sous l'autorité d'Edgar Scherick, vice-président, il décrit ce dernier comme un cadre de la vieille école, car sa secrétaire est auprès de lui, dans son bureau. *Ibid.*, Chapitre 2.

¹⁰⁰² Michael Eisner, OHT, Chapitre 2.

¹⁰⁰³ Thomas W. Moore, OHT ; Edgar J. Scherick, OHT.

¹⁰⁰⁴ Thomas W. Sarnoff, OHT ; Herbert S. Schlosser, OHT.

et une fois toutes les six semaines, il se rend à Los Angeles (pour y rencontrer le milieu créatif). Il est aussi en contact régulier avec Irna Philipps, créatrice de *soap operas*, basée à Chicago¹⁰⁰⁵.

Ces aller-retours sont l'occasion de faire des rencontres. Lee Rich, alors cadre dirigeant de BBD&O, se rend en Californie une semaine sur deux pour superviser les productions. Il rencontre Harold Mirisch, qui devient son partenaire dans sa nouvelle société de production indépendante, dans un vol entre New York et Los Angeles¹⁰⁰⁶. De même, Grant Tinker, superviseur et développeur, explique qu'il croise souvent Jennings Lang, cadre de MCA-Universal, fournisseur majeur, dans l'avion¹⁰⁰⁷. Les cadres partagent leur temps entre les deux capitales du divertissement, ce qui est un facteur de cohésion supplémentaire du groupe. Ce mode de vie métropolitain est un argument utilisé par les créatifs pour critiquer le pouvoir des cadres dans la production. Ainsi, le dramaturge et scénariste de télévision Irve Tunick déclare lors d'une table ronde à la fin des années 1950 :

Vous voyez, il y a un provincialisme et un isolement de Madison Avenue qui entre en jeu dans tout cela. Les personnes qui travaillent dans les agences et les chaînes nationales vont rarement au-delà de l'Hudson, et pourtant elles sont les arbitres des goûts et des préférences des Américains. Ils savent précisément, et ils vous disent qu'ils savent, ce que le public américain aime ou n'aime pas. D'où leur vient cette formidable capacité, je n'en ai pas la moindre idée¹⁰⁰⁸.

Selon le scénariste, les développeurs et programmeurs, quel que soit leur employeur, vivent dans un entre-soi qui les coupe du reste de la population.

Les déjeuners d'affaires sont aussi un lieu important pour monter des projets et négocier des accords. Ces déjeuners se trouvent à l'interface des activités de travail et de sociabilité. Ainsi, Bill Self, cadre majeur dans les studios 20th Century Fox, connaît tout le monde dans les années 1960. Il est reçu dans toute l'industrie, pour des rencontres impromptues ou des déjeuners. Il a sa propre salle de projection, et sa salle à manger pour organiser déjeuners et dîners d'affaires¹⁰⁰⁹. Le producteur Norman Felton donne un aperçu de ces déjeuners d'affaires. En 1964, il se rend au Beverly Hills Hotel pour un petit-déjeuner avec son agent. Ils doivent y rencontrer un représentant de NBC et un représentant du constructeur automobile Ford. Le *network* et l'annonceur sont à la recherche d'une série d'aventure et d'action. Felton improvise

¹⁰⁰⁵ Douglas S. Cramer, OHT.

¹⁰⁰⁶ Lee Rich, OHT, Chapitre 2.

¹⁰⁰⁷ Grant Tinker, OHT, Chapitre 4.

¹⁰⁰⁸ « You see, there is a provincialism and an isolation about Madison Avenue that enters into all of this. The people who sit in the agencies and in the networks rarely get beyond the Hudson, and yet they act as the arbiters of American taste and preferences. They know, and they tell you they know, precisely what the American public likes or dislikes. Where they get this tremendous ability, I don't know. » Mannes (ed.), art cit, p. 13. WHS-WCFTR. Serling Papers.

¹⁰⁰⁹ William Self, OHT, Chapitre 6.

devant eux une idée pour une série d'espionnage, qui devient *The Man From U.N.C.L.E.* (1964-1968, NBC¹⁰¹⁰). Un dernier élément du mode de vie d'homme d'affaires apparaît dans le témoignage de Goldberg. Programmateur de journée chez ABC de 1964 à 1966, il reçoit Dan Melnick, lui-même ancien programmateur de la chaîne¹⁰¹¹. Il lui propose un jeu télévisé, dont le cadre est un supermarché (*Supermarket Sweep*). Goldberg raconte sa réaction :

Danny Melnick, l'un des hommes les plus élégants que j'ai connu dans la ville de New York - le premier type que j'ai rencontré qui avait une voiture avec chauffeur - est venu me voir et m'a dit : "Je veux te proposer un programme de journée." J'ai dit : "Danny, tu n'as jamais mis les pieds dans un supermarché, tu ne connais rien aux programmes de journée"¹⁰¹².

Par cette anecdote, Goldberg place résolument Melnick dans un groupe à part, celui des hommes riches, débarrassés des problèmes de la vie quotidienne (conduire, faire des courses) pour se consacrer à la vente de programmes. Un éclairage plus détaillé est apporté par Ethel Winant, cadre de CBS. Devenue vice-présidente, elle raconte comment elle découvre le mode de vie des cadres. Comme elle est la seule femme, les hommes se tournent vers elle pour résoudre un certain nombre de problèmes. Quand il faut s'occuper du courrier, organiser un appel téléphonique à longue distance, acheter un billet d'avion ou modifier une date de départ, les cadres sont incapables de le faire, car leurs assistants et secrétaires s'en chargent. Elle souligne que les secrétaires sont au courant de tous les dossiers et les négociations en cours, car elles s'occupent de tout¹⁰¹³. D'autres avantages sont évoqués. Bill Dozier (cadre à CBS, Screen Gems, puis 20th Century Fox¹⁰¹⁴) fait ajouter dans tous ses contrats une clause spéciale qui lui permet d'amener son caniche au bureau, avec un espace vert réservé pour qu'il puisse s'ébrouer¹⁰¹⁵.

En effet, les salaires des cadres les placent dans les classes supérieures, toutefois peu d'entre eux précisent leurs revenus. Goldberg déclare recevoir un salaire de 32 000 dollars par an dans sa fonction de programmateur de journée, ce qu'il considère modeste. Cette somme

¹⁰¹⁰ Norman Felton, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/norman-felton>, 12 septembre 1997, (consulté le 11 novembre 2022).

¹⁰¹¹ Valerie Nelson, *Daniel Melnick dies at 77; film and TV producer helped launch « Get Smart, » « Network, » « Kramer vs. Kramer »,* en ligne : <https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-daniel-melnick15-2009oct15-story.html>, 15 octobre 2009, (consulté le 17 février 2023).

¹⁰¹² « *Danny Melnick, one of the most elegant men I knew in New York City - first guy I knew with a chauffeur driven car, came to see me and said : "I want to pitch you a daytime show". I said : "Danny, you've never been in a supermarket, you don't know anything about daytime shows."* » Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 3.

¹⁰¹³ Ethel Winant, OHT, Chapitres 4 et 5.

¹⁰¹⁴ Burt A. Folkart, *William Dozier; Veteran Movie, TV Executive*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-04-25-mn-988-story.html>, 25 avril 1991, (consulté le 24 février 2023) ; AP, « William Dozier; TV Producer, 83 », *The New York Times*, 26 avril 1991.

¹⁰¹⁵ Douglas S. Cramer, OHT, Chapitre 1.

double (65 000 dollars) quand il prend la tête du prime-time¹⁰¹⁶. Rappelons que le revenu médian des familles en 1965 est d'environ 6 900 dollars par an. Les cadres peuvent aussi toucher des bonus et des primes, bénéficier de notes de frais (*expense account*¹⁰¹⁷) et acquérir des parts de leur entreprise. Lee Rich explique qu'il devient un des principaux actionnaires de Benton & Bowles, ce qui lui permet d'accumuler du capital qu'il investit dans sa société de production¹⁰¹⁸. De même, lorsque Tom Moore est renvoyé discrètement d'ABC dans les années 1970, il part satisfait car il possède des *stock-options*, et, selon lui, son mode de vie n'est pas en danger¹⁰¹⁹. L'accession au titre de vice-président est en effet l'occasion, comme pour tout changement de poste, de négocier une augmentation de salaire, mais aussi un moyen d'entrer dans le capital de l'entreprise. Le processus est révélé par Winant, car elle est traitée différemment. Les cadres et dirigeants gardent son élection secrète et lui apprennent la nouvelle en public lors de la grande réunion annuelle des affiliés. Sa vice-présidence est traitée par la chaîne comme un cadeau, concédé à une employée remarquable pour sa loyauté depuis presque vingt ans. Une fois passée l'émotion, elle découvre toutefois qu'elle a été privée de la possibilité de négocier son contrat, cette phase ayant lieu habituellement avant la nomination. Elle doit attendre son embauche dans une autre entreprise pour avoir le sentiment qu'elle a le droit d'entamer de telles négociations. Dans ce cas précis, le réseau et l'ancienneté jouent plutôt en défaveur du cadre qui ne peut se détacher du déséquilibre de pouvoir : Winant est issue des rangs des créatifs (directrice de casting), et n'a jamais détenu de poste de pouvoir important.

Les éditeurs et les cadres exécutifs partagent bien certains points communs : ce sont des hommes blancs, formés à l'université, avec une expérience professionnelle dans la vente, la publicité et les médias pour certains. Dans le cadre de leur carrière, ils sont en contact régulier avec la communauté créative. Cependant, les éditeurs ne semblent pas évoluer dans les mêmes cercles que les cadres, ils ne partagent pas leur mode de vie, ce sont des employés spécialisés, stables dans leur poste. Les cadres, par contre, qu'ils travaillent pour une chaîne, un studio, ou une agence de publicité, répondent aux caractéristiques d'un groupe social homogène.

¹⁰¹⁶ Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 3.

¹⁰¹⁷ Mills, 2000, *op. cit.*, Repère 133/468.

¹⁰¹⁸ Lee Rich, OHT.

¹⁰¹⁹ Thomas W. Moore, OHT, Chapitre 9.

Secrétaires, chauffeurs, déjeuners et voyages d'affaires : leurs conditions de travail sont similaires. La migration des cadres des agences de publicité vers les *networks* et les studios au début des années 1960 illustre à la fois la similitude des missions effectuées, et la modification du rôle des agences, moins présentes dans les tâches de production. De plus, ces cadres entretiennent des contacts réguliers aux frontières du professionnel et du personnel, et l'institution est animée par les réseaux professionnels et leurs recombinaisons permanentes. Les carrières mènent les cadres dans toutes les entreprises de l'institution : les anciens collègues sont les clients d'aujourd'hui, les vendeurs de demain, tout le monde se connaît, directement ou de réputation, recrutements et promotions se font par cooptation, un bon carnet d'adresse est indispensable. Une dernière caractéristique est celle des hauts salaires, et de l'accès à des parts des entreprises pour les plus hauts placés. La description des cadres exécutifs et des dirigeants de l'industrie de la télévision comprend de nombreux points communs avec celles des dirigeants et des cadres d'entreprises présentés par C. Wright Mills dans les années 1950¹⁰²⁰. L'impression est celle d'un milieu étroit, ce qui est encore confirmé par Todd Gitlin dans les années 1980¹⁰²¹.

Le programmateur Fred Silverman, issu d'une famille new-yorkaise modeste, de religion juive, décrit les cadres de CBS du début des années 1970 comme des hommes satisfaits : ils vivent, selon lui, comme dans le Country Club de Greenwich, un lieu de loisirs exclusif du Connecticut. Il s'agit du club le plus ancien du pays, son terrain de golf est prisé, l'adhésion très couteuse et impossible sans invitation¹⁰²². Lui qui aime la télévision et la culture populaire est une sorte d'anomalie parmi eux¹⁰²³. Ainsi, ce groupe social correspond aussi à la définition d'une élite : ils forment une minorité, aux commandes d'une organisation majeure, ils disposent d'un statut qui leur garantit pouvoir, richesse et prestige, et un mode de vie se distinguant du reste de la population¹⁰²⁴. L'étude du groupe des cadres semble valider l'affirmation de Boddy sur l'homogénéité du contrôle éditorial au sein des différentes entreprises de l'institution, ne serait-ce que parce que ce sont les mêmes professionnels qui effectuent ces tâches. De plus, des profils similaires apparaissent du côté des créatifs : scénaristes, réalisateurs et producteurs sont aussi des hommes blancs, passés par l'université sauf exception. Les scénaristes et réalisateurs à succès font partie des classes moyennes, voire des classes moyennes supérieures ; les producteurs peuvent devenir millionnaires. Les

¹⁰²⁰ Voir les chapitres 6 (The Chief Executives) et 7 (The Corporate Rich) de Mills, 2000, *op. cit.*

¹⁰²¹ Gitlin, 1994, *op. cit.*

¹⁰²² Carolyn Anderson, *Anderson Guide to Enjoying Greenwich Connecticut*, 6e édition., Pearl River, Avocet Press Inc, 2004.

¹⁰²³ Robert Scheer, « Race for Ratings Determines TV's Content », *Los Angeles Times*, 27 juin 1977.

¹⁰²⁴ Mills, 2000, *op. cit.* ; William Genieys, *Sociologie politique des élites*, Paris, Armand Colin, 2016.

rencontres et les contacts entre créatifs et cadres, nous l'avons vu, sont quotidiens, et de nombreux cadres se tournent vers la production. Les deux milieux sont liés, et le gratin d'Hollywood semble faire partie de cette élite.

Ce groupe occupe une place particulière dans la société, avec ses représentations propres. En effet, les cadres exécutifs définissent le cadre idéologique – cadre plus ou moins proche des demandes issues des instances extérieures à l'industrie. Les professionnels du contrôle éditorial doivent sélectionner et éditer le contenu en fonction de contraintes, avec d'un côté, les pressions des moralistes, des critiques et des groupes d'intérêts, plus ou moins relayées par les milieux politiques selon les circonstances, et de l'autre la nécessité d'attirer le public dans un contexte concurrentiel. Ces contraintes sont illustrées par la distribution de la fonction de contrôle éditorial à deux professionnels aux missions souvent contradictoires (immuniser le contenu contre les critiques pour les éditeurs, susciter l'intérêt pour les cadres), et aux pouvoirs inégaux. Tensions, incertitudes, objectifs contradictoires : tous ces éléments ouvrent des marges de négociation, des possibilités d'aménagement et de contournement des règles à tous les professionnels engagés dans la production. Par conséquent, l'étude des conditions concrètes du contrôle éditorial permet de mettre en valeur la différence entre les discours, adressés aux instances extérieures, et les pratiques, marquées par les limites de ce pouvoir. Les dirigeants et les cadres n'appliquent pas toutes les demandes des moralistes, des groupes d'intérêts et du milieu politique. Selon le contexte, plus de marges de manœuvre sont offertes aux créatifs de produire un contenu qui pousse les limites du cadre idéologique : la notion de « laisser faire » du contrôle éditorial semble toutefois mieux rendre compte de cette situation. De plus, un contrôle éditorial « total » ne semble pas envisageable concrètement. Les cadres ne peuvent pas surveiller l'ensemble de la production dans les moindres détails, en particulier depuis New York. La structure est certainement plus souple en réalité que ce qui est indiqué dans les discours.

Le cadre idéologique est en effet dessiné en fonction de l'appréhension du public, ou plutôt des différents publics, par les cadres et les dirigeants. Ils doivent estimer l'équilibre des pouvoirs, entre les moralistes et conservateurs, le milieu politique, les différents groupes d'intérêts, mais aussi les réactions du public devant son écran. En effet, les professionnels de l'institution conçoivent leur public depuis leur position d'élite, et adaptent le contenu en fonction de ce qu'ils savent de ces téléspectateurs et surtout de ce qu'ils imaginent de leurs goûts, leurs attentes, et leurs capacités intellectuelles et morales, ce qui est l'objet du prochain chapitre.

4 CHAPITRE 4. PUBLICS MESURES, PUBLICS REPRESENTES

En janvier 1960, lors d'une audition devant la FCC, Frank Stanton, président du groupe CBS, défend la programmation de sa chaîne, dans le sillage du scandale des jeux télévisés truqués. Pour faire face aux critiques, il déclare :

*À la télévision, le vote est informel et continu. Il a lieu à chaque minute de chaque heure d'antenne de chaque jour de chaque année. [...] Nous devons considérer le public comme la pierre de touche de notre succès, car si nous ne plaisons pas et ne servons pas l'ensemble ce public, nous ne sommes pas réélus*¹⁰²⁵.

Les producteurs et diffuseurs de contenus sont comparés aux élus, la consommation du flux télévisé est un plébiscite des programmes, éteindre le poste ou changer de chaîne revient à leur censure. Comme tout élu, la chaîne se doit de respecter le vote de son public, qui est construit comme le véritable maître dans cette relation. La télévision apparaît ici comme une institution démocratique par nature. La métaphore est reprise, la même année, par Leonard Goldenson, dirigeant d'ABC, qui évoque « le vote de la majorité » (*the vote of the majority*) pour justifier ses choix de programmation¹⁰²⁶. En 1961, Jim Aubrey, cadre chez ABC puis chef programmateur chez CBS, formule la même idée en insistant sur sa dimension commerciale : « Je suis un homme d'affaires. Je me dois de l'être. Nous devons donner au public ce qu'il veut pour demeurer solvables¹⁰²⁷. » Selon Eileen Meehan, spécialiste des mesures d'audience, ce type de discours apparaît très largement dans l'institution¹⁰²⁸. Une télévision démocratique doit aussi offrir des programmes pour l'ensemble de la population, dans sa diversité politique, religieuse, raciale et identitaire. Respecter le mandat originel de « service du public » implique de respecter toutes les opinions et identités, de servir la majorité, mais aussi les minorités, ce qui est notamment évoqué dans la doctrine de l'équité (*Fairness Doctrine*). Le média national

¹⁰²⁵ « *In television the vote is informal and continuous. It takes place every minute of every broadcasting hour of every day of every year. [...] We must regard the public as the touchstone of our success, because unless we please and serve this whole public, we are out of office.* » Déclaration de Frank Stanton, président de CBS devant la Commission Fédérale des Communications, le 26 janvier 1960, p. 9-10. WHS-WCFTR. Serling Papers, 1943-1971. U.S. Mss 43AN. Boîte 5, dossier 1.

¹⁰²⁶ William Boddy, *Fifties Television : The Industry and Its Critics*, Urbana, University of Illinois Press, 1990, p. 237.

¹⁰²⁷ « *I'm a businessman. I have to be. We have to give the public what it wants to stay solvent.* » Jim Aubrey cité dans *Ibid.*, p. 238.

¹⁰²⁸ Eileen R. Meehan, « Why We Don't Count : The Commodity Audience » dans Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television : Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indianapolis, Londres, Indiana University Press, BFI Publishing, 1990 p. 127.

est tenu par une obligation de neutralité, il doit agir de façon responsable pour s'insérer comme une partie du « quatrième pouvoir », celui reconnu à la presse, dans une démocratie libérale.

Or, durant la même audition, Frank Stanton définit les *networks* « comme [les] serviteurs et [les] guides » des téléspectateurs¹⁰²⁹. La déclaration est contradictoire et place le dirigeant dans une position élitiste. En effet, les chapitres 2 et 3 ont permis de montrer comment les créatifs et les cadres forment une élite, du point de vue de leur profil socio-économique (même si des nuances existent), et d'un point de vue fonctionnel : bien que minoritaires numériquement par rapport au reste de la population, ils ont un pouvoir de création et de décision qui s'exerce à l'échelle nationale. Stanton nous indique également qu'il fait partie d'une élite qui est consciente d'elle-même et de son rôle social. La conscience de classe fait partie des caractéristiques des élites, qui savent reconnaître ceux qui font partie de leur groupe, en particulier grâce au capital culturel, et ceux qui n'en font pas partie¹⁰³⁰. Ce chapitre propose ainsi d'étudier les rapports entre cette élite médiatique et son public, pour essayer de déterminer en quoi cette relation se traduit dans les contenus, en particulier les séries télévisées.

En effet, ces relations posent problème car le grand public est un objet qui se dérobe. De nombreux discours soulignent le caractère insaisissable du public des médias, et ce, depuis les temps de la radio. En 1935, le magazine *Fortune* décrit l'activité des stations de radio comme « vendre du temps, une marchandise invisible, à des êtres fictifs appelés entreprises dans le but d'influencer un public que personne ne peut voir¹⁰³¹. » Les médias opèrent à l'aveugle, tous les éléments de leur modèle économique sont insaisissables : la marchandise vendue (l'attention du public), l'instrument créant cette marchandise (le flux diffusé sur les ondes), les clients (les annonceurs), ainsi que les effets du média sur ce public. Cet angle mort constitue un discours pérenne et répété. Quelques trente ans plus tard, en 1964, à Seattle, devant une assemblée de publicitaires, le scénariste et producteur Rod Serling rappelle :

Nous sommes une industrie de parieurs incertains, de sondeurs en période préélectorale, de tireurs d'élite visant une cible très étroite. Chaque année – tous les ans – on nous demande de prédire ce qu'un public appréciera et ce dont il se détournera. On nous demande, sans aucune assurance, d'investir à l'aveugle plusieurs millions de dollars dans la programmation sans aucune visibilité, parce que c'est un

¹⁰²⁹ « *As their servants and leaders* ». Déclaration de Frank Stanton, p. 35. WHS-WCFTR. Serling Papers.

¹⁰³⁰ C. Wright Mills, *The Power Elite*, Édition epub., New York, Oxford University Press, 2000 [1956] ; Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La Reproduction : Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 [1970] ; Pierre Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979.

¹⁰³¹ « *Sell time, an invisible commodity, to fictitious beings called corporations for the purpose of influencing an audience no one can see.* » « And All Because They're Smart », *Fortune*, juin 1935, juin 1935. cité dans Cynthia B. Meyers, *Admen and the Shaping of American Commercial Broadcasting, 1926-50*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Texas, Austin, 2005, p. 57.

*fait - triste, mais évident - personne ne peut dire ce qu'un public va aimer ou ce dont il va se lasser*¹⁰³².

Tom Moore, programmateur pour ABC puis président de la chaîne, reconnaît que commander une série est « comme faire un film. Vous ne savez pas si cela va marcher ou pas¹⁰³³. » Les succès sont simplement tout à fait imprévisibles, voire incompréhensibles. Grace Johnsen, directrice du bureau d'édition d'ABC à New York, explique en 1972 à *TV Guide* : « Il s'avère souvent que les choses qui nous inquiètent le plus sont celles qui nous valent le moins de courrier¹⁰³⁴. » Un scénariste, un producteur, un cadre et une éditrice font face au même manque d'information sur le public et ses réactions¹⁰³⁵. Cette difficulté est aussi soulignée par les experts et les chercheurs, comme Muriel Cantor qui constate le manque d'information des producteurs des années 1960 sur leur public¹⁰³⁶, ou Todd Gitlin, dans les années 1980, qui y consacre les deux premiers chapitres de son ouvrage sur le *prime-time*¹⁰³⁷ ; la question n'est d'ailleurs propre ni à cette époque, ni à ce média¹⁰³⁸. À ce problème s'ajoute le fait que le public est observé depuis une position d'élite, en charge d'un média populaire.

Par exemple, en 1977, dans le *Los Angeles Times*, Robert Scheer décrit les grands principes qui guident la programmation de la fiction à la télévision, en interviewant producteurs, éditeurs mais aussi cadres exécutifs des chaînes. L'attitude de ces derniers lui semble pour le moins contradictoire :

Bien qu'ils prétendent prendre le pouls des masses, on découvre rapidement que la plupart des gens qui travaillent à la télévision en détestent les programmes et ne les

¹⁰³² « *We are an industry of second-guessers, of pre-election pollsters, of Kentucky-Windage marksmen. We are called upon each year – every year – to predict what an audience will enjoy and what an audience will turn away from. We are asked, with no recourse at all, to invest several millions of dollars programming in the dark; because it is a fact – sad, but obviously apparent – no one can tell what an audience will like or what it will turn away from.* » Ad Club Speech, Seattle Chapter, 13 octobre 1964, p.2. Rod Serling. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 30.

¹⁰³³ « *like making a movie. You don't know whether things gonna work or not.* » Thomas W. Moore, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/thomas-w-moore>, 31 janvier 2003, (consulté le 5 août 2022). Chapitre 10.

¹⁰³⁴ « *It often turns out that the things that we worry about the most are the things that bring the least mail.* » Max Gunther, « Adult Themes at Night Don't Bother Most Religious Spokesmen », *TV Guide*, 21 octobre 1972, p. 27.

¹⁰³⁵ Le problème se pose également en France, aux professionnels de la télévision (diffuseurs, producteurs, scénaristes) : Dominique Pasquier et Sabine Chalvon-Demersay, « Les Mines de sel : Auteurs et scénaristes de télévision », *Sociologie du Travail*, 1993, vol. 35, n° 4, p. 426. ; Dominique Pasquier, *Les Scénaristes et la télévision : Approche sociologique*, Paris, Nathan, Institut national de l'audiovisuel, 1995, p. 96.

¹⁰³⁶ Muriel G. Cantor, *The Hollywood TV Producer: His Work and His Audience*, New York, Londres, Basic Books, 1971, p. 169.

¹⁰³⁷ Le premier chapitre est intitulé « Le problème du savoir » (« *The Problem of Knowing* ») et le second « Prédire l'imprévisible » (« *Predict the Unpredictable* »). Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1994.

¹⁰³⁸ Sur ce thème, voir par exemple : Cécile Méadel (ed.), « Public, cher inconnu » dans *Le Temps des Médias*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004 vol.2, ; Jérôme Bourdon, « La triple invention : comment faire l'histoire du public ? », *Le Temps des Médias*, 2004, vol. 2, n° 3, p. 12-25 ; Sonia Livingstone, « Du rapport entre audiences et publics », *Réseaux*, 2004, vol. 126, n° 4, p. 17-55 ; Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003.

*regardent pas beaucoup, ce qui produit un effet étrange, un peu comme si vous achetiez votre viande chez un boucher végétarien*¹⁰³⁹.

Les cadres ne paraissent tenir en estime ni le produit de leur travail, ni les « masses » auxquels ils sont destinés, ce qui nous renvoie à un jugement élitiste porté sur la culture commerciale et populaire. En effet, l'opposition entre deux types de pratiques culturelles, les unes légitimes et les autres non, voit le jour avec les premières productions culturelles et industrielles, comme le montre l'exemple de la critique du roman-feuilleton en France au début du XIX^e siècle¹⁰⁴⁰. Dès lors, chaque création d'un nouveau média offre l'opportunité de rejouer l'opposition entre deux types de culture (savante/populaire) : c'est le cas pour la radio, le cinéma, et la bande-dessinée notamment. Le grand public, attiré par les productions commerciales, est dénigré pour son manque de goût, ses capacités intellectuelles inférieures et son sens moral fragile, ce qui motive des demandes de censure pour le protéger d'influences supposées néfastes pour lui¹⁰⁴¹. Ce modèle s'applique à la télévision. Par exemple, en 1949, le journaliste Russell Lynes distingue, dans un article qui fait grand bruit, les détenteurs de la culture savante (*highbrow*), les classes les moins cultivées (*lowbrow*) et celles se trouvant dans une position intermédiaire (*middlebrow*). Selon lui, les capacités intellectuelles et le goût sont les nouveaux critères qui ordonnent la société, au sommet de laquelle se trouvent les nouvelles élites, à savoir les intellectuels. Dans ce contexte, la télévision, en tant que média associé à la radio, est placée par la critique du côté des pratiques propres aux classes les moins cultivées, et ce, avant même son déploiement national¹⁰⁴².

Ce double contexte (un public dans l'ombre, un média inférieur) contribue à la formation d'une « culture du public » (dimension majeure de la culture de la production), c'est-à-dire un ensemble de représentations sur les téléspectatrices et les téléspectateurs, imaginés selon les axes du genre, de la race et de la classe qui permettent de déterminer des hiérarchies. Dans la télévision, un segment de public est associé à un format, et à un ensemble de règles d'édition et

¹⁰³⁹ « *Despite the claim that they are holding the pulse of the masses, one soon discovers that most people who work in television detest its programming and don't watch much of it, and it produces an eerie effect somewhat akin to buying your meat from a vegetarian butcher.* » Robert Scheer, « Race for Ratings Determines TV's Content », *Los Angeles Times*, 27 juin 1977.

¹⁰⁴⁰ Lise Queffélec-Dumasy (ed.), *La Querelle du roman-feuilleton : Littérature, presse et politique, un débat précurseur, 1836-1848*, Grenoble, Ellug : Université Stendhal, 1999.

¹⁰⁴¹ Robert J. Pondillo, *Censorship in a « Golden Age » : Postwar Television and America's First Network Censor - NBC's Stockton Helffrich*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Wisconsin-Madison, Madison, 2003 ; Matthew J. Murray, *Broadcast Content Regulation and Cultural Limits, 1920-1962*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Wisconsin-Madison, Madison, 1997 ; Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, Paris, CNRS Editions, 2005 ; Amy Kiste Nyberg, *Seal of Approval : The History of the Comics Code*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998.

¹⁰⁴² Gary R. Edgerton, *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 157.

un type de contrôle éditorial, selon sa place dans la hiérarchie dressée par la culture de la production ; les *standards* ne sont pas standards. Au fondement de cette hiérarchie se trouve le couple symbolique centre/ périphérie ou plutôt norme/ marginalité. Plus le segment de public considéré est proche de la norme (selon la culture de l'institution), plus il est considéré, légitime, valorisé. La question des relations entre l'institution et le public est par conséquent aussi la question des relations de l'institution avec les marginalités, dans le public, mais aussi à l'écran¹⁰⁴³.

Pour étudier cette culture du public, comment elle se transcrit dans la programmation et dans l'édition des programmes, les notions clefs viennent de Bourdieu et Mills, mais aussi de la théorie du genre (en particulier le fait de genrer des phénomènes pour les valoriser ou les dévaloriser¹⁰⁴⁴), des études raciales critiques (*critical race theory*¹⁰⁴⁵) et des études critiques de la blancheur (*critical white studies*¹⁰⁴⁶) dans une perspective intersectionnelle. L'analyse des pratiques pour connaître le grand public est menée (selon une grille de lecture commerciale et industrielle, en suivant notamment les travaux d'Eileen Meehan), mais surtout les rhétoriques professionnelles sont au centre de ce chapitre, par la mobilisation des déclarations des professionnels, créatifs comme membres du contrôle éditorial. La télévision démocratique apparaît comme un mythe ; la position d'élite médiatique est particulièrement révélée par la relation des membres de l'institution avec ses publics.

4.1 UN GRAND PUBLIC DIFFICILE A SAISIR

4.1.1 Les mesures d'audience : un instrument de connaissance du public ?

A priori, connaître le public de la télévision est possible, des chiffres sont régulièrement diffusés indiquant quels sont les programmes les plus populaires, et ceux qui au contraire « ne

¹⁰⁴³ Un colloque s'est tenu récemment à ce sujet. Voir Delphine Chedaleux (ed.), *Négocier la norme : Genre et médias dans l'après-guerre*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2021.

¹⁰⁴⁴ Françoise Héritier, *Masculin-féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

¹⁰⁴⁵ Richard Delgado et Jean Stefancic, *Critical Race Theory : An Introduction*, 4e édition., New York, NYU Press, 2023.

¹⁰⁴⁶ George Lipsitz, « The Possessive Investment in Whiteness : Racialized Social Democracy and the "White" Problem in American Studies », *American Quarterly*, septembre 1995, vol. 47, n° 3, p. 369 ; Richard Dyer, *White*, London, Routledge, 2017 [1997] ; Joe R. Feagin, *The White Racial Frame : Centuries of Racial Framing and Counter-framing*, 3e Edition., New York, Londres, Routledge, 2020 [2009].

rencontrent pas leur public » selon la formule : il s'agit des chiffres d'audience. Cependant, se pencher sur la façon dont ils sont construits amène à nuancer leur caractère informatif. En effet, les chiffres d'audience servent à réguler les relations entre les diffuseurs et les annonceurs. La mesure de l'audience des médias est un segment d'activité des entreprises de marketing. En ce qui concerne les États-Unis, ce marché se met en place dès les années 1920 et son organisation se consolide au début des années 1960 avec deux entreprises spécialisées¹⁰⁴⁷ : A.C. Nielsen (ACN) qui domine la mesure des audiences de la télévision, et Arbitron qui s'impose dans la mesure des audiences de la radio¹⁰⁴⁸.

4.1.1.1 A.C. Nielsen et la méthode de l'audimat

L'entreprise Nielsen (ACN), fondée à Chicago en 1923, arrive sur le marché de la mesure d'audience dans les années 1930. Arthur C. Nielsen, son créateur, est un ingénieur qui débute dans l'évaluation des équipements industriels (disposition, design), avant de s'orienter vers la recherche en marketing en 1933. Il propose des enquêtes aux grandes entreprises de l'alimentation, des produits cosmétiques et pharmaceutiques pour déterminer comment leurs produits sont exposés chez les détaillants (*Nielsen Drug Index*). Ses clients sont les principaux annonceurs de programmes radiophoniques, il se tourne vers la mesure des audiences. Le marché en question est alors dominé par Claude E. Hooper, à la tête de Hooperatings, en situation de monopole jusqu'en 1942¹⁰⁴⁹. Nielsen parvient à s'imposer en quelques années en mettant en valeur la supériorité de sa méthode, qui serait scientifique et plus fiable que celle de son concurrent.

En effet, la méthode de Nielsen est basée sur un dispositif d'écoute des postes de radio puis de télévision. En 1936, il rachète deux brevets : l'un permet de déterminer quand une radio est allumée, et l'autre quelle chaîne est écoutée. Nielsen investit 12 millions de dollars pour combiner les deux. L'appareil ainsi créé et breveté, dont le prix est estimé à 300 dollars dans les années 1960, est d'abord utilisé sur des radios puis adapté pour la télévision. L'audimat (*Audimeter*) enregistre la chaîne écoutée dans une cartouche qui doit être changée toutes les deux semaines par l'utilisateur. À chaque changement de cartouche, des pièces de monnaie sont

¹⁰⁴⁷ La chronologie et les acteurs historiques en charge de cette activité sont différents en France. Cécile Méadel, « L'Audimat ou la conquête du monopole », *Le Temps des médias*, 2004, vol. 3, n° 2, p. 151-159.

¹⁰⁴⁸ Karen Buzzard, *Tracking the Audience : The Ratings Industry from Analog to Digital*, New York, Londres, Routledge, 2012.

¹⁰⁴⁹ Eileen R. Meehan, « A History of the Commodity Audience » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018 ; Meehan, 1990, art cit ; Buzzard, 2012, *op. cit.*

libérées (25 cents dans les années 1940, 50 cents dans les années 1960¹⁰⁵⁰). Le film est ensuite envoyé à ACN, puis analysé par le personnel de l'entreprise. Ce dispositif est placé au domicile de particuliers ; ils forment l'échantillon. En 1942, Nielsen recueille les données de 600 foyers, ce chiffre est porté progressivement à 1 200 en 1948, et reste globalement stable par la suite (entre 1 100 et 1 200 foyers¹⁰⁵¹). Leur identité reste inconnue, protégée par le secret industriel¹⁰⁵².

Plusieurs facteurs contribuent au succès de la méthode de Nielsen auprès des chaînes et des annonceurs. Tout d'abord, l'échantillon de foyers est plus varié que celui de Hooperatings. En effet, cette dernière utilise la méthode de l'enquête téléphonique auprès des particuliers, ce qui cible particulièrement les classes moyennes et supérieures métropolitaines. Nielsen, de son côté, installe des dispositifs dans des petites villes et des zones rurales. Dans le contexte d'expansion économique de l'après-guerre, qui permet à de nouvelles couches de la population d'accéder à la consommation, cela correspond aux intérêts des annonceurs. Ils recherchent les données les plus larges possibles incluant les nouvelles banlieues résidentielles. De plus, CBS, la chaîne la plus puissante depuis la fin de la guerre, est confortée dans sa position de leader grâce à cette méthode. Les intérêts de CBS s'alignent sur ceux de Nielsen¹⁰⁵³.

Ensuite, l'échantillon de Nielsen est fixe (une fois installé, l'audimat reste en place dans la famille) ce qui permet de faire des comparaisons d'écoute, alors que Hooperatings ne fait pas appel aux mêmes sujets. En outre, alors que les employés de Hooperatings interrogent les auditeurs et téléspectateurs sur les programmes qu'ils écoutent ou regardent au moment de l'appel, l'audimat surveille la consommation minute par minute. Un autre argument est la fiabilité : alors que les personnes interrogées peuvent mentir ou se tromper, l'audimat est une machine qui ne fait qu'enregistrer des faits¹⁰⁵⁴. Enfin, Nielsen défend le caractère scientifique de la méthode de l'échantillon, relativement nouvelle dans les années 1930. L'utilisation de cette méthode lui permet de faire des projections et de produire des données nationales à partir de 1 200 foyers environ. Dans un premier temps, il doit convaincre les professionnels des médias de la valeur de ses statistiques¹⁰⁵⁵. Toutefois, ses clients (chaînes et annonceurs)

¹⁰⁵⁰ Buzzard, 2012, *op. cit.*, p. 25. ; Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 230.

¹⁰⁵¹ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 229- 231. ; Buzzard, 2012, *op. cit.* ; Meehan, 2018, art cit ; Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 39-42. À la fin des années 1980, c'est également un échantillon de 1 100 familles que Nielsen constitue quand l'entreprise cherche à s'installer en France. Méadel, 2004, art cit, p. 158.

¹⁰⁵² Meehan, 2018, art cit, p. 354.

¹⁰⁵³ Meehan, 1990, art cit, p. 127- 128. ; Buzzard, 2012, *op. cit.*

¹⁰⁵⁴ Buzzard, 2012, *op. cit.* ; Meehan, 2018, art cit ; Meehan, 1990, art cit.

¹⁰⁵⁵ Buzzard, 2012, *op. cit.*, p. 23.

acceptent d'acheter ses données, car Nielsen répond à leurs intérêts divergents et maintient sa position de tiers indépendant.

En effet, les annonceurs et les chaînes ont des intérêts opposés au moment de déterminer les tarifs publicitaires. Quand les audiences sont importantes, les chaînes peuvent exiger des tarifs élevés car leurs programmes touchent de nombreux consommateurs. Inversement, quand les audiences sont réduites, les annonceurs peuvent négocier ces tarifs à la baisse, le temps a moins de valeur. Aux vues des sommes en jeu, les deux partenaires ont besoin d'un tiers indépendant, dont ils acceptent tous les deux les données, afin de disposer d'un document en commun pour leurs négociations¹⁰⁵⁶. Nielsen sert les intérêts des uns et des autres. L'audimat présente l'avantage de surestimer l'écoute, car un poste allumé est considéré comme un poste écouté, ce qui est favorable aux diffuseurs. L'audimat présente aussi un suivi minute par minute de la consommation de télévision, ce qui sert les intérêts des annonceurs lors de leur achat de spots. Ils peuvent estimer quel est le placement idéal pour leur spot. Pour les chaînes, les minutes les plus regardées sont aussi celles qu'elles peuvent vendre le plus cher. Or, l'achat de spot devient la forme principale financement publicitaire au tournant des années 1950-1960¹⁰⁵⁷. Grâce à l'usage de cette technologie, Nielsen prend possession de ce marché qui ne peut être, par définition, qu'un monopole. En 1949, l'entreprise crée le Nielsen Television Index Service. L'année suivante, Nielsen rachète Hooperatings. En 1962, le revenu brut de l'entreprise est supérieur à 400 millions de dollars. 80% de son activité provient d'études de marché de différents produits et 18% provient de sa branche média (Media Research Division). Dans les années 1960, les annonceurs dépensent environ 20 millions de dollars chaque année auprès de Nielsen pour acheter les données et rapports produits¹⁰⁵⁸.

La société produit des rapports variés, mais le *Nielsen Television Index* est le plus influent. Il comprend notamment des estimations du nombre de foyers pourvu d'une télévision et du nombre de personnes dans ces foyers, la composition moyenne de l'audience, l'audience moyenne (pour une minute de programme) et l'audience totale (les foyers qui regardent un même programme plus de cinq minutes), l'estimation d'audience calculée par annonceur, les tendances, et le classement national des programmes¹⁰⁵⁹.

¹⁰⁵⁶ La même logique est mise en valeur par Cécile Méadel en France, cependant le partenaire reconnu par les deux parties n'est pas une entreprise indépendante mais une entreprise « interprofessionnelle », Médiamétrie. Méadel, 2004, art cit.

¹⁰⁵⁷ Meyers, 2005, *op. cit.* ; Boddy, 1990, *op. cit.*

¹⁰⁵⁸ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 230- 231. ; Buzzard, 2012, *op. cit.*

¹⁰⁵⁹ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 230- 231.

4.1.1.2 Arbitron et la méthode des carnets d'écoute et des « sweeps »

En 1949, James W. Seiler fonde American Research Bureau (ARB), entreprise de mesure d'audience, renommée Arbitron en 1964. Dès les années 1940, Seiler défend la méthode du carnet d'écoute individuel (*diary method*). En 1955, ARB étudie 140 marchés « secondaires » en plus des marchés métropolitains. Chez CBS, Frank Stanton est aussi un familier de cette méthode, utilisée pour développer des émissions¹⁰⁶⁰. La méthode du carnet est spécifique. Un carnet et un questionnaire sont envoyés à 2 200 foyers d'un même marché local, et chaque membre de la famille doit y inscrire les programmes regardés pendant la première semaine du mois. Seiler a plusieurs arguments pour défendre cette méthode : l'échantillon peut être renouvelé à peu de frais, il est souple et flexible ; les données sont recueillies à l'échelle du marché local ; le sexe et l'âge de chaque téléspectateur d'un programme est connu¹⁰⁶¹. En 1959, la société met en place les rapports dans tout le pays (*sweeps reports*¹⁰⁶²). Les résultats de 504 stations commerciales sont ainsi compilés en un mois. Pour 101 de ces marchés, ARB étend la période de sondage à quatre semaines, ce qui répond à une demande des annonceurs. En effet, sur une semaine, les chaînes peuvent proposer des programmes tout particulièrement attractifs – il est plus compliqué de maintenir ce type de pratique sur un mois. Les *sweeps* ont lieu en novembre, février et mai, et les enquêtes sont menées auprès d'un nombre de foyers plus important que l'échantillon Nielsen. En 1963, par exemple, 200 000 foyers remplissent des carnets pour les *sweeps*. Comme la société collecte des données à l'échelle du comté (*county*), les résultats deviennent l'instrument de base pour fixer les tarifs publicitaires des marchés locaux. De plus, cet instrument de mesure répond aux nouvelles demandes des publicitaires qui cherchent à réduire les dépenses consacrées aux résultats d'audience. Plutôt que de payer pour une audience indifférenciée, ils désirent des résultats plus ciblés. La méthode du carnet et des *sweeps* est également utilisée par Nielsen à partir du milieu des années 1950¹⁰⁶³.

Audimat, appels téléphoniques, carnets d'écoute, *sweeps* : les méthodes de mesure des audiences sont élaborées en fonction des buts économiques des entreprises du marché (chaînes, annonceurs, entreprises de mesure), et non d'une recherche de vérité, basée sur une méthode scientifique, appliquée rigoureusement et sujette à l'évaluation par des pairs, comme le montre

¹⁰⁶⁰ La même méthode est attestée en France. Méadel, 2004, art cit, p. 153.

¹⁰⁶¹ Buzzard, 2012, *op. cit.*, p. 30- 35.

¹⁰⁶² Le terme *sweeps* est utilisé à partir des années 1950. Nielsen collecte les journaux sur la Côte Est avant de « balayer » le reste du pays en direction de l'Ouest. *Glossary of Media Terms - S Page*, en ligne : <https://web.archive.org/web/20141118123110/http://www.nielsenmedia.com/glossary/terms/S/S.html>, 18 novembre 2014, (consulté le 14 avril 2023).

¹⁰⁶³ Buzzard, 2012, *op. cit.*, p. 32- 41. ; Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 131.

Eileen Meehan. Les annonceurs ne cherchent pas à disposer de données concernant l'ensemble des téléspectateurs, mais seulement sur les consommateurs qu'ils ciblent. Nielsen, Arbitron et leurs concurrents construisent l'audience : ils extraient de l'ensemble du public les téléspectateurs « de qualité ». Les entreprises de mesure, quant à elles, ont aussi leurs buts économiques. La taille de l'échantillon est limitée pour maîtriser les coûts de production. En ce qui concerne Nielsen, l'échantillon de 1 200 foyers représente 0, 0002% des 56 millions de foyers dotés d'un téléviseur au milieu des années 1960¹⁰⁶⁴. De plus, il faut prendre en compte le nombre de foyers sélectionnés qui ne coopèrent pas, et les données perdues. Selon une enquête du Congrès menée dans les années 1960, 10% des données sont inexploitable, suite à une erreur humaine ou un incident technique. Ces dysfonctionnements sont tolérés par l'entreprise tant qu'ils ne remettent pas en cause la vente des chiffres (et non pas leur validité selon des critères scientifiques). Enfin, en dépit de la promotion d'une méthode scientifique, technologique et impartiale, la satisfaction du public est une donnée inconnue. L'audimat, par exemple, mesure le nombre de postes allumés, et non pas les téléspectateurs devant leur écran, et encore moins ce qu'ils pensent des programmes. La méthode du carnet pose le même problème.

Tous ces éléments mènent Meehan à considérer que les chiffres d'audience ne nous renseignent que sur « l'audience-marchandise » (*commodity audience*) et ses choix limités dans le contexte de l'oligopole des trois chaînes. Il faut distinguer cette audience, construite à des fins économiques, de l'ensemble réel des téléspectateurs. Les chiffres produits ne sont ni neutres ni fiables, les entreprises ne font pas de sciences sociales, mais cherchent à satisfaire leurs clients tout en maximisant leurs profits. Par conséquent, la chercheuse conclut que « le résultat est un système culturel dirigé par des chiffres magiques¹⁰⁶⁵ », ce qui remet en cause l'idée que ces chiffres renseignent sur les goûts et les attentes des téléspectateurs. Cette insatisfaction vis-à-vis des chiffres d'audience apparaît dans les témoignages des professionnels. Par exemple, les producteurs interrogés par Cantor déclarent que la méthode de Nielsen ne permet pas de savoir ce que le public pense, ils indiquent uniquement si la télévision est allumée¹⁰⁶⁶.

¹⁰⁶⁴ Toutefois, en sociologie, un échantillon de 1100 est considéré représentatif, quelle que soit la taille de la population étudiée. Cet échantillon doit cependant être construit selon des critères scientifiques. Hervé Gumuchian et Claude Marois, « Les Méthodes d'échantillonnage et la détermination de la taille de l'échantillon » dans *Initiation à la recherche en géographie : Aménagement, développement territorial, environnement*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018.

¹⁰⁶⁵ « *the result is a cultural system run by magic numbers.* » Meehan, 1990, art cit, p. 119.

¹⁰⁶⁶ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 32, 166.

4.1.2 Des recherches menées sur le public

En 1959, NBC reçoit la lettre d'une téléspectatrice mécontente après la diffusion d'une adaptation d'une nouvelle de Henry James avec Ingrid Bergman dans le rôle principal (« Turn of the Screw », *Ford Startime*, s01e03, 20/10/1959, NBC) : « Qui vous dit ce que le public veut ? Et qui vous autorise à croire que le public veut des productions ignobles, immorales et horribles¹⁰⁶⁷ ? » La téléspectatrice souligne ici que ceux qui ont le pouvoir de décider n'ont pas l'expertise indispensable pour le faire. Et pourtant, il apparaît dans les sources que, tant du côté des diffuseurs que des producteurs de contenus, des stratégies sont déployées pour tenter de cerner les goûts de ce public. En dehors des mesures d'audience, les recherches plus qualitatives sur le public sont menées régulièrement : veille culturelle, études de marché et tests des épisodes pilotes.

4.1.2.1 Les recherches informelles menées par les professionnels

Les professionnels de la télévision mènent dès l'invention du nouveau média leurs propres recherches sur les grandes tendances de la société dans un cadre informel pour saisir les goûts et les attentes du public, tout d'abord à travers leurs lectures. Les magazines d'actualité, les quotidiens comme le Los Angeles Times ou l'édition du dimanche du New York Times, et la presse professionnelle (*Variety*, *Hollywood Reporter*) font partie des sources citées par les producteurs au milieu des années 1960 pour leurs idées de séries et d'épisodes, et pour s'informer sur les tendances, en plus de la lecture de romans¹⁰⁶⁸. Par exemple, un article de journal sur deux policiers qui travaillent de nuit pour améliorer la vie de leur quartier est à l'origine de la création de la série *Starsky & Hutch* (1975-1979, ABC) selon son créateur¹⁰⁶⁹. La pratique de la revue de presse est également courante au sein des chaînes. Le programmeur Fred Silverman énonce lors de son entretien les grands principes de sa fonction :

Vous devez anticiper [...] ce que vous pensez que le public voudra voir dans un an, plus d'un an, et de manière très calculée, décider [...] ce que vous allez développer [...]. Ce qu'il faut faire, c'est regarder dans tous les domaines de la culture populaire et anticiper en quelque sorte ce que sera la prochaine grande tendance¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁷ « Who tells you what the public wants? And by whose authority do you tend to believe that the public wants base, immoral, horrendous productions? » Rapport CART n°11, daté de novembre 1959, p.2. Stockton Helffrich WHS. National Broadcasting Company Records, 1921-2000. U.S. Mss 17AF. Sous-série : Public Relations, 1932-1961, Archives du service « Continuity Acceptance », 1938-1961, Boîte 153 : CART Reports, 1954-1959.

¹⁰⁶⁸ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 179- 180.

¹⁰⁶⁹ William Blinn, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-blinn>, 7 octobre 2005, (consulté le 21 septembre 2022). Chapitre 3.

¹⁰⁷⁰ « You've got to anticipate, you know, what you think the audience is gonna want to see a year from now, over a year, and in a very calculated manner decide, you know, what is it you gonna develop [...]. What you have to do is look across all the fields of pop culture and kinda anticipate what the next big thing is gonna be. » Fred

En évoquant la culture populaire comme source d'inspiration, Silverman reste assez vague, mais cette veille culturelle est sans doute menée par les cadres, ce qui est en réalité courant dans tous les types d'industrie¹⁰⁷¹. En effet, dans les années 1980, Todd Gitlin interroge les cadres sur leurs lectures : le *New York Times*, le *Los Angeles Times*, le *Wall Street Journal*, les magazines *Time*, *Newsweek*, *Esquire*, *The New Yorker*, et le magazine spécialisé grand public *TV Guide* sont les titres les plus souvent cités¹⁰⁷². La presse a aussi une place dans le travail des éditeurs, comme nous l'avons vu au chapitre 3. Dans les années 1970, le service de NBC, étudié par Robert Pekurny, dispose d'un classeur, avec des dossiers thématiques confectionnés afin de guider les éditeurs. Des coupures de presse se trouvent dans des dossiers couvrant des sujets sensibles comme l'avortement, le terrorisme, les références religieuses¹⁰⁷³ ... Les professionnels de l'institution, quelle que soit leur fonction, essaient par conséquent de suivre les évolutions de la société et les grandes tendances culturelles, par le biais de leur couverture médiatique.

Une deuxième source d'information sur les tendances et les goûts du public est le cinéma. La guilda des scénaristes organise des projections bimensuelles de films américains et européens récents. Les places sont gratuites pour les membres de WGA, mais les producteurs tirent aussi parti de ces séances pour trouver des idées¹⁰⁷⁴. Le cinéma fait partie des pratiques culturelles habituelles des cadres exécutifs et dirigeants. Les cadres ont accès à une salle de projection sur leur lieu de travail ; les plus hauts placés ont leur salle personnelle, comme Bill Self quand il travaille pour les studios 20th Century Fox et Sid Sheinberg, cadre dirigeant de MCA-Universal¹⁰⁷⁵. Les éditeurs utilisent également le cinéma comme guide. Le chef du service d'édition de NBC dans les années 1970, Herminio Traviesas édite tous les films diffusés sur la chaîne, et voit plus de 300 films par an, cela lui permet de découvrir les tolérances du public, car ces films ont été des succès en salle¹⁰⁷⁶. Pour Alfred Schneider, le cinéma est en

Silverman, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/fred-silverman>, 29 mai 2001, (consulté le 18 août 2022). Chapitre 9.

¹⁰⁷¹ Raewyn W. Connell et Julian Wood, « Globalization and Business Masculinities », *Men and Masculinities*, 2005, vol. 7, n° 4, p. 347-364.

¹⁰⁷² Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 178. La lecture de la presse est une activité de travail effectuée par les cadres dans tous les types d'industrie. Connell et Wood, 2005, art cit.

¹⁰⁷³ Robert G. Pekurny, *Broadcast Self-Regulation : A Participant-Observation Study of the National Broadcasting Company's Broadcast Standards Department*, Thèse de doctorat en Sciences de la communication de masse, Université du Minnesota, Minnesota, 1977, p. 185 et annexe D.

¹⁰⁷⁴ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 180.

¹⁰⁷⁵ *William Self*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-self>, 27 mars 2001, (consulté le 17 août 2022) ; *Sid Sheinberg*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/sid-sheinberg>, 21 juin 2010, (consulté le 5 avril 2023).

¹⁰⁷⁶ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 126.

quelque sorte un média éclaircur sur les limites culturelles : les évolutions apparaissent d'abord au cinéma, puis sont suivies quatre ou cinq ans plus tard à la télévision¹⁰⁷⁷.

Une troisième source sur les tendances à l'œuvre dans la société provient de la télévision elle-même. En effet, selon Muriel Cantor, près des deux tiers des producteurs allument leur poste pour visionner les nouvelles séries, et examiner ce qui est produit par leurs concurrents. Les pratiques des programmeurs, dans les chaînes et les studios, sont comparables. Selon un article de la revue spécialisée *Broadcasting* publié en 1961, les développeurs et programmeurs estiment qu'ils regardent la télévision 13 heures par semaine en moyenne, avec un pic de consommation pendant la saison des pilotes. Cinq heures environ sont consacrées à des visionnages pour des raisons professionnelles, soit un peu moins de la moitié de leur consommation. Par exemple, Leonard Goldenson, fondateur d'ABC et président du groupe, possède sept postes. Au moment de la rentrée d'automne, trois sont allumés en permanence, dont deux sans le son : cette technique lui permet de voir tous les nouveaux programmes des trois chaînes¹⁰⁷⁸. De la même façon, les éditeurs regardent la télévision pour des raisons professionnelles selon Pekurny. Ils examinent les règles d'édition appliquées par les chaînes concurrentes, ce qui leur permet d'affirmer, par exemple, que NBC est la chaîne la plus conservatrice, alors qu'ABC est moins stricte sur la représentation de la violence¹⁰⁷⁹.

Le développement de la série *Happy Days* (1974-1984, ABC), raconté par Michael Eisner, permet d'apercevoir la communauté de références entre professionnels de l'institution. En effet, alors développeur pour ABC, Eisner met au point avec Tom Miller (directeur du développement pour Paramount) le concept pour une série se déroulant dans les années 1950, centrée sur l'arrivée d'un révérend et de sa famille dans une petite ville. Il présente le concept à ABC et obtient un pilote, mais le projet n'aboutit pas. La période de développement n'est pas précisée, cependant Eisner indique que, quelques temps plus tard, la comédie musicale *Grease* fait ses débuts à Chicago – ce qui placerait ce premier pilote avant février 1971¹⁰⁸⁰. Le succès du spectacle, dont l'intrigue se déroule dans un lycée à la fin des années 1950, relance le projet d'Eisner. En 1973, le film *American Graffiti*, réalisé par George Lucas¹⁰⁸¹, met également en

¹⁰⁷⁷ Alfred R. Schneider, *The Gatekeeper : My 30 Years as a TV Censor*, Syracuse, Syracuse University Press, 2001, p. 4. ; Alfred Schneider, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/alfred-schneider>, 22 juillet 2004, (consulté le 9 août 2022).

¹⁰⁷⁸ « Programmers pick TV favorites », *Broadcasting*, 24 juillet 1961, vol. 61, n° 4, 24 juillet 1961.p. 19. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 30. Dossier « Politics ».

¹⁰⁷⁹ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁸⁰ Rick Kogan, *The original « Grease » was born in Chicago, wild, funny and new in 1971*, en ligne : <https://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/ct-grease-live-original-stage-play-fox-ae-0131-20160128-column.html>, 29 janvier 2016, (consulté le 7 avril 2023).

¹⁰⁸¹ *American Graffiti*, George Lucas, 1973.

scène des lycéens dans les années 1950. Ces deux œuvres influencent la mise à l'antenne de la série *Happy Days* en 1974, après la création du personnage du « blouson noir », Fonzie, absent du premier projet¹⁰⁸². Les professionnels de l'institution se tournent vers des sources similaires pour faire leurs recherches informelles sur les évolutions de la société et des mœurs, les tendances culturelles, les goûts et les tolérances de leur public. La société est saisie par l'intermédiaire des médias, ce qui est un facteur d'uniformité des programmes, les mêmes tendances apparaissent aux professionnels en même temps. Selon Grant Tinker, programmateur, puis directeur d'une maison de production indépendante :

Il y a toujours ce type de coïncidences. Vous essayez de monter un programme sur un employé unijambiste dans un grand magasin, et vous êtes stupéfait de lire dans la presse professionnelle que quelqu'un d'autre fait la même chose. Je ne comprends jamais comment cela se produit, mais cela arrive souvent¹⁰⁸³.

4.1.2.2 Les études de marché menées par des services spécialisés

En plus des pratiques de veille culturelle, les professionnels disposent des rapports rédigés par des services spécialisés en marketing, qui mènent des recherches *a priori* mais aussi des études de réception ciblées. Ces services existent dans les chaînes, sous le nom de « recherche » ou « recherche sociale » (*research, social research*), où ils ont un rôle clef. Leurs membres sont présents aux réunions de programmation, les résultats de leurs travaux sont utilisés lors des auditions publiques des dirigeants, ou lors de la détermination des règles d'édition¹⁰⁸⁴. Toutefois, lors de leur création, ces départements sont chargés d'enquêter sur le public (nombre de téléspectateurs, caractéristiques socio-démographiques), et les effets de la télévision sur leur consommation. Ils doivent démontrer que les annonces publicitaires se traduisent en décisions d'achat, afin de fournir des arguments pour la vente de programmes aux annonceurs. Les carrières de Frederick Pierce (chez ABC) et de Frank Stanton (chez CBS) illustrent le rôle majeur des départements « recherche », qui collectent et analysent ces informations. Le premier débute dans le service en question en 1956 comme analyste, puis en prend la tête au début des années 1960. Fort de cette expérience, Pierce est nommé vice-président du département en charge des ventes à la fin des années 1960. Le passage du

¹⁰⁸² Michael Eisner tient à souligner dans son témoignage que le premier pilote est réalisé avant la production de *Grease*, pour insister qu'il est bien à l'origine du premier concept. *Happy Days* est en effet la série télévisée laissée en héritage par Eisner. Cependant, Fonzie est ajouté à la demande de son supérieur, sans doute sous l'influence de la comédie musicale. *Michael Eisner*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/michael-eisner>, 19 octobre 2006, (consulté le 26 août 2022). Chapitre 3.

¹⁰⁸³ « *There are always these coincidences. I mean, you just try to do a show about a one-legged clerk in a department store, and you are stunned to read in the trades that somebody else is doing that. I never understand how it happens but it happens a lot.* » cité par Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 196.

¹⁰⁸⁴ Comme vu au chapitre 3.

département recherche au département vente suggère que son expertise concernant le public est considérée comme un atout pour pouvoir vendre ce public. Il est ensuite chargé d'élaborer un plan de développement pour la chaîne au début des années 1970, avant de prendre en charge le *network* en tant que président¹⁰⁸⁵.

Frank Stanton, quant à lui, fait des études universitaires dans les années 1920 pour entrer à l'école de médecine, tout en étant très intéressé par la radio, la publicité et les statistiques. Il se spécialise dans la psychologie, obtient un doctorat avec une étude sur la rétention d'informations délivrées par les voies auditive et visuelle (*A Critique of Present Methods and a New Plan for Studying Radio Listening Behavior*) et enseigne la psychologie expérimentale. Au début des années 1930, il propose ses services de chercheur aux deux chaînes et CBS lui passe commande d'une étude de marché pour la somme de 100 dollars. En 1935, il est embauché par CBS sans titre précis. Les cadres ne sont pas convaincus de l'utilité de son doctorat. Selon le témoignage de Stanton, lui et George Gallup, alors employé par l'agence de publicité Young & Rubicam, sont les seuls chercheurs diplômés dans le milieu des médias¹⁰⁸⁶. Stanton consacre ses premières années chez CBS à la création et l'organisation du département recherche et de sa bibliothèque de référence. Il travaille en parallèle à la mise au point, à partir de 1937, d'un dispositif d'analyse de réception des programmes, il développe ainsi des recherches qualitatives¹⁰⁸⁷. En 1946, son rôle au sein de la chaîne le mène au poste de président du groupe, poste qu'il occupe jusqu'en 1971. Stanton dirige alors CBS avec William Paley, le fondateur. En tant qu'expert dans la « science du public », Stanton présente le visage rationnel, sérieux et respectable de la chaîne, ce qui apparaît dans son témoignage consacré avant tout au traitement des actualités par la chaîne¹⁰⁸⁸.

Les témoignages sur les services recherche sont rares, cependant Pierce et Goldberg, qui en sont des cadres présentent leurs activités, exercées à ABC au tournant des années 1950-1960¹⁰⁸⁹. Le service étudie les séries et les programmes des trois grandes chaînes, y cherche les

¹⁰⁸⁵ *Frederick S. Pierce*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/frederick-s-pierce>, 5 mai 2006, (consulté le 5 août 2022).

¹⁰⁸⁶ George Gallup créé une société de sondages, American Institute of Public Opinion, en 1935, encore active aujourd'hui sous le nom Gallup Organization. Steven H. Chaffee, « George Gallup and Ralph Nafziger : Pioneers of Audience Research », *Mass Communication and Society*, 2000, vol. 3, n° 2-3, p. 317-327.

¹⁰⁸⁷ Voir plus loin.

¹⁰⁸⁸ *Frank Stanton*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/frank-stanton>, 14 mai 2001, (consulté le 9 septembre 2022); *Notable New Yorkers: Frank Stanton*, en ligne : <http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/nny/stantonf/profile.html>, (consulté le 7 avril 2023).

¹⁰⁸⁹ *Frederick S. Pierce*, OHT, Chapitre 1.; *Leonard Goldberg*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/leonard-goldberg>, 7 décembre 2004, (consulté le 21 octobre 2022). Chapitre 1. Une thèse sur le département « recherche » de NBC a été rédigée, cependant je n'ai pas pu la consulter. Michael Joseph Stanton, *A History of the Research and Planning Department of the National Broadcasting Company, Incorporated (1931 to 1976)*, Thèse de doctorat de philosophie, Bowling Green State

thèmes communs, mais aussi les créatifs à la mode (en particulier les producteurs). Le but est de déterminer ce qui peut plaire, et d'essayer de prédire quel genre est susceptible de rencontrer du succès. Les chiffres du box-office du cinéma sont étudiés, ainsi que les données de sociétés spécialisées dans les études de marché et le marketing. Par exemple, dans les années 1950, NBC fait appel à la société Motivation Analysis, Inc. qui réalise des enquêtes de satisfaction par téléphone auprès des téléspectatrices de *Matinee Theater* (1955-1958, NBC¹⁰⁹⁰). ABC et CBS font régulièrement appel à ce type d'enquête, comme cela est évoqué par Todd Gitlin et Julie D'Acci dans les années 1980 et 1990¹⁰⁹¹. De plus, des groupes de discussion sont organisés avec des panels de téléspectateurs pour réunir des informations plus qualitatives sur la réception des programmes¹⁰⁹². Il s'agit d'établir quel type de téléspectateur regarde la télévision sur une tranche horaire donnée. Tous ces éléments permettent au service de faire des recommandations lors des réunions de programmation. Fred Silverman évoque aussi le département de CBS qui détient les chiffres d'audience détaillés, et rédige des rapports, en particulier sur les résultats des tests des épisodes pilotes¹⁰⁹³.

La recherche et le marketing sont des fonctions qui se retrouvent dans les studios et maisons de production. Selon Cantor, les producteurs reçoivent des données sur leur public par le biais de leur société de production ou de l'agence de publicité en charge de leur(s) annonceur(s), qui conduisent des études de marché (ou emploient des sous-traitants comme A.C Nielsen) pour interroger le public par téléphone. Les agences de publicité utilisent leur propre service, ou sous-traitent cette activité, pour produire des données statistiques¹⁰⁹⁴. Lee Rich, producteur indépendant à la fin de sa carrière, mais venu de la publicité, explique que ces fonctions sont essentielles pour vendre des programmes : son entreprise, Lorimar, comprend donc un service complet de vente et de marketing¹⁰⁹⁵.

University, Bowling Green, 1977. Des éléments apparaissent également dans Kathryn C. Montgomery, *Target : Prime Time : Advocacy Groups and the Struggle over Entertainment Television*, New York, Oxford University Press, 1990, p. 115-116.

¹⁰⁹⁰ Murray, 1997, *op. cit.*, p. 244.

¹⁰⁹¹ Gitlin, 1994, *op. cit.* ; Julie D'Acci, *Defining Women : Television and the Case of Cagney and Lacey*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1994.

¹⁰⁹² Frederick S. Pierce, OHT, Chapitre 1. ; Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 1.

¹⁰⁹³ Fred Silverman, OHT, Chapitre 9. Todd Gitlin évoque, lui aussi, la présence de tels services dans les *networks* dans les années 1980. Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁹⁴ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 65, 166.

¹⁰⁹⁵ Lee Rich, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/lee-rich>, 12 avril 1999, (consulté le 9 août 2022). Chapitres 4 et 5.

4.1.2.3 Une donnée capitale et accessoire : le résultat des tests des pilotes en développement

La pratique du test des programmes en développement avant leur validation pour diffusion à l'antenne est courante dans l'institution. Les agences de publicité utilisent des sociétés spécialisées qui mesurent le type de public et le degré de satisfaction des téléspectateurs des programmes qu'elles développent. Par exemple, dans les années 1960, la société Home Testing Institute TVG proclame dans sa brochure promotionnelle qu'elle peut prédire la composition du public d'un programme (sexe et âge) ; 70% de ses prévisions se seraient révélées exactes¹⁰⁹⁶. Les chaînes de télévision testent de leur côté les programmes en développement, plus particulièrement les épisodes pilotes. Alors que NBC et ABC sous-traitent cette activité à une entreprise, Audience Studies Incorporated (ASI), CBS mène ses propres recherches, en utilisant le dispositif mis au point par Frank Stanton et Paul Lazarsfeld, professeur à l'université de Columbia¹⁰⁹⁷.

En effet, la procédure de CBS découle directement des travaux des deux hommes qui mettent au point en 1937 un dispositif nommé le Stanton-Lazarfeld Program Analyzer. Un échantillon de téléspectateurs (souvent des touristes) est recruté pour tester des pilotes en développement à New York et Los Angeles. Les personnes participantes sont placées dans une salle de projection et ont à leur disposition deux boutons, qu'elles pressent au fil du visionnage du pilote : l'un est vert, il doit être pressé pour désigner les moments qui leur plaisent ; l'autre est rouge, pour les moments qui leur déplaisent. Puis, des questionnaires de satisfaction sont distribués. Les chercheurs de CBS fixent *a priori* le groupe démographique (âge, éducation) dont ils veulent sonder les réactions, ils ne sélectionnent que certaines réponses. Les chercheurs utilisent en outre les discussions plus approfondies avec des panels de téléspectateurs (*focus group*). Les pilotes ainsi testés sont classés dans l'une des trois catégories de prévision des audiences : En-dessous de la moyenne, Dans la moyenne, Au-dessus de la moyenne (*Below*

¹⁰⁹⁶ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁹⁷ William J. Buxton et Charles R. Acland, « Interview with Dr. Frank N. Stanton : Radio Research Pioneer », *Journal of Radio Studies*, mai 2001, vol. 8, n° 1, p. 191-229 ; Paul F. Lazarsfeld, « An Episode In The History Of Social Research : A Memoir » dans Donald Fleming et Bernard Bailyn (eds.), *The Intellectual Migration*, Cambridge, Harvard University Press, 1969 ; David L. Sills, « Stanton, Lazarsfeld, and Merton—Pioneers in Communication Research » dans Everette E. Dennis et Ellen Ann Wartella (eds.), *American Communication Research*, Londres, Routledge, 1996 ; Mark R. Levy, « The Lazarsfeld-Stanton Program Analyzer : An Historical Note », *Journal of Communication*, 4 décembre 1982, vol. 32, n° 4, p. 30-38.

Average, Average, Above Average). Selon CBS, les résultats sont exacts dans 85% des cas¹⁰⁹⁸. Fred Silverman, par exemple, évoque ces résultats lors de ses décisions de programmation¹⁰⁹⁹.

NBC et ABC emploient la société ASI. Les tests des programmes ont lieu dans la salle de projection spécialisée Preview House à Los Angeles (sur Sunset Boulevard), qui peut accueillir 400 spectateurs. Le recrutement des spectateurs est effectué dans divers lieux, mais aussi par appels téléphoniques à des habitants ciblés de la ville (appartenant aux classes moyennes et supérieures). Chaque spectateur dispose d'un interrupteur avec cinq positions pour indiquer ses émotions au fur et à mesure (Très ennuyeux, Ennuyeux, Acceptable, Bien, Très Bien¹¹⁰⁰). Certains sont équipés de capteurs attachés sur leurs doigts pour enregistrer leurs réactions. Les résultats sont combinés pour former une ligne, sur une échelle de 1 à 1000, qui affiche les réactions au fil de la fiction. Des questionnaires sont distribués afin de cerner le profil du cobaye. Les testeurs essaient ainsi de reconstituer la composition moyenne des téléspectateurs (âge, sexe), et ne retiennent que 150 personnes¹¹⁰¹. Herbert Solow, par exemple, se rend dans la salle à l'occasion du test du pilote de *Star Trek* (1966-1969, NBC). Il observe le graphique établi en direct, seconde par seconde, et écoute les commentaires. Certains spectateurs pensent que la série a été effectivement tournée dans l'espace. Les résultats du test sont globalement positifs et les discussions de programmation et de marketing de la série débutent¹¹⁰².

Les procédures de test ont les apparences de procédures scientifiques, toutefois les pronostics sont déjoués régulièrement par l'accueil public. Edgar Scherick et Douglas Cramer, par exemple, expliquent que les spectateurs de Preview House détestent la série *Batman* (1966-1968, ABC) : elle recueille auprès des adultes et des enfants les résultats les plus bas jamais enregistrés jusqu'alors. Cependant la chaîne a déjà beaucoup misé sur le programme et ne peut pas faire demi-tour. Après quelques modifications, *Batman* est diffusé et se révèle être un succès immédiat chez les enfants¹¹⁰³. De même, la réception de la sitcom *All In the Family* (1971-1979,

¹⁰⁹⁸ Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 28- 30. ; William J. Millard, « A History of Handsets For Direct Measurement of Audience Response », *International Journal of Public Opinion Research*, 1992, vol. 4, n° 1, p. 1-17 ; Peter Lunt et Sonia Livingstone, « Rethinking the Focus Group in Media and Communications Research », *Journal of Communication*, juin 1996, vol. 46, n° 2, p. 79-98.

¹⁰⁹⁹ Fred Silverman, OHT, Chapitre 9.

¹¹⁰⁰ « Very Dull », « Dull », « Fair », « Good », « Very Good ».

¹¹⁰¹ Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 32- 35. ; Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 184- 186. ; Jenny Kitzinger, « Audience and Readership Research » dans John Downing (ed.), *The SAGE Handbook of Media Studies*, Thousand Oaks, Londres, New Delhi, SAGE Publications, Inc., 2004.

¹¹⁰² Herbert F. Solow, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/herbert-f-solow>, 26 mai 2008, (consulté le 24 août 2022). Chapitre 2.

¹¹⁰³ Edgar J. Scherick, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/edgar-j-scherick>, 28 juillet 2000, (consulté le 1 septembre 2022). Chapitre 2. ; Douglas S. Cramer, en ligne :

CBS) réalisée par l'analyseur de programmes de Stanton est négative. Le directeur de CBS, Bob Wood, tente tout de même sa chance et, après des débuts difficiles, la série devient un phénomène national. Le pilote de 90 minutes de *Charlie's Angels* (1976-1981, ABC) reçoit également de Preview House un des scores les plus bas, ce qui n'empêche pas la série de rencontrer un succès populaire immédiat (avant même le tournage selon Leonard Goldberg, son producteur¹¹⁰⁴). À l'inverse, des séries qui reçoivent des résultats positifs peuvent échouer. Selon William Froug, scénariste et producteur, la série judiciaire, *Sam Benedict* (1962-1963, NBC) doit être, selon les tests, « un succès hors norme, un succès garanti et merveilleux - merveilleux - un seul petit problème : le public n'était pas de cet avis¹¹⁰⁵. » Le programme est annulé au bout d'une saison. Les professionnels affirment souvent que les résultats des tests sont biaisés, et pourtant ils continuent à les faire réaliser. Selon Todd Gitlin, ces résultats ne sont réellement discutés que quand les cadres sont divisés sur le fait de mettre une série à l'antenne. Ils servent également à justifier l'arrêt tardif d'un projet en développement auprès d'un producteur – professionnel qu'il faut ménager pour maintenir la relation de travail. Les cadres du service programmation se défont de leurs décisions sur les résultats des tests¹¹⁰⁶.

4.1.3 Des éclairages partiels offerts par des communications de téléspectateurs

4.1.3.1 Les réactions de journalistes et chroniqueurs

Les réactions des journalistes, critiques et autres chroniqueurs font l'objet d'attentions de la part des chaînes. Ainsi, les rapports CART rédigés par le directeur des éditeurs de NBC, Stockton Helffrich, nous informent aussi sur la réception des programmes de NBC, et sur l'image de la télévision en général, par le biais d'une revue de presse. Par exemple, dans les rapports rédigés de janvier à mai 1957, il cite des articles de quotidiens (San Francisco Examiner, New York World-Telegram, New York Herald Tribune, New York Times), de magazines (Time), de publications spécialisées (*Variety et Daily Variety*, Sponsor). Des critiques influents comme Gilbert Seldes (« Saturday Review of Literature », publiée dans le

<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/douglas-s-cramer>, 22 mai 2008, (consulté le 21 octobre 2022). Chapitre 2.

¹¹⁰⁴ Fred Silverman, OHT, Chapitre 9. ; Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 7.

¹¹⁰⁵ « Off the charts hit, guaranteed hit and wonderful - wonderful - one little problem : the audience didn't agree. » William Froug, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-froug>, 18 juillet 2011, (consulté le 9 septembre 2022). Chapitre 1.

¹¹⁰⁶ Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 39.

Saturday Evening Post¹¹⁰⁷), et Harriet Van Horne (dont la colonne, publiée dans le New York Post, est reprise par plusieurs journaux¹¹⁰⁸) sont cités et évoqués à plusieurs reprises¹¹⁰⁹. Helffrich commente les réactions des journalistes et il se concentre particulièrement sur les critiques, qu'il considère injustes, répétitives et contradictoires. Les producteurs et leurs équipes réalisent également des revues de presse. Dans les archives de Serling se trouvent des articles de presse concernant sa série *Twilight Zone* (1959-1964, CBS¹¹¹⁰). De même, celles du producteur de la série western *Gunsmoke* (1955-1975, CBS), John Mantley, contiennent plusieurs articles (sur des épisodes de la série et la décision de l'annuler en 1975¹¹¹¹). Un dossier des archives de Reginald Rose, créateur de la série judiciaire *The Defenders* (1961-1965, CBS) rassemble des coupures variées : des dessins satiriques, des articles de journaux et de magazines. Les coupures sont consacrées à la série, à son créateur, aux acteurs qui incarnent les deux protagonistes, ou à un épisode particulier¹¹¹². Selon toute vraisemblance, cette pratique est générale dans la profession, avec des fonctions variées : information sur la réception, collection de réactions pour promouvoir la série auprès des financeurs, défense de la série en cas d'attaque ou de risque d'annulation.

4.1.3.2 Des réactions de téléspectateurs

Dans ces mêmes archives de producteurs se trouvent des courriers de téléspectateurs. La collection la plus importante dans le cadre de cette thèse est celle de Serling : cinq cartons sont en totalité ou en grande partie consacrés aux lettres reçues de 1960 à 1969 ; *The Twilight Zone* est le programme le plus commenté¹¹¹³. La majorité sont sans réponse, mais un ensemble non négligeable reçoit une réponse, ce qui montre que ces courriers sont lus¹¹¹⁴. Un document décompte les courriers reçus : Serling reçoit 429 lettres le 18 novembre 1959, 225 le 19, 192 le 20 ... La période correspond aux débuts de la série *Twilight Zone* et là encore, il est fort probable que ces éléments servent d'indication concernant la popularité de la série. Ils peuvent être mobilisés pour le prouver¹¹¹⁵. Les archives de Rose contiennent elles aussi deux dossiers

¹¹⁰⁷ Michael G. Kammen, *The Lively Arts : Gilbert Seldes and the Transformation of Cultural Criticism in the United States*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1996.

¹¹⁰⁸ Richard Severo, « Harriet Van Horne, 77, Critic Of Early TV and Radio Shows », *The New York Times*, janvier 1998.

¹¹⁰⁹ Rapports CART n°1 à n°5, publiés de janvier à mai 1957. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹¹¹⁰ WHS-WCFTR. Serling Papers.

¹¹¹¹ Boîte 14 : Gunsmoke. UCLA. John Mantley scripts and production information, 1975-1981 (Collection 311).

¹¹¹² Boîte 22, dossier 7. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers, 1952-1979. U.S. Mss 94AN.

¹¹¹³ Boîtes 4, 15, 16, et boîte 17 (dossiers 4 à 7), boîte 18 (dossiers 4 à 7). WHS-WCFTR. Serling Papers.

¹¹¹⁴ Boîte 4. WHS-WCFTR. Serling Papers.

¹¹¹⁵ Ce document est sans doute lié à la campagne organisée pour défendre la série à ses débuts, voir plus loin.

consacrés aux courriers de téléspectateurs¹¹¹⁶. La pratique des producteurs de conserver les lettres de téléspectateurs est attestée par les archives de David Susskind pour la série *East Side/West Side* (1963-1964, CBS), étudiées par Aniko Bodroghkozy¹¹¹⁷.

Les cadres et dirigeants des chaînes sont aussi attentifs aux envois des téléspectateurs. Les archives de Sylvester « Pat » Weaver, président de NBC au début des années 1950, contiennent plusieurs dossiers intitulés « Plaintes » (*Complaints*), rassemblant des lettres de téléspectateurs qui lui sont adressées directement¹¹¹⁸. De plus, la chaîne dispose d'un service consacré à l'étude des réactions du public : le « service de l'information » (*Information Department*). Selon leurs données, NBC ne reçoit en 1956 pas moins de 163 627 courriers de téléspectateurs¹¹¹⁹. En avril 1957, 11 746 communications parviennent aux différentes stations, dont 3 599 coups de téléphone, concernant les programmes de radio et de télévision. Les services répondent aux questions des téléspectateurs et dénombrent durant cette période 273 commentaires critiques et 1300 félicitations¹¹²⁰. Les réactions du public sont étudiées avec une attention particulière quand des thèmes sensibles sont évoqués. Ainsi, le rapport CART de février 1955 fait le tour des communications recensées après la diffusion de l'opéra de Puccini *Tosca*, avec la cantatrice afro-américaine Leontyne Price dans le rôle-titre, ce qui est une première¹¹²¹.

Un rapport sur le spectacle de Leontyne Price-Tosca à ce jour : 349 lettres d'appréciation et 50 lettres de critique parce que Leontyne Prince, noire, était dans le rôle principal. C'est un rapport de sept pour un, en ce qui concerne le courrier qui est parvenu à notre département de l'information. À Chicago, le nombre de lettres est inférieur : 15 lettres d'appréciation et 26 lettres de critique. À Washington, 16 téléspectateurs ont téléphoné pour exprimer leur satisfaction, dont deux qui ont déclaré venir du Sud profond, tandis que 23 personnes se sont opposées à ce programme pour des raisons raciales, deux d'entre elles le qualifiant de communiste¹¹²².

¹¹¹⁶ Boîte 22, dossiers 1 et dossier 2 respectivement. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers.

¹¹¹⁷ Aniko Bodroghkozy, « Negotiating Civil Rights in Prime Time : A Production and Reception History of CBS's *East Side/West Side* » dans Horace Newcomb (ed.), *Television : The Critical View*, 7e édition., New York, Oxford, Oxford University Press, 2007.

¹¹¹⁸ Weaver, Sylvester L., Jr. (1908-2002). Papers, 1949-1956. WHS. National Broadcasting Company Records, 1921-2000, U.S. Mss 17AF. Sous-série : Executives, 1931-1956.

¹¹¹⁹ Rapport CART n°2, daté du 8 février 1957, p.2. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹¹²⁰ Rapport CART n°5, daté du 15 mai 1957, p.7. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹¹²¹ Bruno Serrou, « PRICE, Leontyne (née Mary Violet Leontyne PRICE). Soprano américaine » dans Béatrice Didier, Antoinette Fouque et Mireille Calle-Gruber (eds.), *Le Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2013 vol. 3/ ; « Leontyne Price, celle qui dialogue avec Verdi », *Le Monde.fr*, 18 septembre 1996. ; J. Fred MacDonald, *Blacks and White TV : African Americans in Television since 1948*, Chicago, Nelson-Hall Publishers, 1992, p. 46-47.

¹¹²² « A report on the Leontyne Price-Tosca appearance to date: 349 appreciative letters and 50 critical because Leontyne Prince, Negro, was in the starring role. That's a seven to one ratio, as far as mail reaching our Information Department here is concerned. In Chicago a lower count involved 15 complimentary and 26 con; Washington had sixteen viewers phoning in their praise including two who said they were from the deep south while 23 callers objected to the program on racial grounds with two alleging it to be Communist. » Rapport CART n°2, daté du 16 février 1955, p.6. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

Helffrich essaie de dresser un état de l'opinion concernant la question raciale en mettant en valeur des proportions qui permettent de voir quelle est l'opinion majoritaire dans les grandes villes mentionnées, où des communautés afro-américaines sont présentes. Cependant, il ne se base que sur 500 réactions, un nombre restreint comparé à la population américaine, ce qui explique peut-être pourquoi il ne présente pas de conclusion générale.

Les appels téléphoniques sont eux aussi répertoriés. En 1957, Helffrich fait part de coups de téléphone suite à la diffusion du bulletin météorologique : la présentatrice annonce qu'elle compte réutiliser le chapeau de l'année passée agrémenté d'une décoration florale. Cette déclaration déclenche la réaction de 13 téléspectatrices, des modistes. Elles trouvent inapproprié qu'une présentatrice fasse un commentaire qui pourrait décourager leurs clientes d'acheter un nouveau chapeau¹¹²³. Par conséquent, même un nombre très réduit de plaintes est pris au sérieux car l'événement est mentionné dans le rapport, distribué aussi aux stations NBC O&O du pays. Les appels téléphoniques apparaissent comme un moyen immédiat de mesurer les réactions du public. Ethel Winant raconte par exemple les réactions à la diffusion de « Judgment at Nuremberg » (*Playhouse 90*, s03e28 16/04/1959, CBS¹¹²⁴). Herbert Brodtkin, le producteur, se sent humilié par la censure de l'annonceur. Selon Winant, des milliers d'appels parviennent au standard téléphonique de CBS pour faire part de la satisfaction des téléspectateurs, mais aussi de leur surprise : ils demandent pourquoi la bande sonore est inaudible à certains moments¹¹²⁵. Selon ce témoignage, le public donne raison aux créatifs.

En plus des communications adressées aux chaînes et créatifs, les téléspectateurs sont invités à écrire à l'association nationale des télédiffuseurs (NAB) et plus particulièrement à son Comité du Code de Production (Office of Code Affairs, ou Code Review Board). Helffrich reprend dans ses rapports les résultats du dépouillement des courriers de plainte envoyés à la NAB. Par exemple, en septembre 1956, il souligne le peu de lettres reçues en mai et juin de cette même année (472 courriers, soit environ 200 courriers par mois). Les plaintes sont classées par catégorie : 207 lettres critiquent le média en général, 25 dénoncent la violence, 30 des problèmes de décence, et 163 la qualité ou la quantité de publicité¹¹²⁶. En janvier 1957, il propose un nouveau bilan : de janvier à octobre 1956, la NAB a reçu 1 663 lettres (soit environ 150 courriers par mois). Le nombre très faible est interprété comme un signe que le public est

¹¹²³ Rapport CART n°4, daté du 10 avril 1957, p.5. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹¹²⁴ L'épisode est évoqué au chapitre 1.

¹¹²⁵ *Ethel Winant*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ethel-winant>, 7 août 1996, (consulté le 12 août 2022). Chapitre 4.

¹¹²⁶ Rapport CART n°9, daté du 18 septembre 1956, p.2-3. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

satisfait. Helffrich présente quelques critiques : 11 trouvent les programmes immoraux, 34 estiment la violence excessive, 47 évoquent des problèmes d'indécence. Les catégories sélectionnées ici sont celles qui relèvent directement de son travail, et le rapport sert à le valider. Selon lui, les programmes édités par son service ne sont pas la cible principale des courriers : « le public se préoccupait davantage du contenu des messages publicitaires que de tout autre chose¹¹²⁷. »

Ainsi, les professionnels des *networks* et des sociétés de production reçoivent des réactions multiples par divers canaux. En décembre 1954, Helffrich explique qu'il examine ces communications « pour décider comment répondre à la critique, et comment utiliser cette critique pour se guider à l'avenir¹¹²⁸. » Il s'agit pour lui d'un retour d'expérience pour améliorer les règles d'édition en fonction des tolérances du public. En mars 1956, par exemple, il fait la liste des programmes de *prime-time* dans lesquels l'interjection « bordel de Dieu », pourtant *a priori* interdite, a été utilisée dans l'année qui précède. Les téléspectateurs de NBC adeptes des anthologies ont pu l'entendre dans neuf segments différents. La chaîne a reçu peu de courriers à ce sujet, le seuil de tolérance du public n'aurait donc pas été franchi¹¹²⁹. Il valide ainsi sa propre décision de faire des exceptions à la règle.

Les réactions servent de guide, cependant elles sont difficiles à utiliser si l'on en croit Helffrich qui souligne les limites de la lecture du courrier pour connaître les sentiments du public. Par exemple, le service de l'information donne une proportion de quatre lettres favorables pour une défavorable en 1956, ce qui n'est pas une donnée fiable selon lui :

Certains téléspectateurs envoient leurs opinions à la FCC, d'autres à la NAB, d'autres à la chaîne ou à la station locale, d'autres à l'annonceur ou même à l'agence de publicité en charge d'un programme donné, d'autres encore aux chroniqueurs, etc. Qui connaît vraiment le total reçu par toutes ces personnes combinées et comment peut-on les évaluer de manière réaliste¹¹³⁰ ?

La multiplicité des interlocuteurs possibles et la dispersion des réactions fait obstacle à la connaissance du public. Les informations sur la réception du public sont par conséquent partielles, seule une infime minorité du public se manifeste. Elles sont également générales,

¹¹²⁷ « *There was actually more audience preoccupation with handling of advertising copy than with anything else.* » Rapport CART n°1, daté du 8 janvier 1957, p.3. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹¹²⁸ « *To decide how to answer the criticism and how to take it for future guidance.* » Rapport CART n°12, daté du 9 décembre 1954, p.6. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹¹²⁹ Rapport CART n°3, daté du 13 mars 1956, p.8. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹¹³⁰ « *Some viewers send their opinions to the FCC, some to the National Association of Radio and Television Broadcasters, some to the network or individual station, some to the sponsor or even the agency handling a given program, some to columnists, etc. Who really knows the total received by all of these combined and how would one realistically evaluate them all?* » Rapport CART n°2, daté du 8 février 1957, p.2. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

fréquemment formulées sous la forme binaire approbation/ désapprobation. Ceci contribue sans doute au fait que les professionnels de la télévision se tournent vers le public autour d'eux : leurs proches. Les producteurs interrogés par Cantor expliquent qu'ils regardent souvent les programmes en famille pour recueillir des avis¹¹³¹. De même, des témoignages d'éditeurs, comme Helffrich ou Schneider, évoquent les discussions avec leur famille¹¹³².

4.2 UN GRAND PUBLIC REGARDE DE HAUT

Le public est loin d'être transparent pour les professionnels. Les communications directes sont collectées, étudiées, diffusées pour information. Partielles, elles semblent rares et prises au sérieux. De plus, les mesures d'audience sont utilisées à des fins industrielles et commerciales. Les *networks* cherchent surtout à séduire les 1 200 familles de l'échantillon Nielsen, dont ils connaissent les habitudes d'écoute minute par minute. Enfin, les pratiques de la veille culturelle montrent des professionnels qui s'influencent les uns les autres. Les sources donnent ainsi l'impression d'une coupure entre l'institution et son public.

4.2.1 Cadres, éditeurs et créatifs : une élite médiatique

4.2.1.1 Des cadres et des éditeurs dotés de capacités supérieures

L'une des caractéristiques de l'élite est de former un groupe qui rassemble la « fine fleur », les « meilleurs » dans un domaine d'activité donné¹¹³³. Le groupe des éditeurs et des cadres exécutifs déploie en effet un ensemble de discours dans lesquels ils se distinguent du reste de la société et se placent en position de supériorité. Par exemple, en 1959, Stockton Helffrich, définit dans un de ses rapport CART les rôles des éditeurs, comme « des censeurs, des gardiens, des arbitres, des juges, des médiateurs et pourtant des petites voix calmes¹¹³⁴. » Son bureau incarne la raison, les décisions prises sont dépassionnées : les éditeurs apparaissent

¹¹³¹ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 170, 178- 179.

¹¹³² Par exemple dans Rapport CART n°10, daté du 21 octobre 1957, p.3. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.; Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 71.

¹¹³³ William Genieys, *Sociologie politique des élites*, Paris, Armand Colin, 2016.

¹¹³⁴ « *Who are censors, gatekeepers, umpires, arbiters, go-betweens, and still, small voices of calm.* » Rapport CART n°3 du 11 mars 1959, p. 4. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

en dehors de la société et de ses agitations, dans une position de supériorité grâce à ce pouvoir particulier. Cette caractéristique, qui appartient au domaine masculin dans le genre, est aussi citée par Alfred Schneider, qui met en œuvre dans son travail un « standard de rationalité¹¹³⁵ ». Pour Helffrich, l'éditeur a la fonction de gardien (*gatekeeper*). Ce qualificatif est récurrent, comme le montre le titre de l'autobiographie d'Alfred Schneider : *The Gatekeeper : My 30 Years as a TV Censor*¹¹³⁶. L'éditeur se présente comme le vigile qui se tient devant la porte, chargé de sélectionner ceux qui peuvent entrer, et d'écarter les autres. Il assure la sécurité du reste de la population. Les éditeurs détiendraient une capacité de jugement particulière. Ainsi, Tankersley explique pourquoi il est promu éditeur en chef de CBS :

*J'avais un désir inné, je suppose, de faire des choses de bon goût et de la meilleure qualité possible, sans formuler de principes dans mon esprit. C'était juste une chose naturelle pour moi de faire ça, je pense*¹¹³⁷.

L'autoproclamé « tsar » de CBS¹¹³⁸ considère qu'il est légitime dans la fonction grâce à son « goût inné ». Ses qualités le placent au-dessus du commun des mortels, et il est capable de percevoir ce qui est juste et bon. Selon sa conception, il n'y a qu'une seule forme possible pour le « bon goût », car le goût est universel. Alors que Tankersley pense appartenir à une « aristocratie naturelle », Schneider, lui, se légitime par son éducation et son expérience :

*[Mes] jugements n'ont pas d'explication strictement rationnelle, mais sont le fruit d'années passées à regarder des émissions de télévision et des films, à écouter les téléspectateurs, les annonceurs, les propriétaires et les directeurs de stations de télévision locales, les représentants des pouvoirs publics, mes collègues et ma famille. Mon expérience et mes antécédents, notamment ma formation religieuse, les cours de littérature donnés par l'éloquent Bob Rudd au Hamilton College et les conférences sur le droit constitutionnel données par le professeur Mark Dewolf Howe à l'école de droit de Harvard, tous ces éléments entrent en ligne de compte*¹¹³⁹.

L'éditeur en chef d'ABC est capable de faire la synthèse des valeurs et des jugements de l'ensemble de la société, de sa famille aux annonceurs, en passant par ses collègues dispersés

¹¹³⁵ « A standard of reasonableness » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 26.

¹¹³⁶ Schneider, 2001, *op. cit.*

¹¹³⁷ « I had an innate desire, I guess, to do things that are tasteful and of the highest possible standard without a formulation of philosophy in my own mind. It was just a natural thing for me to do, I think. » Alfred Schneider, OHT, Chapitre 2.

¹¹³⁸ Bruce Weber, « William H. Tankersley, Watchdog for CBS Taste Standards, Dies at 98 », *The New York Times*, 18 février 2016. ; William Tankersley, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-tankersley>, 15 mai 2001, (consulté le 15 août 2022). Chapitre 2.

¹¹³⁹ « Judgments like these have no strictly rational explanation, but are born of years of watching programs and motion pictures, listening to viewers, advertisers, station owners and managers, public officials, colleagues and family. My experience and background, including religious training, literature classes given by the eloquent Bob Rudd at Hamilton College, and lectures on constitutional law given by Professor Mark Dewolf Howe at the Harvard Law School, all go into the mix. » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 71.

dans l'ensemble du pays. Il parvient par conséquent à déterminer une position « universelle ». Dans cette vision, les valeurs héritées (de la famille, de l'identité religieuse) sont perfectionnées, aiguës et cultivées par l'éducation (littéraire et juridique), l'expérience et les échanges au sein et à l'extérieur de l'institution.

Par conséquent, le thème du goût, au singulier, est central dans les discours des éditeurs, qui se distinguent par leur capacité à le déterminer. Par exemple, le sociologue Charles Winick, dans son étude des décisions d'édition de NBC dans les années 1950, considère que leurs jugements ne sont pas discutables dans la plupart des cas, ce qui suggère que leurs demandes sont évidentes et conformes au « goût¹¹⁴⁰ ». Le directeur du service à Hollywood pour NBC en 1963, Bob Wood, déclare : « Ce n'est qu'une question de goût¹¹⁴¹. » Ces décisions n'ont pas d'autre motivation. L'universalité du « goût » est une notion qui affleure également chez un éditeur de NBC interrogé dans les années 1970. Il décrit le personnel du service :

Une sorte d'échantillon de tous les points de vue. Nous avons un conservateur extrême et à l'opposé un progressiste extrême. Tous animés par l'objectif d'accomplir le travail. [...] Ces personnes ont été engagées pour leurs compétences, leurs valeurs, leur capacité à porter des jugements de valeur, etc. [...]. Et quant à la deuxième partie de la question, est-ce nécessaire [d'avoir un personnel divers] [ajout dans l'original], peut-être pas. Je pense que si vous avez de l'objectivité quelle que soit votre sexe ou votre race, vous aurez un sens de l'équité et un pragmatisme qui vous permettront de faire le travail¹¹⁴².

Selon ce témoin les jugements de valeur ne dépendent pas des caractéristiques des éditeurs (opinions politiques, sexe, race), ce qui suggère qu'il y a un socle commun de valeurs fondamentales. Par conséquent, dans cette vision, une politique volontariste d'embauche de personnes aux identités diverses (femmes, membres de minorités) n'est pas nécessaire, seul le mérite compte. En effet, les éditeurs interrogés n'ont pas l'impression d'appliquer des normes particulières : « Aucun des rédacteurs n'a cité de croisade ou de cause personnelle qu'il ou elle pourrait faire avancer grâce à son travail. [...] Aucun n'avait le sentiment de protéger particulièrement l'Amérique¹¹⁴³. » Les éditeurs seraient dotés d'un jugement suffisamment

¹¹⁴⁰ Charles Winick, « Censor and Sensibility: A Content Analysis of the Television Censor's Comments », *Journal of Broadcasting*, 1 mars 1961, vol. 5, n° 2, p. 133.

¹¹⁴¹ « *It's all a question of taste.* » Leslie Raddatz, « Have You Been Shocked, Outraged or Scandalized by Television? », *TV Guide*, 9 novembre 1963, p. 16-19.

¹¹⁴² « *Kind of a cross-section of viewpoints. We have extreme conservative and, on the opposite point, an extreme liberal. All pointing to the same direction of getting the job done. [...] These people that I have have been taken for their abilities, their values, their ability to make value judgments, and so forth. [...]. And as to the second part of the question, is this necessary (to have a variegated staff), perhaps not. I think if you have objectivity of either sex from any race that you would have a fairness and a practicality that would do the job.* » Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 94.

¹¹⁴³ « *None of the editors cited any personal crusades or causes which he or she could further through their jobs. [...] None felt he or she was particularly protecting America.* » *Ibid.*, p. 118.

affûté pour déterminer les critères du goût, et affirment que ce dernier est universel et indiscutable.

Les cadres exécutifs emploient la rhétorique de l'instinct, ce qui rejoint la notion de « goût inné » et universel. Par exemple, Moore évoque son travail de programmeur chez ABC dans les années 1960 : il défend ses choix comme relevant de « l'instinct, sûr et solide » (*good solid instinct*) et de « l'intuition » (*gut feeling*¹¹⁴⁴). Les qualités personnelles, naturelles et insaisissables sont au cœur de ses activités, et de son succès. Leonard Goldberg, qui a connu une trajectoire de cadre à producteur, attribue, quant à lui, ses succès à son instinct :

*C'est une idée que vous avez, un livre que vous avez lu, un article que vous avez lu, une idée que quelqu'un vous a confié, vous devez l'aimer. Il faut qu'elle vous fasse rire, qu'elle vous fasse peur, qu'elle vous tienne en haleine, qu'elle vous émeuve. [...] Et si cela m'émeut d'une manière ou d'une autre, je peux peut-être faire en sorte que cela émeuve d'autres personnes d'une manière ou d'une autre. [...] J'ai de bons résultats quand je suis mon instinct*¹¹⁴⁵.

Son goût et son intuition apparaissent comme les meilleurs guides vers la réussite, Goldberg se présente comme un créatif, doté d'un talent mystérieux de perception, et de la capacité d'influencer son public en lui faisant ressentir ses propres émotions. Le goût et l'instinct sont aussi évoqués par Grant Tinker, programmeur puis patron de la société de production indépendante MTM : « Je peux distinguer les projets médiocres des projets de qualité – pas toujours, mais j'ai une assez bonne réussite en moyenne quand je suis à la batte¹¹⁴⁶. » Tinker se présente comme un homme de goût, et son instinct est aiguisé par son expérience, car il est entouré de professionnels de talent.

Le lexique de l'intuition et du goût est également associé à un discours critique vis-à-vis des tests et des études de marché. Fred Silverman, à l'image d'autres professionnels, met en avant le jugement ou à la passion pour un projet, les résultats des études de marché sont relégués au second plan, dans la fonction d'aide à la décision¹¹⁴⁷. L'instinct passe avant les données des services marketing sur les tendances, discours repris par Tom Moore¹¹⁴⁸. Le développement de *Happy Days*, relaté par Michael Eisner met en scène cette rhétorique. Quand il présente son

¹¹⁴⁴ Thomas W. Moore, OHT, Chapitre 10.

¹¹⁴⁵ « *It's an idea you have, a book you've read, an article you've read, an idea somebody tells you, you've got to like it. It's got to make you laugh, it's got to scare you, it's got to hold you, it's got to move you. [...] And if it moves me in some way maybe I can have it move other people in some way. [...] I have a fair record when I go with my gut.* » Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 11.

¹¹⁴⁶ « *I can separate lousy work from good work – not always, but I've got a pretty good batting average.* » Grant Tinker, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/grant-tinker>, 8 avril 1998, (consulté le 22 août 2022). Chapitre 5.

¹¹⁴⁷ Fred Silverman, OHT, Chapitre 9.

¹¹⁴⁸ Thomas W. Moore, OHT, Chapitre 10.

projet au comité des programmes pour la première fois, le département recherche a tout un dossier pour démontrer que les années 1950 ne sont pas à la mode. Selon sa propre analyse, Eisner n'a pas alors assez d'influence. La suite de l'histoire lui donne raison : la série reste à l'antenne pendant dix ans. Il conclut son anecdote en déclarant : « Je ne crois pas dans les recherches¹¹⁴⁹. » De même, les résultats des tests des pilotes ne seraient pas pris en compte systématiquement par les cadres : Frederick Pierce, Tom Moore et Fred Silverman affirment s'en méfier¹¹⁵⁰. Là encore, les capacités particulières des cadres leur permettent d'obtenir de meilleurs résultats que des travaux d'apparence scientifique.

Dans ce contexte, une dernière qualité des cadres est l'audace. Par exemple, Silverman loue le président de CBS qui renouvelle la grille à partir de la saison 1970-1971 : « Bob Wood a eu le courage de faire des paris à plusieurs reprises¹¹⁵¹. » Les décisions de programmation sont ainsi autant de prises de risques, car il faut décider malgré l'incertitude, seuls le goût et l'intuition peuvent guider les cadres. Selon l'article du Los Angeles Times évoqué plus haut, la programmation relève du jeu de dés (*craps*¹¹⁵²). Le même type de discours apparaît du côté des annonceurs et publicitaire. En effet, ils achètent des programmes et des spots à l'avance, souvent en juin pour toute la saison suivante de septembre à mai. Dans les années 1960, un article résume la situation : « [L'] art de placer de l'argent dans les programmes de télévision des chaînes nationales avant le début de la saison n'est pas plus près de la perfection que l'art de parier sur les courses de chevaux¹¹⁵³. » Toutes les décisions apparaissent incertaines et hasardeuses, alors que les sommes en jeu sont très importantes¹¹⁵⁴.

4.2.1.2 Des pratiques culturelles spécifiques

Les professionnels de la télévision, ont des pratiques culturelles qui les distinguent. Par exemple, les cadres interrogés par Scheer en 1977 soulignent leur différence avec Fred

¹¹⁴⁹ « *I don't believe in research.* » Michael Eisner, OHT, Chapitre 3. Les cadres interrogés par Todd Gitlin déclarent eux aussi ne pas croire dans les résultats de ce service, quand leur avis est trop éloigné du leur. Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 22- 23.

¹¹⁵⁰ Frederick S. Pierce, OHT, Chapitre 1. ; Thomas W. Moore, OHT, Chapitre 10. ; Fred Silverman, OHT, Chapitre 9.

¹¹⁵¹ « *Bob Wood had the courage to roll the dice repeatedly.* » Fred Silverman, OHT, Chapitre 4.

¹¹⁵² Scheer, 1977, art cit.

¹¹⁵³ « *[The] art placing money in network television programs before the season begins is not much closer to perfection than the art of betting on the horses.* » « They're Off as Often as Not », *Television*, mars 1967, n° 24, p. 25. cité dans Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁵⁴ De nos jours, les risques associés à l'achat de spots à l'avance sont pris en compte par les *networks* (réduction du prix, audiences garanties). Séverine Barthes, « Production et programmation des séries télévisées » dans Sarah Sépulchre (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017, Repère 136-137/731.

Silverman, programmeur : il est le seul d'entre eux qui préfère regarder la télévision plutôt que de sortir sur son temps libre¹¹⁵⁵. Un article publié en 1961 dans la revue professionnelle *Broadcasting* rapporte les résultats d'un sondage effectué auprès de 175 programmeurs travaillant pour les *networks*, les agences de publicité et des sociétés de production. Alors que le western est le genre le plus populaire à la télévision, 40% des sondés placent ce genre dans la liste des programmes qu'ils aiment le moins¹¹⁵⁶. Au contraire, 64% déclarent apprécier le plus les fictions dramatiques, et 56% les documentaires. Quant aux séries qu'ils aimeraient revoir à la télévision, sur la vingtaine de titres cités, le genre le plus fréquent est l'anthologie, genre prestigieux.

La distance vis-à-vis de la culture populaire se traduit chez certains cadres par un goût pour les beaux-arts. Stanton, dirigeant de CBS, est connu pour son goût pour l'architecture. Il formule des demandes précises au moment de la construction du nouveau siège social de CBS, surnommé Black Rock. Il collectionne l'art contemporain, en particulier les œuvres de Pierre Soulage et Fernand Léger, et les arts décoratifs. Douglas Cramer est probablement l'un des principaux collectionneurs parmi les cadres étudiés. Il débute sa collection d'art contemporain dès que ses moyens financiers le lui permettent, en achetant notamment des œuvres de Andy Warhol, et de Roy Lichtenstein. Il devient ami avec Andy Warhol et le convainc d'apparaître dans un épisode de *The Love Boat* (1977-1986, ABC), dont il est producteur. Sa collection, faite de peintures, dessins et sculptures, est estimée à plus de 500 pièces pour une valeur de plus de 100 millions de dollars dans les années 1990¹¹⁵⁷. Le président de CBS, Jim Aubrey, se rendrait dans les cinémas d'art et d'essai en secret, selon William Froug, scénariste et producteur¹¹⁵⁸. Le créatif suggère qu'un dirigeant de chaîne ne doit pas se montrer trop cultivé, car il est censé programmer pour le grand public, et partant partager leurs goûts. Stanton explique ainsi à Todd Gitlin pourquoi il recrute ses cadres parmi les directeurs des stations *O&O* de la chaîne :

Ils étaient plus proches du consommateur final. Qu'est-ce que je pouvais bien savoir ? J'étais comme une créature floue de forme oblongue suspendue entre Los Angeles et New York. Je n'avais pas de racines. Vivre sur Madison Avenue ne vous donne aucune idée de ce qui se passe à Peoria¹¹⁵⁹.

¹¹⁵⁵ Scheer, 1977, art cit.

¹¹⁵⁶ Durant la saison 1960-1961, 8 westerns apparaissent dans la liste des 30 programmes qui ont fait le plus d'audience. Tim Brooks et Earle Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows, 1946-Present*, 9e édition., New York, Ballantine Books, 2007, p. 1682.

¹¹⁵⁷ Steve Marble, *Douglas S. Cramer, producer of « The Love Boat, » « Dynasty » and « Wonder Woman, » dies*, en ligne : <https://www.latimes.com/obituaries/story/2021-06-11/douglas-s-cramer-producer-of-the-love-boat-dynasty-wonder-woman-dies>, 11 juin 2021, (consulté le 17 février 2023).

¹¹⁵⁸ William Froug, OHT, Chapitre 2.

¹¹⁵⁹ « *They were closer to the ultimate consumer. What the hell did I know? I was like an oblong blur suspended from Los Angeles to New York. I had no roots. Living on Madison Avenue doesn't give you any feel for what's going on in Peoria.* » Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 180.

Le dirigeant historique de CBS fait peut-être allusion à sa vie marquée par des voyages en avion entre les deux centres culturels du pays. Son lieu de travail principal est cependant Manhattan, où se trouve le siège de la chaîne et ceux des agences de publicité. Seul l'appel à des cadres connaissant le terrain lui permet de sortir de cet entre-soi. Les cadres font face aux mêmes difficultés que les créatifs : leur statut d'élite fragilise leur légitimité professionnelle, c'est-à-dire la source de ce statut.

En effet, la distance entre les professionnels du contrôle éditorial et la culture populaire apparaît comme une conséquence de ces stratégies. À la fin des années 1950, par exemple, Michael Dann est chargé de produire un programme de variétés. Il doit se servir du hit-parade pour sélectionner les artistes, faute de savoir lesquels sont populaires ; il engage finalement un producteur spécialisé¹¹⁶⁰. Les éditeurs, eux aussi, ne semblent pas toujours saisir les sous-entendus, voire des éléments de la culture populaire. Par exemple, Phyllis van Orman, éditrice de *Naked City*, précise à l'équipe de production dans un de ses rapports : « Page 17. Scène 38. Si "se faire une bonne chevauchée" signifie bien conduire ou faire de l'équitation, c'est d'accord, mais si cela suggère "fréquenter des filles", veuillez supprimer¹¹⁶¹. » L'expression employée (*hacking around*) est inconnue de l'éditrice ; elle fait appel au nom *hack* qui désigne un vieux cheval ou une promenade à cheval en anglais britannique, et fait une proposition de traduction, sans doute en fonction du contexte. Le scénariste a probablement utilisé une expression populaire, dans un jeu de cache-cache. Un dernier rapport montre particulièrement la coupure avec la contre-culture. Un rapport non daté demande : « Page 14. Scène 35. ABE mentionne "LSDx" [sic] – Qu'est-ce que cela signifie¹¹⁶² ? » La molécule hallucinogène est en effet connue depuis la fin des années 1930, et utilisée en psychiatrie durant les années 1950. Elle est adoptée par les contestataires de la contre-culture au début des années 1960, ce qui mène à son interdiction¹¹⁶³. La remarque suggère la différence entre les créatifs, au courant de l'usage relativement nouveau et clandestin de cette drogue, et le contrôle éditorial. En dessous de la remarque, une note manuscrite au stylo rouge indique : « Faites savoir à ABC. DROGUE

¹¹⁶⁰ Michael Dann, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/michael-dann>, 26 octobre 1998, (consulté le 3 août 2022). Chapitre 4.

¹¹⁶¹ « p.17 Sc. 38: If *hacking around* means driving or horseback riding okay, but if meant to imply "associating with girls" please delete. » Rapport de Phyllis van Orman du 18 décembre 1962. UCLA. Herbert Leonard Papers (Collection PASC 29). Boîte 43, dossier "ABC Comments".

¹¹⁶² « P. 14 Sc. 35 ABE mentions "LSDx" -- What does this mean? » Rapport d'édition sur la série *Naked City*, document partiel, non daté et non signé. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 170, dossier General Correspondence.

¹¹⁶³ Martin A. Lee et Bruce Shlain, *Acid Dreams : The Complete Social History of LSD : The CIA, the Sixties, and Beyond*, New York, Grove Weidenfeld, 1992 ; Zoë Dubus, « Le Traitement médiatique du LSD en France en 1966 : de la panique morale à la fin des études cliniques », *Cygne noir*, 19 août 2022, n° 9, p. 36-62.

EUPHORISANTE [majuscules dans l'original]¹¹⁶⁴. » Les deux groupes ne partagent pas les mêmes références.

4.2.1.3 Des réactions jugées depuis une position d'élite

Les éditeurs et les cadres se placent dans une position d'élite et jugent le grand public et sa réception des programmes avec ce point de vue. Dans un rapport de 1957, Helffrich se questionne sur la motivation des téléspectateurs qui prennent le temps d'envoyer un courrier à la chaîne : « plus de gens écrivent pour critiquer de manière hostile que pour analyser de manière constructive¹¹⁶⁵ ». L'éditeur distingue d'un côté ceux qui le critiquent et réagissent de manière émotionnelle (caractéristique dévalorisante, car associée à la féminité). De l'autre côté, se trouvent ceux qui analysent, proposent des solutions d'amélioration, et par conséquent utilisent leur raison plutôt que leurs émotions (caractéristique valorisante, associée à la masculinité). Les opinions du premier type de public apparaissent moins légitimes que celles du second ; un tri est effectué. Dans certains cas, Helffrich considère que des points de vue sont simplement aberrants. Par exemple, en 1957, il critique durement la réception d'un épisode de *Lux Video Theater* (1950-1954, CBS, 1954-1957, NBC) en citant les qualificatifs employés dans le courrier : « Qu'est-ce qui est « pervers » ou « amoral » [dans cet épisode] ? Mais rien du tout¹¹⁶⁶. » L'opinion est rejetée en bloc, l'interprétation du téléspectateur est considérée comme erronée. L'éditeur en chef, doté de la capacité de distinguer les programmes de goût, juge les points de vue qui diffèrent du sien comme inférieurs, d'autant plus facilement quand ils émanent de membres du grand public. Le même type de sélection semble plus complexe quand il s'agit de tirer des enseignements des réactions d'un public compétent et respecté, c'est-à-dire les chroniqueurs et les critiques. En décembre 1954, il fait part de la diversité des réactions dans les six articles consacrés à la diffusion d'un segment de *Robert Montgomery Presents* (« The Hunchback of Notre Dame », s06e08 et 09, 8 et 15/11/1954, NBC). Pour Helffrich, « les opinions pour et contre, divergentes à l'extrême, sont suffisantes pour déconcerter toute personne essayant de faire son travail¹¹⁶⁷ ». Ses pratiques d'interprétation sont conformes avec les principes du contrôle éditorial, basés sur la conviction que le « bon goût »

¹¹⁶⁴ « Let ABC know. DRUG THAT SPEEDS UP SY [sic] » Rapport d'édition sur la série *Naked City*, document partiel, non daté et non signé. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 170, dossier General Correspondence.

¹¹⁶⁵ « more people write to be adversely critical than to be constructively analytical » Rapport CART n°2, daté du 8 février 1957, p.3. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹¹⁶⁶ « What's "depraved" and "amoral"? Nothing, that's what. » Rapport CART n°10, daté du 21 octobre 1957, p.9. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹¹⁶⁷ « the extremities of opinion pro and con on this are enough to confuse anybody trying to do a job » Rapport CART n°12, daté du 9 décembre 1954, p.6. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

est unique et universel. Identifier un programme de qualité serait « naturel » pour les personnes de goût ; par conséquent ces personnes devraient avoir une réception identique.

Le présupposé concernant les capacités inférieures grand public apparaît à plusieurs reprises dans ses rapports. Par exemple, en 1957, l'éditeur commente un article qui défend l'idée que le public dans son ensemble manque de goût. Le journaliste dresse la liste des livres les plus vendus en librairie depuis le début du siècle, et sept des quinze premières places sont occupées par des livres de Mickey Spillane, des romans policiers remplis de sexe, de violence, et d'anticommunisme¹¹⁶⁸. La conclusion de Helffrich est sans appel : « De telles statistiques sur les goûts des lecteurs [emphase dans l'original] amènent à prendre avec recul les jugements de goût envoyés par les rédacteurs de courriers parmi le public de la radio et de la télévision¹¹⁶⁹. » Il établit une hiérarchie à trois niveaux : au sommet se trouve la partie du public qui achète et lit des livres, pratique culturelle *a priori* légitime, en dessous, les consommateurs de médias qui écrivent à la chaîne, et tout en bas, ceux qui ne font que regarder la télévision ou écouter la radio. Les goûts des premiers sont dénigrés, par conséquent la médiocrité des jugements des seconds est garantie, sans parler des capacités des derniers. La sélection et la hiérarchisation des réceptions apparaît également chez les cadres, notamment à l'occasion de l'interprétation des résultats des tests des épisodes pilotes. Ces derniers sont, en effet, reçus avec circonspection. Pour Silverman et Pierce, ces résultats sont inutiles quand il s'agit de tester des programmes vraiment innovants¹¹⁷⁰. Le public de Preview House et des groupes de discussion, censé représenter le téléspectateur moyen, est par conséquent décrit comme conformiste, à la différence des cadres¹¹⁷¹. La hiérarchisation des réactions est aussi mobilisée au moment de l'évaluation des programmes diffusés, avec par exemple, les déclarations fleuries de Bill Froug, scénariste et producteur. Selon lui, Jim Aubrey, président de CBS au début des années 1960, déteste les comédies rurales, pourtant populaires : « Il savait que ces choses étaient de la merde, et c'est pour cela qu'il les programmait¹¹⁷². » Froug évoque ensuite la robinsonnade de comédie *Gilligan's Island* (1964-1967, CBS). À la demande de Hunt Stromberg (1923-1986), vice-président de CBS, Froug regarde le pilote pour lui donner son avis :

"Je pense que c'est de la merde, et ça fera sans aucun doute partie des meilleures audiences. Ce sera un gros succès." Il a dit : "Nous sommes d'accord avec vous, c'est

¹¹⁶⁸ Stephen J. Whitfield, *The Culture of the Cold War*, 2e édition., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 34-37.

¹¹⁶⁹ « *Such statistics on the tastes of the reading public make one take with a grain of salt the opinions of taste received from the letter-writing segment of the radio listening and television viewing audience.* » Rapport CART n°1, daté du 8 janvier 1957, p.4. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹¹⁷⁰ Fred Silverman, OHT, Chapitre 9. ; Frederick S. Pierce, OHT, Chapitre 1.

¹¹⁷¹ Todd Gitlin constate le même phénomène dans les années 1980. Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁷² « *He knew those things were crap, and that's why he scheduled them.* » William Froug, OHT, Chapitre 2.

de la merde, et ce sera un gros succès. " [...] Personne n'a jamais fait faillite en sous-estimant le goût du public – du grand public. C'est un fait¹¹⁷³.

Le public de télévision, dans son ensemble, est conçu comme incompetent en matière artistique. Selon Froug, les programmes médiocres ne sont pas des accidents, mais résultent d'une politique industrielle. De la même façon, dans son article de 1977, Robert Scheer se voit dans l'obligation d'utiliser le mot « merde » (*shit*). Il se justifie : « Il est nécessaire d'utiliser ce mot parce qu'il est employé de façon si régulière par les cadres de la télévision comme le substantif indispensable pour définir le produit de leur travail¹¹⁷⁴. » Les discours récurrents des professionnels montrent une inversion des valeurs : le succès d'un programme ne signale pas sa qualité, mais au contraire sa médiocrité, à l'image du public qui le plébiscite.

Ce public médiocre est également décrit par son appartenance à une classe sociale : c'est un public populaire. Le discours élitiste de hiérarchisation des pratiques culturelles est en effet repris, non seulement par les cadres, mais aussi par les producteurs et créatifs. Ainsi, Frederick Ziv, créateur de séries filmées au début des années 1950, explique lors d'un entretien :

Il était évident pour tous ceux d'entre nous qui prenaient le pouls du public américain que celui-ci voulait des divertissements pour fuir la réalité [...] Nous ne faisons pas de contenu intellectuel. Nous avons produit des programmes susceptibles de plaire au plus vaste segment du public. [...] [Les annonceurs] voulaient toucher le chauffeur de camion et de taxi, l'homme et la femme moyens. Ils ne s'intéressaient pas au petit segment qui voulait de l'opéra, du ballet ou de la musique symphonique¹¹⁷⁵.

En mobilisant le public des arts légitimes (opéra, ballet, musique classique), Ziv reprend la bipartition classique des pratiques culturelles (évoquée plus haut). Le public majoritaire de la télévision appartient ici aux classes populaires, et ne recherche pas à s'élever par l'art. De même, le producteur Aaron Spelling explique que la télévision est le divertissement du « peuple » : « les habitants de Bel Air et Beverly Hills ont les moyens de faire tout ce qu'ils veulent. Je m'occupe des gens qui restent à la maison¹¹⁷⁶. » Faute de moyens, les membres des classes populaires restent chez eux et se tournent vers la télévision, un média gratuit. Il complète

¹¹⁷³ « "I think it's crap and it'll be a best seller, not doubt, it'll be a big hit." He said: "We agree with you, it's shit and it'll be a big hit. " Nobody ever went broke underestimating the taste of the public - of the general public. That's fact of life. » Ibid.

¹¹⁷⁴ « It is necessary to use that word because it is employed so consistently by television executives as the inevitable noun defining the product of their labors. » Scheer, 1977, art cit. Les scénaristes emploient aussi le terme de façon régulière (voir chapitre 2).

¹¹⁷⁵ « It was obvious to all of us who had our fingers on the pulse of the American public that they wanted escapist entertainment [...] We do not do highbrow material. We did material that would appeal to the broadest segment of the public. [...] [sponsors] wanted to reach the truck and taxi driver, the average man and woman. They were not interested in that small segment that wanted opera, ballet or symphony. » cité par Boddy, 1990, op. cit., p. 72.

¹¹⁷⁶ « The Bel Air Beverly Hills circuit [...] they can afford to do anything. I care about the people at home ». Aaron Spelling, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/aaron-spelling>, 24 novembre 1999, (consulté le 21 octobre 2022). Chapitre 6.

ses propos en déclarant à son interlocuteur : « Tout le monde n'est pas riche, Henry, la télévision est un moyen d'évasion important. Ils rentrent à la maison, ils veulent se détendre, ils regardent la télévision¹¹⁷⁷. » Il lui rappelle que les personnes ordinaires travaillent et élèvent des enfants ; il le sait de source sûre car il discute régulièrement avec les touristes qui font le tour des maisons de stars à Los Angeles et font un arrêt devant son manoir. Spelling termine son plaidoyer en affirmant qu'une étude scientifique démontre que la télévision empêche le suicide. Le divertissement, et en premier lieu ses séries légères et glamour, sauve des vies au sens propre. « L'opium du peuple » a des effets bénéfiques. De même, un producteur décrit le téléspectateur ordinaire : « Il rentre chez lui après avoir travaillé à l'usine ou à l'atelier, prend son repas et boit une bière, puis allume la télévision pour se libérer des problèmes qu'il rencontre au travail¹¹⁷⁸. » Le producteur accumule ici les clichés concernant la classe populaire : le statut d'ouvrier, la consommation d'alcool et de télévision. L'ouvrier n'utilise pas la télévision comme un moyen d'information ou une ouverture culturelle, mais pour s'évader (*escapism*). Tous les éléments sont liés : éducation, goût et capacité de jugement, intérêt pour la sphère publique, situation sociale et économique¹¹⁷⁹. Les représentations du public, c'est-à-dire la « culture de public » de cette élite médiatique, sont ainsi une clef majeure pour comprendre le contenu mis à l'antenne.

4.2.2 Un centre et une norme : le public blanc et conservateur

La « science du public » est au mieux partielle et éparse, ce contexte est propice à l'élaboration d'une « culture du public » qui, nous l'avons vu, remonte aux premières industries culturelles et commerciales. Dans le cas des États-Unis, l'analyse des déclarations des professionnels révèle que les téléspectateurs dans leur ensemble sont considérés de haut, selon une relation élite/masse, mais ils sont aussi conçus selon des segments plus spécifiques. Ces segments sont opposés de façon binaire et hiérarchisée : hommes et femmes, adultes et enfants, urbains et ruraux, progressistes et conservateurs. Les caractéristiques raciales du public ne sont mentionnées que de façon exceptionnelle, alors que plusieurs chercheurs mettent en valeur qu'il

¹¹⁷⁷ « *Not everybody is wealthy, Henry, TV is a big escape mechanism. They come home, they want to relax, they watch television.* » *Ibid.*

¹¹⁷⁸ « *Comes home from the factory or the shop, has dinner and a beer and turns on the tube to be "tuned-out" from the problem at work.* » Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 192.

¹¹⁷⁹ Dans les années 1980, la représentation péjorative du public est attestée par Todd Gitlin. Les cadres des chaînes éviteraient les thèmes polémiques au nom de leur conception d'un grand public « non instruit, distrait, et facilement dérouté. » (*uneducated, distracted, and easily bewildered*) Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 164.

s'agit d'une représentation centrale dans l'institution : le grand public américain est blanc avant tout¹¹⁸⁰. La blancheur du public demeure implicite dans l'essentiel des discours des témoins étudiés pour cette thèse, comme si cette dimension était tellement évidente qu'il n'est pas besoin de la mentionner. La majorité du public est en effet décrite selon des termes politiques et géographiques, par le biais de la notion de *Heartland*.

4.2.2.1 Le Heartland : le cœur symbolique du pays, et du public de la télévision

En effet, dans la culture du public, les habitants d'une région sont considérés comme le centre et la norme, ceux du « cœur du pays » (*Heartland*, ou *hinterland*), foyer mythique incarnant ses valeurs fondatrices ; leurs caractéristiques raciales ne sont pas précisées. Ce *Heartland* est opposé aux grandes métropoles¹¹⁸¹. Ainsi, le critique Carroll O'Meara, s'attaque aux programmes destinés au public urbain :

Ce que de nombreux professionnels du spectacle ne réalisent pas, en fait, c'est que les zones où se trouvent les bistros, les lieux de divertissement nocturnes et les lumières des néons ne représentent qu'une infime partie de l'Amérique. [...] Notre nation compte 160 millions de citoyens, dont la plupart vivent dans de petites villes, vont à l'église le dimanche, essaient d'élever leurs enfants décemment¹¹⁸² [...].

Ce public forme, selon cette vision, la majorité de la population. Il est attaché aux valeurs religieuses et traditionnelles, c'est un couple marié avec des enfants : l'idéal de la vie domestique de l'après-guerre ne semble pouvoir se vivre dans les métropoles du pays. Cette représentation reconfigure un ensemble de conceptions héritées du XIX^e siècle dans lesquelles la ville est l'espace du vice, de la perte, des foules populaires, étrangères et dangereuses, sans ancrage communautaire et sans guide moral, alors que la campagne et les petites villes forment un sanctuaire, un espace protégé, une vision héritée de Jefferson¹¹⁸³. Le *Heartland*, l'Amérique « du milieu », prise entre les deux côtes urbanisées, apparaît comme le lieu

¹¹⁸⁰ Robins R. Means Coleman, « African Americans and Broadcasting » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018 ; L. S. Kim, « Raced Audiences and the Logic of Representation » dans Manuel Alvarado et al. (eds.), *The SAGE Handbook of Television Studies*, Los Angeles, Sage Reference, 2015 [2014] ; John T. Caldwell, *Televisuality : Style, Crisis, and Authority in American Television*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995 ; Murray, 1997, *op. cit.*

¹¹⁸¹ Victoria E. Johnson, « Welcome Home ? CBS, Pax-TV, and "Heartland" Values in a Neo-network Era » dans Robert Clyde Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004.

¹¹⁸² « *What many entertainers fail to realize, actually, is that the areas containing the bistros, night spots and bright lights are only a minute segment of America. [...] Our nation consists of 160 million citizens, most of whom live in small towns, go to church on Sunday, attempt to bring up their children decently [...].* » cité dans Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 101- 102.

¹¹⁸³ Robert H. Wiebe, *The Search for Order : 1877 - 1920*, New York, Hill and Wang, 2007 [1967] ; Michael E. MacGerr, *A Fierce Discontent : The Rise and Fall of the Progressive Movement in America, 1870 - 1920*, Oxford, Oxford University Press, 2005 [2003] ; James A. Morone, *Hellfire Nation : The Politics of Sin in American History*, New Haven, Yale University Press, 2003.

privilegié pour les familles, la vie sociale et la foi religieuse. Il s'agirait du lieu de vie des « vrais Américains » qui forment la majorité silencieuse¹¹⁸⁴. Cette vision circule également dans l'institution. Par exemple, deux fois plus de producteurs de l'étude de Muriel Cantor considèrent que leur public est rural et non-sophistiqué (*rural-unsophisticated*) que l'inverse¹¹⁸⁵. Une décennie plus tard, le directeur des éditeurs de NBC, Herminio Traviesas : « Le pays est très puritain, quelle que soit la façon dont le monde évolue¹¹⁸⁶. »

La description de ce public le place à droite de l'échiquier politique. En 1955, Helffrich situe l'origine des plaintes « en dehors des grandes villes¹¹⁸⁷ ». Schneider reprend cette conception, en évoquant les téléspectateurs d'ABC, installés dans les zones urbaines, « où les goûts étaient différents de ceux dans les zones rurales et les petites villes¹¹⁸⁸. » De même, Silverman présente la grille de CBS lors de son arrivée en opposant sa réussite dans les zones rurales, dont la population est âgée, aux résultats inquiétants des stations des grandes métropoles (New York, Los Angeles, Chicago¹¹⁸⁹). Les téléspectateurs ruraux sont conformistes, conservateurs et âgés, alors que les téléspectateurs urbains sont plus jeunes. Preuve que ce public est considéré comme majoritaire : il est dénigré par les cadres par un discours de distinction typique de cette élite. Les séries qui se déroulent dans un cadre rural sont censées plaire avant tout aux habitants des zones rurales¹¹⁹⁰. Quand Michael Dann est interrogé sur ses émissions préférées, il précise qu'il n'aime pas les comédies rurales programmées sur sa chaîne (et par conséquent par lui-même¹¹⁹¹).

Selon l'institution, le public conservateur et rural est aussi celui qui est le moins éduqué. Ainsi en 1951, Helffrich détermine le statut social des téléspectateurs mécontents, en se basant sur la qualité de la rédaction de leurs courriers. Il reproduit par exemple une lettre, en y laissant les fautes de grammaire et d'orthographe :

Des décolletés trop plongeants, de la violence, des saletés et des meurtres partout, encore plus de saletés sur chaîne suivante, des baisers dégoûtants à des femmes qui se penchent pour révéler leur corps, des femmes dégoûtantes qui boivent et qui

¹¹⁸⁴ Johnson, 2004, art cit ; Sharon Zukin, *Landscapes of Power : From Detroit to Disney World*, Berkeley, University of California Press, 2000 [1991] ; John Agnew et Jonathan M. Smith, *American Space/American Place : Geographies of the Contemporary United States*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022.

¹¹⁸⁵ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 167.

¹¹⁸⁶ « *The country's very puritanical, no matter what the changing world is.* » Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 279.

¹¹⁸⁷ « *Outside of the big cities* », cite dans Pondillo, 2003, *op. cit.*, p. 406.

¹¹⁸⁸ « *Where tastes were different from those in rural areas and smaller cities.* » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 135.

¹¹⁸⁹ Fred Silverman, OHT, Chapitre 3.

¹¹⁹⁰ Fred Silverman, OHT ; Grant Tinker, OHT ; Michael Dann, OHT ; Richard Bare, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-bare>, 30 janvier 2003, (consulté le 29 novembre 2022) ; Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 19- 20.

¹¹⁹¹ Michael Dann, OHT, Chapitre 4.

s'embrassent. Pourquoi les gens ne font pas de la publicité pour de bonnes choses telles que ... aller à l'église être un bon chrétien¹¹⁹² ?

Ainsi, la population conservatrice de l'Amérique moyenne apparaît mal maîtriser l'écrit, ce qui semble la conséquence d'un manque d'études formelles, typique des milieux populaires. Cette Amérique du milieu est parfois située géographiquement de façon plus précise, ainsi William Tankersley raconte qu'il a reçu beaucoup de plaintes provenant du « soi-disant Sud fondamentaliste¹¹⁹³ » en réponse à la sitcom *The Dick van Dyke Show* (1961-1966, CBS). Y compris dans cette formulation, la caractéristique raciale de ces fondamentalistes du Sud reste dans l'implicite.

4.2.2.2 Des codes et des doctrines « neutres » en matière raciale

En effet, la NAB, les studios, les annonceurs et les chaînes, dans leurs différents codes et leurs politiques officielles, garantissent le respect de tous les groupes. Dans le code de l'association professionnelle, les minorités culturelles et identitaires sont sur un pied d'égalité : « Les personnes d'une race ou d'une nationalité ne doivent pas être montrées à la télévision de façon à ridiculiser la race ou la nationalité représentée¹¹⁹⁴. » Un studio comme Screen Gems exige également une représentation non offensante des membres de minorités, et il est fort probable que cela soit représentatif des demandes d'autres maisons de production¹¹⁹⁵. Cette règle est appliquée par les éditeurs. Par exemple, en septembre 1959, Helffrich décrit une intervention d'édition éliminant un contenu raciste et conclut :

En réalité, cela fait partie intégrante de notre politique de programmation depuis quelques années déjà. Les stéréotypes raciaux dénigrant toute [emphase dans l'original] minorité sont supprimés du contenu depuis si longtemps qu'il est presque superflu signaler qu'il s'agit de l'application du code et de notre politique de censure¹¹⁹⁶.

¹¹⁹² « *Low necklines revealing too much cleavage, violence, filth and murder everywhere, more filth on [sic] next channel, dirty kissing [sic] bending women down half way, dirty women drinking and kissing. Why isnt [sic] the people advertise [sic] good things such as . . . go to church [sic] be a good Christian.* » cité dans Pondillo, 2003, *op. cit.*, p. 399.

¹¹⁹³ « *So-called Bible Belt* » William Tankersley, OHT, Chapitre 2.

¹¹⁹⁴ « *Racial or nationality types shall not be shown on television in such a manner as to ridicule the race or nationality.* » *The Television Code* (2e édition), mars 1954, p. 4. College Park, University of Maryland. American Library of Broadcasting. National Association of Broadcasters Records. Collection 0017-MMC. Inventaire préliminaire 2019_0067_MMC_NAB_records. Boîte 33, dossier 1.

¹¹⁹⁵ Voir chapitre 3.

¹¹⁹⁶ « *This has in simple fact been a conscious part of our broadcast policy for some years now. Racial stereotypes denigrating any minority have been removed from broadcast material for so long it is almost elementary to mention it as part of Code enforcement and censorship policy.* » Rapport CART n° 9 du 10 septembre 1959, p. 2. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

La neutralité raciale de l'antenne est garantie par la suppression des stéréotypes. Helffrich fait allusion ici à la politique de la chaîne concernant la représentation de la minorité afro-américaine, connue sous la formule « représentation sans identification » (*representation without identification*), dont le but avoué est d'éviter de reproduire les clichés dégradants et humiliants¹¹⁹⁷. Cependant, cette politique de suppression, qui semble progressiste et répondre au nouveau régime de politiquement correct de l'après-guerre, implique la suppression d'autres éléments de discours. Ainsi, en 1962, le responsable du service d'édition de NBC à Hollywood déclare aux producteurs réunis devant lui :

*En ce qui concerne les groupes raciaux, nous avons demandé que des personnes racisées soient représentées de manière réaliste. NBC n'interdit pas aux Noirs de jouer des rôles dramatiques, mais nous disons qu'un producteur doit donner aux Noirs des rôles de personnes, et non de Noirs*¹¹⁹⁸. [je souligne]

En 1965, un journaliste note les progrès réalisés concernant la représentation des Afro-Américains en des termes proches :

*Les émissions de télévision reflètent la révolution noire. Les acteurs noirs trouvent du travail et obtiennent des rôles qui pourraient être tenus par des Blancs [je souligne] ... Il y a un professeur noir dans Mr. Novak, une secrétaire noire dans East Side/West Side, des étudiants noirs dans la classe du Patty Duke Show et sur le campus de Channing. Dans The Outer Limits, un Noir a récemment joué le rôle d'un Pierre Salinger*¹¹⁹⁹ en puissance, attaché de presse d'un candidat à la présidence¹²⁰⁰.

Cette politique est caractéristique de la politique libérale d'après-guerre, officiellement neutre en matière raciale (*colorblind*), et que les études critiques sur la race et la blancheur invitent à revisiter : des lois peuvent être formulées sans référence à la race, mais défavoriser dans leurs applications et leurs effets les populations non blanches¹²⁰¹. En effet, la politique « représentation sans identification » limite les sujets et discours qui peuvent être mis en scène

¹¹⁹⁷ Murray Forman, « Employment and Blue Pencils : NBC, Race, and Representation, 1926-55 » dans Michele Hilmes (ed.), *NBC : America's Network*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007.

¹¹⁹⁸ « As far as racial groups are concerned, we asked members of the races be portrayed realistically. NBC has no prohibition against Negroes playing dramatic roles, but we say that a producer should cast Negroes as people, not as Negroes. » « NBC Won't Deviate on Taboos », *Variety*, 12 avril 1962.

¹¹⁹⁹ Pierre Salinger (1925-2004), politicien et journaliste, est attaché de presse des présidents Kennedy et Johnson. En 1965, il est sénateur, et il mène la campagne présidentielle de Robert Kennedy en 1968. Patricia Yollin, *Pierre Salinger -- press secretary to presidents*, en ligne : <https://www.sfgate.com/bayarea/article/Pierre-Salinger-press-secretary-to-presidents-2641678.php>, 17 octobre 2004, (consulté le 22 janvier 2024).

¹²⁰⁰ « Television shows are reflecting the Negro revolution. Negro actors are finding work and they are getting roles that could be filled by whites. . . . There is a Negro teacher in Mr. Novak, a Negro secretary in East Side/West Side, Negro students in the classroom of the Patty Duke Show and on the campus of Channing. On The Outer Limits, a Negro recently played a would-be Pierre Salinger, press secretary to a presidential candidate. » Coupure de presse non référencée, conservée par le bureau d'information de la télévision (Television Information Office) datée du 8 novembre 1965 citée par Montgomery, 1990, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁰¹ Lipsitz, 1995, art cit ; Louis M. Seidman, « Brown and Miranda », *California Law Review*, mai 1992, vol. 80, n° 3, p. 673-753.

à la télévision. Des personnages incarnés par des comédiennes et comédiens noirs sont présents à l'écran, ce qui répond au volet « représentation ». Mais cette représentation est superficielle, à fleur de peau à proprement parler. Les éditeurs conseillent aux producteurs de recruter des comédiens de couleur pour jouer des « rôles de personnes » ; le journaliste évoque tous les personnages « blancs » incarnés par des Afro-Américains. Il y aurait donc des rôles « neutres », sans identité raciale et culturelle spécifique. Ces êtres humains incarnant « l'humanité », universels, sont blancs. Les éditeurs exigent que les Afro-Américains de fiction, qui jouent ces rôles « neutres » ne soient pas porteurs de l'histoire, de la culture, des conditions de vie, ou encore des combats politiques propres à leur communauté, ce qui correspond au volet « sans identification ». Ils rappellent également qu'il y a une norme (être blanc) et une exception (ne pas l'être), ce qui implique une hiérarchie entre les deux groupes : placer des Noirs dans des rôles de Blancs est présenté comme une forme de valorisation. De plus, ce mode de représentation assure des relations raciales uniquement harmonieuses à l'écran. Les inégalités entre les groupes raciaux, les discriminations, les tensions et les luttes, thèmes qui donneraient une identité aux membres de la communauté noire, sont exclus. Cette dimension apparaît également dans le code de General Mills :

Il n'y aura pas de contenu pour ou contre des sujets controversés très tranchés à l'échelle nationale ou régionale. [...] Il ne sera pas question de ridiculiser les manières ou les modes qui peuvent être propres à une région. Nous traiterons la référence à la guerre de Sécession avec prudence, conscients de la sensibilité du Sud à ce sujet¹²⁰².

L'annonceur demande la neutralité sur les sujets polémiques majeurs dans les différentes régions (*sections*) du pays. La formulation apparaît là encore universelle. Cependant, les mentions de la guerre de Sécession et de la population du Sud indiquent que le groupe qui ne doit pas être visé est celui des Blancs. La politique « représentation sans identification » combine le discours politiquement correct de l'après-guerre (le respect des minorités conforme à l'idéal pluraliste), et la préservation de la hiérarchie raciale (l'identité blanche est la norme, les inégalités raciales ne sont pas discutées¹²⁰³). Pour les professionnels, il semble que la neutralité se construise par l'effacement des traits spécifiques (histoire, culture), condition pour représenter une « humanité » commune à tous les membres du public. La « neutralité », obtenue par la suppression des stéréotypes, des identités et des intérêts « spéciaux », efface de ce fait les

¹²⁰² « *There will be no material for or against sharply drawn national or regional controversial issues. [...] There will be no ridicule of manners or fashions that may be peculiarly sectional. We will treat mention of the Civil War carefully; mindful of the sensitiveness of the south on this subject.* » « Madison Ave.'s Program Taboos », *Variety*, 26 octobre 1960.

¹²⁰³ Kim, 2015, art cit.

conflits raciaux. Serling résume cette situation quand il dresse la liste des tabous dans la fiction télévisée : « La ségrégation est totalement inadmissible¹²⁰⁴. » Pour résumer, dans les fictions télévisées, pour le contrôle éditorial, il est neutre, universel et naturel que les Blancs soient la norme, les autres identités sont marginales.

4.2.2.3 Des règles d'édition et des pratiques de négociation

La norme d'un public blanc et conservateur est associée à des règles d'édition et des pratiques de négociation entre professionnels au nom de cette représentation. Ainsi, les contenus sont édités en fonction de ce principe : il faut aussi supprimer ce qui pourrait offenser le public majoritaire, ce qui inclut notamment les descriptions des inégalités et conflits raciaux. Pour certains, cela implique que les relations raciales ne sont pas un thème pour la télévision. Au début des années 1960, Max Banzhof, directeur de la publicité de l'entreprise Armstrong Cork Company, déclare devant la FCC :

La question raciale [...] est chargée d'émotion et un programme dramatique ne peut pas refléter clairement, sans passion et objectivement les points de vue opposés en respectant l'équité [je souligne]. La fiction embrasse généralement un seul point de vue et est subjective afin d'être dramatique¹²⁰⁵.

La fiction fait appel aux émotions des téléspectateurs, et elle n'est jamais neutre car elle prend parti en désignant les « Gentils » et les « Méchants ». La position préférable est celle du retrait pur et simple des sujets polémiques dans ce type de programme. Toutefois, une politique de neutralité est mise en œuvre par exemple lors du développement du scénario de Serling sur Emmett Till¹²⁰⁶, raconté par le scénariste à plusieurs reprises¹²⁰⁷. L'affaire est également

¹²⁰⁴ « Segregation is totally inadmissible. » « Television's Sacred Cows », document non daté, anonyme, p.3. WHS. Serling Papers. Boîte 40.

¹²⁰⁵ « The race issue [...] is emotionally charged and a dramatic show cannot clearly, dispassionately and objectively reflect opposing views with equality. It's usually one-sided and subjective in order to be dramatic. » Max Banzhof, *Second Interim Report*, FCC, cité dans Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 202.

¹²⁰⁶ Emmett Till, un adolescent afro-américain 14 ans originaire de Chicago, a été lynché en 1955 à Drew, dans le Mississippi, où il passait ses vacances, au prétexte d'avoir manqué de respect à la propriétaire de l'épicerie locale. Ses meurtriers ont été déclarés non coupables par un jury entièrement blanc. Pap NDiaye, *Les Noirs américains : De l'esclavage à Black Lives Matter*, Paris, Tallandier/L'Histoire, 2021, Repère 340/382.

¹²⁰⁷ De manière détaillée lors d'une table ronde et plus succincte dans un autre document et lors de son audition devant la FCC : Marya Mannes (ed.), « The Relation of the Writer to Television : A Discussion by Robert Alan Aurthur, Rod Serling, Irve Tunick; and Others », *An Occasional Paper on the Role of the Mass Media in the Free Society Published by the Center for the Study of Democratic Institutions*, p. 11. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 40, dossier 1. ; Document sans référence intitulé « Given these purposes and standards in my work - - Am I able to create freely for TV, and to say what I want to say? » WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 30.; *Statement Of : Rod Serling Before the Federal Communications Commission, In the Matter of : Study of Radio and Television Network Broadcasting*, Docket No. 12782, 5 janvier 1959, p. 1633-1636. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 5, dossier 1.

évoquée par le producteur Martin Manulis¹²⁰⁸. Dans son premier projet, le scénariste évite la question raciale : tous les personnages sont blancs, la victime de lynchage est de religion juive. Cependant, le cadre géographique reste une ville indéterminée du Sud. Ce point pose problème à l'annonceur et Serling doit déplacer son intrigue en Nouvelle-Angleterre. Le projet est aussi revu ligne par ligne. Toutes les contractions dans les dialogues sont coupées pour éviter l'utilisation d'un accent du Sud. De plus, toutes les références au Coca-Cola sont éliminées, l'annonceur associant la marque avec le Sud (la firme est originaire d'Atlanta, en Géorgie). Les interventions de l'annonceur ont ainsi pour but d'éliminer toute référence explicite aux anciens États confédérés où la ségrégation raciale est encore légale. L'objectif de neutralité est poursuivi par l'élimination de contenus « identitaires ». Malgré cette première salve de modifications, le projet n'entre pas en production. Serling doit faire des modifications supplémentaires et transformer l'intrigue en western. La minorité opprimée est cette fois-ci un groupe de Mexicains. Toutefois, il doit encore supprimer le suicide du shérif à la fin de l'épisode (un annonceur est une compagnie d'assurance, et craint que le programme n'encourage le suicide¹²⁰⁹). Les réactions dans le Sud, et plus particulièrement des groupes d'intérêts racistes, sont invoquées par les décideurs pour justifier ces demandes. Serling raconte :

Je me souviens de la censure d'un de mes textes intitulé « A Town has Turned to Dust », dans lequel une référence à "une foule d'hommes masqués et vêtus de draps" a été censurée en raison d'un "affront possible à certaines institutions du Sud". Ce doux sophisme ne peut signifier que le Ku Klux Klan¹²¹⁰.

Le scénariste explique son intention originelle de mettre en cause le Ku Klux Klan dans le lynchage de Till ; l'éditeur (pour l'annonceur ou la chaîne) protège symboliquement ce groupe de deux façons : en interdisant sa mise en cause dans un meurtre, et en évitant de le nommer. L'épisode finalement diffusé en 1959 ne comporte plus par conséquent d'éléments thématiques qui permettent de le rattacher à l'événement de départ.

Par ailleurs, des pratiques ségrégationnistes sont mises en œuvre dans certaines émissions télévisées. Dans les années 1950, selon Martin Manulis, les mariages interracialisés ne

¹²⁰⁸ Martin Manulis, interview menée par Steven Scheuer le 26 avril 1996, disque 3. SUL. Special Collections Research Center. Steven H. Scheuer Television History Interviews, 1996-1999. Boîte 19.

¹²⁰⁹ De plus, la représentation de cet acte, considéré comme un péché pour les chrétiens, n'est autorisée par le code de la NAB que de façon conditionnelle. Voir plus loin.

¹²¹⁰ « I can recall the blue penciling of a script of mine called "A Town has Turned to Dust" in which a reference to "a mob of men in masks and sheets" was blue penciled because of "possible affront to certain southern institutions". This gentle sophistry can only mean the Ku Klux Klan. » Document sans référence, non daté, intitulé « Given these purposes and standards in my work - - Am I able to create freely for TV, and to say what I want to say? » WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 30.

peuvent être représentés sur le petit écran¹²¹¹, plus généralement « une personne noire ne [doit] jamais toucher une personne blanche – surtout une femme blanche¹²¹². » Les principes de la ségrégation sexuelle sont appliqués par les annonceurs et les chaînes. D'ailleurs, quand ce principe ne semble pas respecté, des téléspectateurs se plaignent. En 1955, suite à la diffusion de « A Man is Ten Feet Tall » (*The Philco Television Playhouse*, s08e03, 2/10/1955, NBC), la chaîne reçoit des critiques. Hilda Simms, l'actrice qui incarne l'épouse du protagoniste, joué par Sidney Poitier, est une jeune femme noire à la peau claire. Selon Helffrich « certains téléspectateurs sensibles au sujet du métissage ont pensé que nous faisons subtilement de la propagande en faveur des mariages mixtes. Ce n'était ni l'intention ni, même de loin, le point de vue de l'auteur¹²¹³. » L'éditeur se défend d'avoir voulu enfreindre le principe de la ségrégation sexuelle¹²¹⁴. De plus, en diffusant ce type de réaction dans son rapport mensuel, donc à l'ensemble des éditeurs travaillant pour NBC et ses stations, il leur donne un argument dans de potentielles négociations avec des créatifs sur la représentation des relations raciales. Le principe de la ségrégation sexuelle est appliqué dans la fiction, mais aussi les jeux télévisés. Le réalisateur, producteur et créateur de jeux, Hal Cooper, raconte comment un éditeur lui demande de déplacer Sammy Davis Jr. sur le plateau d'un jeu rassemblant des célébrités. L'acteur afro-américain est assis à côté d'une femme blanche. Le représentant de la chaîne craint que Davis ne touche sa partenaire, ce qui offenserait les téléspectateurs du Sud. Pour éviter cela, il est placé à côté d'un homme blanc¹²¹⁵.

Le public blanc conservateur est aussi invoqué par les éditeurs pour faire de la télévision un sanctuaire pour tous. En effet, l'élimination systématique des deux jurons blasphématoires, *hell* et *damn*, est élevée dans l'institution au rang de l'opération d'édition symbolique de la puissance de cette majorité conservatrice et religieuse du cœur du pays. Dans son étude, Pekurny remarque : « Les "bordel de Dieu" et les "satané" sont probablement les suppressions

¹²¹¹ En 1967, l'arrêt de la cour suprême *Loving v. Virginia* (388 U. S. 1) déclare les lois interdisant les mariages interraciaux contraires à la constitution. À cette date, 16 états américains ont de telles lois dites anti-métissage (*miscegenation*). *Loving v. Virginia*, 388 U.S. 1 (1967), en ligne : <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/388/1/>, (consulté le 20 mai 2023).

¹²¹² « A Black person was never to touch a White person - especially a White woman. » Martin Manulis, interview menée par Steven Scheuer. SUL. Boîte 19.

¹²¹³ « Some viewers sensitive on the subject of miscegenation assumed us to be subtly propagandizing for inter-marriage. This was neither intended nor even remotely the point the author had in mind [...]. » Rapport CART n°10, daté du 25 octobre 1955, p.3. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹²¹⁴ Le phénomène de la ségrégation n'est d'ailleurs pas un sujet discuté dans les rapports CART consultés.

¹²¹⁵ Le récit ne permet toutefois pas de préciser le jeu ou même l'année de cette anecdote. *Hal Cooper*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/hal-cooper>, 11 décembre 2003, (consulté le 20 mai 2023). Chapitre 5.

les plus demandées des scénarii¹²¹⁶. » La législation n'est pas présentée comme la raison de ces décisions. En 1949, Helffrich explique que les jurons sont coupés « en accord avec le *mécontentement* [italiques dans l'original] passé et présent du public contre l'utilisation trop légère du mot "Dieu"¹²¹⁷. » Schneider construit lui aussi un public conservateur, religieux et rural, associé au *Heartland*, pour justifier la police des jurons par ses services :

L'utilisation des mots " bordel de Dieu" et "satané" jetait une sacrée pagaille dans le cœur du pays, et les directeurs des stations affiliées du Kansas au Missouri, en passant par l'Utah et l'Illinois, nous le faisaient savoir. Aucune des deux expressions ne dérangeait le public des zones urbaines telles que New York, Chicago ou Los Angeles, mais elles suscitaient l'ire des conservateurs du centre du pays et parmi les fondamentalistes religieux¹²¹⁸.

Il reprend la géographie politique et sociale imaginaire du public, en distinguant cependant les conservateurs classiques des zélotes. Le public conservateur est également utilisé comme argument pour rejeter des thèmes sensibles. Par exemple, Tankersley, chez CBS, explique que les *soaps* de Procter & Gamble n'ont jamais nécessité d'intervention de sa part. Cependant, quelques minutes plus tard, il raconte comment il refuse un *soap opera* pour la soirée, à cause d'un contenu osé¹²¹⁹. L'invocation d'un public de *prime-time* conservateur permet au contrôle éditorial de rejeter des thèmes sociaux et féminins innovants. D'autres décisions d'édition découlent de ces valeurs traditionnelles et familiale. Par exemple, dans les rapports pour *Naked City*, l'éditrice demande par exemple :

Page 16, scène 53 : En ce qui concerne la représentation d'Earl et Olga : Il ne devrait pas être de manière trop évidente une tapette (fairy) et Olga une lesbienne. [...]

Page 34, scène 101 : Ne rendez pas Olga trop masculine¹²²⁰.

Page 23, scène 39 : Ben ne peut-il pas montrer sa colère envers son père sans le traiter d'ordure, surtout étant donné que son père est mort¹²²¹ ?

¹²¹⁶ « "Hells" and "damns" are probably the most commonly requested deletions from scripts. » Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 207.

¹²¹⁷ « In accord with past and continuing audience resentment against a too-easy use of the word "God." » cité dans Pondillo, 2003, *op. cit.*, p. 426.

¹²¹⁸ « The use of hells and damns raised heck in the hinterland, and affiliated station managers from Kansas to Missouri to Utah and Illinois told us so. Neither word bothered the audience in urban viewing areas such as New York, Chicago, or Los Angeles, but raised the ire of conservatives in the heartland and among religious fundamentalists. » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 111.

¹²¹⁹ William Tankersley, OHT, Chapitre 3.

¹²²⁰ « p. 16 sc. 53 With reference to the portrayal of Earl and Olga: He should not be obviously a fairy and she not a lesbian. [...] p. 34 sc. 101 Do not make Olga too masculine. » Rapport de Phyllis van Orman du 20 février 1963. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43, dossier "ABC Comments".

¹²²¹ « p. 23 sc. 39. Can't Ben show his anger at his father without calling him a rat, especially in view of the fact that his father is dead? » Rapport de Phyllis van Orman du 19 mars 1963. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43, dossier "ABC Comments".

Phyllis van Orman exige que le principe du respect du père (et sans doute des morts) soit mis en œuvre. Les « déviances » sexuelles, en l'occurrence l'homosexualité, peuvent être représentées mais de façon atténuée, sur le mode de la suggestion et non celui de l'exposition.

4.2.3 Des publics incompetents et infantilises

4.2.3.1 Les enfants, les femmes et le public familial : des publics dénigrés

Selon les professionnels, les enfants constituent le public par excellence de la télévision. Dans les années 1950, les industriels les voient comme les téléspectateurs les plus assidus et les plus passionnés. De plus, l'arrivée de la télévision dans l'après-guerre coïncide avec le *baby-boom*. Par conséquent c'est toute une génération qui est associée au nouveau média et qui grandit, symboliquement, avec lui¹²²². La télévision est pensée avant tout comme un média pour ces enfants. D'ailleurs, après le préambule, la première section du code de la NAB précise les objectifs éducatifs de l'institution. Cette représentation se retrouve du côté des créatifs. Par exemple, la plupart des producteurs interrogés par Cantor au milieu des années 1960 essaient de regarder leurs séries en famille : « Plusieurs pensent que leurs enfants sont plus représentatifs du public qu'eux-mêmes¹²²³. » Les enfants et les jeunes sont également vus comme un nouveau marché dans l'après-guerre, ils développent leur propre culture et modes de consommation¹²²⁴.

Malgré la centralité des enfants dans le public, ils sont jugés par les professionnels pour des goûts et des compétences culturelles et morales inférieures. En effet, depuis la fin du XIX^e siècle, l'enfance est vue comme un temps de pureté morale. Toutefois, cette innocence est considérée comme fragile, les enfants seraient impressionnables et influençables, facilement corrompus par les vices des adultes. Les médias (magazines, bandes dessinées, films de cinéma, émissions de radio) sont accusés de façon récurrente d'avoir des effets délétères sur la jeunesse¹²²⁵. Les années 1950 et l'apparition de la télévision n'échappent pas à ce phénomène,

¹²²² Lynn Spigel, *Make Room for TV : Television and the Family Ideal in Postwar America*, Édition epub., Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. Repère 82/331. ; Aniko Bodroghkozy, *Groove Tube : Sixties Television and the Youth Rebellion*, Durham, Duke University Press, 2001.

¹²²³ « *Several think that their children are more typical of the general audience than themselves.* » Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 178.

¹²²⁴ Spigel, 1992, *op. cit.* ; Bodroghkozy, 2001, *op. cit.* ; James Gilbert, « Mass Culture and the Fear of Delinquency : The 1950s », *The Journal of Early Adolescence*, 1 décembre 1985, vol. 5, n° 4, p. 505-516.

¹²²⁵ Caïra, 2005, *op. cit.* ; Mark I. West, *Children, Culture, and Controversy*, Hamden, Archon Books, 1988 ; Ellen Ann Wartella et Sharon Mazzarella, « A Historical Comparison of Children's Use of Leisure Time » dans Richard Butsch (ed.), *For Fun and Profit : The Transformation of Leisure Into Consumption*, Philadelphie, Temple University Press, 1990.

la croissance supposée de la délinquance juvénile serait une des conséquences de la consommation de télévision. Dans les années 1960 et 1970, les mouvements de contestation des jeunes sont aussi attribués à son influence néfaste¹²²⁶. Cette conception est largement répandue dans l'institution : interrogés en tant que pères de famille en 1961, huit cadres sur dix affirment limiter le temps de télévision de leurs enfants, et la majorité critiquent la place de la violence dans les programmes pour enfants¹²²⁷. Les programmes pour enfants, d'ailleurs, démontrent aussi leur supposé « manque de goût ». Les deux types d'émissions associées aux enfants, la tranche du samedi matin et le western, sont dénigrés dès l'époque de leur diffusion, mais la critique de l'ensemble des programmes destinés aux enfants est un lieu commun¹²²⁸. Selon les cadres, les enjeux financiers sont considérables, et pourtant, le samedi matin est confié à des débutants. Ainsi, quand Fred Silverman passe pour la première fois à un poste de programmateur sur CBS, il se retrouve chargé des programmes de journée, incluant le samedi matin. Michael Eisner sur ABC débute la programmation sur la même tranche horaire¹²²⁹. Un lien apparaît entre la place d'un segment de public dans les hiérarchies sociales et culturelles, et la position des cadres en charge du public en question. Les goûts des enfants sont considérés comme inférieurs, à l'image de leur place dans la hiérarchie familiale. Un jeune producteur, dans l'étude citée plus haut, déclare que la télévision est « un média médiocre au quotidien, car malheureusement les enfants de neuf ans contrôlent le poste¹²³⁰. »

Les femmes constituent un second type de public considéré comme une cible prioritaire pour l'institution, mais aussi lui dénigré. Invitée dans la maison, la télévision, tout comme son ancêtre la radio, est considérée comme un média domestique. Aux États-Unis, l'après-guerre est marqué par une remise en ordre sexuelle et domestique après le chômage de masse de la Crise des années 1930 et la conscription lors du second conflit mondial. Le retour à la paix se traduit par une reformulation du modèle, hérité de l'idéologie victorienne, de la famille nucléaire construite autour de la séparation entre l'espace public et l'espace privé. Dans le modèle normatif de la famille, les rôles sont attribués selon le sexe. Pour les hommes, le

¹²²⁶ Bodroghkozy, 2001, *op. cit.*

¹²²⁷ « Programmers pick TV favorites », *Broadcasting*, 1961, art cit, p. 21. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 30, dossier « Politics ».

¹²²⁸ Hannah Davies, David Buckingham et Peter Kelley, « In the Worst Possible Taste : Children, Television, and Cultural Value » dans Robert Clyde Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004 ; William Boddy, « 'Sixty Million Viewers Can't Be Wrong' : The Rise and Fall of the Television Western » dans Edward Buscombe et Roberta E. Pearson (eds.), *Back in the Saddle Again : New Essays on the Western*, Londres, British Film Institute, 1998 ; Spigel, 1992, *op. cit.*

¹²²⁹ Fred Silverman, OHT, Chapitres 2 et 3. ; Michael Eisner, OHT, Chapitre 2.

¹²³⁰ « A day-to-day hack medium because unfortunately the nine-year-olds are in charge of the sets » Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 133.

« dehors » : le travail salarié, la vie politique, le statut de soutien de famille et une position dominante. La famille est une république miniature dirigée par l'époux et père. Pour les femmes, le « dedans » : le soin de la maison, des enfants et du mari, par un travail domestique non salarié, et le rôle de soutien moral¹²³¹. La femme modèle est en charge de la sphère domestique, elle est associée à la télévision, placée dans cette même sphère¹²³².

En effet, les professionnels considèrent qu'elles sont présentes à la maison dans la journée. Par exemple, Frederick Ziv, producteur actif dès les années 1930, pense que les ménagères écoutent la radio toute la journée : elles sont seules à la maison, leurs enfants à l'école, leur mari au travail, et ont besoin de compagnie¹²³³. De plus, la télévision est un média commercial, financé par la publicité. Or, dans le modèle de la famille, la mère et l'épouse est chargée des achats. Dans le genre, les femmes sont aussi décrites comme attirées par les objets et guidées par leurs impulsions, alors que les hommes sont rationnels et logiques, et ne s'intéressent pas à la consommation. Les femmes sont ainsi les cibles des publicités, autant dire qu'elles constituent la marchandise vendue aux annonceurs par les chaînes¹²³⁴. Cette place centrale des femmes dans l'économie des médias mène des critiques et théoriciens à en proposer une lecture genrée : la passivité et la consommation étant deux attributs féminins dans le système du genre, la télévision, et les médias de masse en général, relèvent du domaine féminin dans les représentations¹²³⁵. Dans le genre, la femme est subordonnée, dans le système culturel, les médias « féminins » le sont également.

En effet, les programmes pour femmes, dont le symbole est le *soap opera*, et la tranche horaire des femmes, c'est-à-dire la journée (*daytime*) sont objets de mépris. Ainsi, le *soap opera*, créé par deux publicitaires comme véhicule pour Procter & Gamble, fabricant de produits d'hygiène¹²³⁶, incarne le commercialisme des médias et le goût féminin inférieur. La position de ce genre au bas de la hiérarchie culturelle est décrite par des études qui s'inscrivent

¹²³¹ Elaine Tyler May, *Homeward Bound : American Families in the Cold War Era*, New York, Basic Books, 2008 ; Spigel, 1992, *op. cit.* ; Arlene S. Skolnick, *Embattled Paradise : The American Family in an Age of Uncertainty*, New York, Harper Collins, 1991 ; John D'Emilio et Estelle B Freedman, *Intimate Matters : A History of Sexuality in America*, 3e édition., Chicago, University of Chicago Press, 2013.

¹²³² Michele Hilmes, *Only Connect : A Cultural History of Broadcasting in the United States*, 3e édition., Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2011 ; Spigel, 1992, *op. cit.*

¹²³³ *Frederic Ziv*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/frederic-ziv>, 23 octobre 1998, (consulté le 31 mars 2023). Chapitre 1.

¹²³⁴ May, 2008, *op. cit.* ; Lynn Spigel et Denise Mann, *Private Screenings : Television and the Female Consumer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

¹²³⁵ Andreas Huyssen, « Mass Culture as Woman : Modernism's Other » dans Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment : Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1986 ; John Fiske, *Television Culture : Popular Pleasures and Politics*, Londres, Routledge, 1991 ; Lynne Joyrich, « Critical Textual Hypermasculinity » dans Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television : Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indianapolis, Londres, Indiana University Press, BFI Publishing, 1990.

¹²³⁶ Meyers, 2005, *op. cit.*, p. 191- 204.

dans le courant critique féministe¹²³⁷. La téléspectatrice apparaît peu compétente : aux premiers temps de la télévision, des cadres s'inquiètent de la capacité des femmes à suivre les programmes télévisés tout en assurant leurs tâches domestiques. En 1948, consigne est donnée aux créatifs embauchés par NBC d'écrire des dialogues simples qui permettent de suivre l'intrigue sans regarder l'écran, afin d'éviter que la ménagère ne néglige ses devoirs¹²³⁸. La téléspectatrice serait également irrationnelle : une fois qu'elle est absorbée dans le programme, elle ne distingue plus la fiction de la réalité. Ainsi, Herbert Solow, cadre pour les programmes de journée au début des années 1960, raconte qu'un comédien est agressé par une téléspectatrice à cause des actions commises par son personnage. Sa conclusion : « Elles y croient¹²³⁹ ! » La même hiérarchie critique apparaît dans la bouche de scénaristes. Rita Lakin, scénariste sous contrat pour *Peyton Place* (1964-1969, ABC), le premier feuilleton de soirée de l'histoire de la télévision américaine¹²⁴⁰, explique qu'elle devient la cheffe scénariste pour un *soap*, *The Doctors* (1963-1982, NBC), en 1967 : « J'avais la même attitude que tout le monde, je considérais la qualité des programmes de journée bien inférieure à celle des programmes de soirée¹²⁴¹. » Lakin décrie le genre auquel elle a consacré une grande partie de sa carrière, son commentaire montre que la division entre programmes de journée et de soirée, de même que la hiérarchie critique qui y est attachée est intériorisée. Les femmes seraient aussi caractérisées par un sens moral fragile. Le producteur Albert McCleery, par exemple, défend en 1956 son programme de journée, *Matinee Theater* (1955-1958, NBC) : « Le sexe est la seule chose à laquelle une femme pense lorsqu'elle est seule à la maison et nous pouvons le lui donner¹²⁴². » Selon une enquête menée auprès des téléspectatrices, ces dernières fantasment sur le présentateur. Par conséquent, les émissions sont adaptées au public féminin : il faut des thèmes osés, voire immoraux, pour l'attirer¹²⁴³. Ainsi, selon Pekurny, les feuilletons quotidiens présentent des situations sensibles, associées à un avertissement dans le code de la NAB,

¹²³⁷ Voir par exemple : Delphine Chedaleux, *Du savon et des larmes : Le soap opera, une subculture féminine*, Paris, Éditions Amsterdam : Les Prairies ordinaires, 2022 ; Robert C. Allen, *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985 ; Mary Ellen Brown, *Soap Opera and Women's Talk : The Pleasure of Resistance*, Thousand Oaks, Sage Publications, 1995 ; Charlotte Brunson, *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*, Oxford, Clarendon Press, 2003 [2000] ; Ellen Seiter et al. (eds.), *Remote Control : Television, Audiences, and Cultural Power*, Milton Park, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2013.

¹²³⁸ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 21.

¹²³⁹ « *They believe that !* » Herbert F. Solow, OHT, Chapitre 1.

¹²⁴⁰ La série fait partie de la contre-programmation d'ABC, et brise la frontière entre le *daytime* et le *prime-time*, ce qui avait été rejeté par CBS selon le témoignage de Tankersley vu plus haut.

¹²⁴¹ « *I had the same attitude everybody had, daytime was way below nighttime in quality* ». Rita Lakin, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/rita-lakin>, 11 mai 2017, (consulté le 7 décembre 2022). Chapitre 1.

¹²⁴² « *Sex is all a woman thinks about while she's sitting at home and we can give it to her.* » cité dans Murray, 1997, *op. cit.*, p. 230.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 230- 231.

comme « l'adultère, les maladies vénériennes, l'avortement et l'addiction, bien longtemps avant que de tels sujets ne soient autorisés dans les programmes de soirée¹²⁴⁴. »

La position d'infériorité des femmes apparaît également dans les pratiques industrielles. Quand Leonard Goldberg annonce à ses amis qu'il compte prendre le poste de responsable du *daytime*, il fait face à des réactions incroyables :

Tu es fou ? Tu vas être en charge des programmes de journée, Aaron Spelling ne t'invitera plus jamais au Scala¹²⁴⁵ ! Ce n'est pas du tout grand public, personne ne parle des émissions de journée. Personne ne sait quoi que ce soit sur les émissions de journée. Mais je me suis dit : "Mais ce sera à moi"¹²⁴⁶.

Devenir vice-président en charge du *daytime* revient à une déchéance sociale, alors qu'il n'était à ce moment que l'assistant du directeur du développement des programmes à New York (ce qui n'est qu'un poste secondaire, comparé à la même position occupée à Hollywood). Les programmes de journée ne sont pas valorisés, ils se trouvent en marge. En plus de la mort sociale, le salaire est, selon lui, relativement maigre (32 000 dollars par an), preuve de l'absence de valeur attribuée à cette tranche horaire¹²⁴⁷. Michael Eisner, qui prend la tête du *daytime* pour ABC en 1971, fait le même type de récit. Eisner se porte en réalité volontaire pour tous les postes considérés comme des voies sans issue : le développement de programmes sur la côte Est (1969-1971), les programmes pour enfants, et les programmes de journée (1971-1975¹²⁴⁸). Il fait le même constat que Goldberg : « Il n'y avait personne au-dessus de moi et cela n'intéressait personne, personne ne regardait¹²⁴⁹. »

De même que l'antenne est divisée entre *daytime* et *prime-time* selon les types supposés de publics, le *prime-time* lui-même est divisé autour du pivot de 21 heures. En effet, d'après les représentations dans l'institution, les parents modèles envoient leurs enfants se coucher à 21 heures. Ainsi, lors de la première commande d'ABC aux studios Warner, au milieu des années

¹²⁴⁴ « *Extramarital affairs, venereal diseases, abortion and addiction long before such subjects were allowed in prime-time programming.* » Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 182.

¹²⁴⁵ George Geary, *L.A.'s Legendary Restaurants : Celebrating the Famous Places Where Hollywood Ate, Drank, and Played*, Solana Beach, Santa Monica Press, 2016 ; Terrance Goode, « Rodeo Drive : The History of a "Street of Dreams" », *Journal of Architectural and Planning Research*, 1998, vol. 15, n° 1, p. 45-60 ; Rebecca L. Epstein, « Re-Ordering the Scene : The Hollywood Restaurant and American Culinary Culture, 1947-1963 », *Journal for the Study of Food and Society*, 2001, vol. 5, n° 1, p. 9-29.

¹²⁴⁶ « *Are you crazy ? You're going into daytime programming, Aaron Spelling will never invite you to the Scala again ! This is out of the mainstream ; nobody talks about daytime programming. No one knows anything about daytime programming. But I thought: "But it will be mine."* » Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 2.

¹²⁴⁷ Sur la détermination de la valeur du travail, voir par exemple : Joan Acker, « Hierarchies, Jobs, Bodies : A Theory of Gendered Organizations », *Gender & Society*, juin 1990, vol. 4, n° 2, p. 139-158 ; Paula England, *Comparable Worth : Theories and Evidence*, New Brunswick, Londres, Transaction Publishers, 1992.

¹²⁴⁸ Michael Eisner, OHT, Chapitre 2.

¹²⁴⁹ « *There was nobody above me and nobody cared, nobody was watching.* » *Ibid.*

1950, l'agence de publicité Young & Rubicam explique aux cadres de la chaîne que l'audience à 19h30 est composée en majorité d'enfants¹²⁵⁰. Les producteurs des années 1960 interrogés par Cantor confirment : le public du créneau de 19h30 à 20h30 comprend des enfants car « la mère de famille a terminé la vaisselle, et toute la famille, mère, père et les jeunes enfants s'assoient ensemble autour du téléviseur¹²⁵¹. » Pour Silverman, programmateur des années 1970, les programmes diffusés entre 20 heures et 21 heures sont familiaux¹²⁵². Dans les années 1970, la division de la soirée en deux segments est officialisée par la mise en place de l'Heure de Visionnage en Famille (*Family Viewing Hour*) qui correspond au créneau 20 heures - 21 heures¹²⁵³. Le *prime-time* est aussi envisagé différemment selon les soirs de la semaine. En 1962, les cadres de NBC rappellent que des règles éditoriales plus strictes doivent être appliquées quand les enfants ne vont pas à l'école le lendemain, car ils ont tendance à se coucher plus tard¹²⁵⁴. Ainsi, le *prime-time* comprend deux jeux distincts de règles d'édition : les règles les plus strictes sont appliquées pour un public familial, et les règles les moins strictes pour un public « adulte », ce qui est confirmé par l'étude de Pekurny menée dans les années 1970¹²⁵⁵.

La télévision est par définition un média familial. Dans les magazines, les publicités, et de manière générale la culture populaire, la télévision incarne le nouveau centre du foyer¹²⁵⁶. Le public familial est conçu comme le public clef de la tranche horaire majeure des chaînes. Et pourtant, sa mixité même entraîne la dévalorisation des programmes : le *prime-time* familial est un sous *prime-time*. Par exemple, la critique Barbara Delatiner fait l'apologie de la version télévisée de *Kiss Me Kate* (*Hallmark Hall of Fame* (02e08, 20/11/1958, NBC), une comédie musicale de Broadway (adaptant la pièce de Shakespeare, *The Taming of the Shrew*) :

[Des] adjectifs attachants s'appliquent à l'original. Le fait qu'ils s'appliquent également à la version télévisée est à mettre au crédit de la productrice exécutive Mildred Freed Alberg, du producteur-réalisateur George Schaeffer et, surtout, du service d'édition de NBC - le censeur. Une telle multitude de "satanés", "bordel de Dieu", "salopards" et de sous-entendus sexuels avait-elle jamais été présentée

¹²⁵⁰ Christopher Anderson, *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 202.

¹²⁵¹ « *The mother has finished the dishes and the whole family, mother, father and younger children, sit together around the television set.* » Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 167. L'assignation des tâches domestiques à la seule mère de famille apparaît à nouveau dans ce portrait de la famille idéale.

¹²⁵² Fred Silverman, OHT, Chapitre 5.

¹²⁵³ Sous la pression politique, les trois chaînes s'accordent pour diffuser des programmes familiaux et programmer leurs émissions adultes sur les créneaux suivants. La mesure est combattue par des créateurs et producteurs de séries télévisées, menés par Norman Lear, qui dénoncent une forme de censure. Sur ce sujet voir par exemple Geoffrey Cowan, *See No Evil: The Backstage Battle Over Sex and Violence on Television*, New York, Simon and Schuster, 1978.

¹²⁵⁴ « NBC Won't Deviate on Taboos », *Variety*, 1962, art cit.

¹²⁵⁵ Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 183. Dans les années 1980, les programmeurs prennent toujours en compte la présence d'enfants devant les écrans en première partie de soirée, en particulier pour les programmes dont la diffusion commence à 20h. Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 50.

¹²⁵⁶ Spigel, 1992, *op. cit.*

auparavant ? Se pourrait-il que la télévision ait enfin reconnu l'existence d'adultes dans le public ? Je ne me plains pas, bien au contraire. Au contraire, je déborde de gratitude. Les "vachement", "zut" ou les paroles édulcorées auraient semblé terriblement puérides dans ce contexte sophistiqué. Pour une fois, un spectacle de Broadway n'a pas été émasculé pour ne pas heurter les oreilles hypersensibles¹²⁵⁷.

La critique oppose ici les programmes familiaux et les programmes adultes, en plaçant les premiers du côté des enfants et des femmes, et les seconds du côté des hommes. Atténuer les propos vulgaires selon des règles d'édition familiales est une infantilisation, et même une féminisation du programme. Les vrais adultes sont les hommes, et les femmes sont associées aux programmes familiaux aux côtés de leurs enfants. Le public familial est par conséquent un public inférieur, aux goûts inférieurs, trop fragile et vulnérable pour des programmes « adultes » et de qualité. À cause de ce public, selon ce point de vue, les éditeurs dénaturent les œuvres, et s'assurent que seuls des divertissements infantiles soient diffusés. En dernier ressort, le « vaste terrain vague » dénoncé par Newton Minow en 1961¹²⁵⁸ est de leur faute. L'autre stratégie utilisée par l'institution pour répondre à la mixité du public, est la création d'émissions prêtant à une double lecture. Par exemple, en 1958, le chroniqueur Hal Heaton résume les devoirs des émissions de ce créneau : « éviter de corrompre les innocents et simultanément éviter de frustrer les intelligents¹²⁵⁹. » À nouveau, la moralité des femmes et des enfants est instable. Interrogé sur le western *Cheyenne* (1955-1963, ABC), Roy Huggins explique que pour réussir à 19h30, il faut retenir un public mixte : « Vous devez raconter des histoires pour les adultes. Les enfants vont regarder de toute façon. C'est un western ! C'est un type sur un cheval avec un pistolet¹²⁶⁰ ! » Les intrigues sont pour les adultes, les chevaux pour les enfants : la série contient deux programmes en un. Cependant, pour Huggins, *Cheyenne* reste un western conventionnel, ce qui confirme une vision négative du public familial et de ses goûts.

¹²⁵⁷ « *Endearing adjectives apply to the original. That they also pertain to the TV version is to the credit of executive producer Mildred Freed Alberg, producer-director George Schaeffer and most of all, the NBC continuity acceptance department – the censor. Such a multitude of “damns”, “hells”, “louses”, and suggestive nuances has never before graced one presentation? Could it be that TV has finally recognized the existence of adults in the audience? I'm not complaining, mind you. On the contrary, I'm overcome with gratitude. “Darn”, “heck” or watered-down lyrics would have sounded awfully sophomoric in the sophisticated goings-on. For once, a Broadway offering was not emasculated so as to not offend hypersensitive ears.* » Rapport CART n°12, daté du 19 décembre 1958, p.3. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹²⁵⁸ Pour rappel, il s'agit du nouveau directeur de la FCC, nommé par John F. Kennedy. Il dénonce la médiocrité de la télévision dans un discours qui fait date : Newton Minow, *Newton Minow -- Address to the National Association of Broadcasters (Television and the Public Interest)*, en ligne : <https://www.americanrhetoric.com/speeches/newtonminow.htm>, 9 mai 1961, (consulté le 11 février 2022).

¹²⁵⁹ « *Avoiding corruption of the innocent while simultaneously avoiding frustration of the intelligent* » Rapport CART n°5, daté du 15 mai 1958, p.1. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹²⁶⁰ « *You've got to tell adult stories. Kids are gonna watch it anyway. It's a western! It's a guy on a horse with a gun !* » Roy Huggins, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/roy-huggins>, 21 juillet 1998, (consulté le 3 août 2022). Chapitre 4.

4.2.3.2 *Un téléspectateur influençable et à la recherche de sensations*

Tout comme les enfants et les femmes, le grand public est égocentrique, immoral, il recherche des divertissements qui lui procurent des sensations fortes. Ainsi, Moore défend la programmation d'ABC, avec ses séries d'action et d'aventure : « Nous avons découvert très tôt que rien ne fonctionnait mieux à la télévision que les questions de vie ou de mort. C'est ce qui dominait et, bien sûr, si vous y ajoutiez une dose de sexe, vous aviez vraiment de quoi séduire le public¹²⁶¹. » Selon le Los Angeles Times, les cadres « sont aussi convaincus qu'une forte dose soit de sexe soit de violence est nécessaire pour rassembler de fortes audiences¹²⁶². » Le discours est semblable chez les producteurs des années 1960 : la violence attire le public¹²⁶³. Le grand public est aussi pensé comme un enfant. Par exemple, le producteur Norman Felton revient sur l'abandon des anthologies : « Je savais que le public était en train de changer parce que les chaînes achetaient des westerns et des séries policières de type "les gendarmes et les voleurs", qui étaient réalisées à peu de frais¹²⁶⁴. » Les goûts de la majorité des téléspectateurs sont similaires à ceux des enfants. En 1957, Helffrich s'inquiète de la réception de certaines émissions : « Quel est le degré de tolérance du public de la radio et de la télévision à l'égard des programmes de qualité ? Quelle est la maturité du goût de ce public¹²⁶⁵ ? » Le public serait allergique aux programmes trop riches, complexes et adultes. Schneider semble partager cette opinion. Dans ses mémoires, il écrit que le public du futur, plus mûr, rendra le service d'édition inutile, suggérant à nouveau que le public actuel n'est pas encore assez adulte pour se passer de la protection de son département¹²⁶⁶. L'idée du manque d'autonomie des téléspectateurs apparaît également dans un ensemble de discours adressés aux parents. Helffrich se décrit lui-même comme un modèle :

En tant que parent de trois adolescents et d'un enfant de onze ans (trois garçons et une fille), je suis de plus en plus convaincu, à la fois en tant que censeur de télévision et en tant qu'adulte ayant des responsabilités à la maison et en général, sur le plan

¹²⁶¹ « Nothing worked better on television, we found out pretty early on, than life and death. That was predominant and of course if you threw in sex on the side of that you really had some things going for you for an audience. » Thomas W. Moore, OHT, Chapitre 7.

¹²⁶² « They also are convinced that a heavy dose of either sex or violence is necessary in attaining those high ratings. » Scheer, 1977, art cit.

¹²⁶³ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁶⁴ « I knew the audience was changing because the networks were buying westerns, and cops and robbers shows, which were done very cheaply. » Norman Felton, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/norman-felton>, 12 septembre 1997, (consulté le 11 novembre 2022). Chapitre 6.

¹²⁶⁵ « How much tolerance does the radio listening and television viewing public have for rich fare? How mature is the taste of that public ? » Rapport CART n°1, daté du 8 janvier 1957, p.3. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹²⁶⁶ Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 131.

*professionnel, que les émissions de qualité constituent une occasion en or pour les parents qui les regardent avec leurs enfants. [...]. Dans le cadre de ce programme très sérieux consacré à la fraternité entre les hommes, il ne pouvait y avoir de prémisse plus saine pour une discussion entre les parents et les enfants qui regardent avec eux, et qui souhaitent soulever des questions à ce sujet*¹²⁶⁷.

Helffrich se présente comme un père dont les responsabilités s'étendent à ses enfants, mais aussi à l'ensemble du public. La censure serait l'équivalent de la discipline et des interdictions parentales, édictées pour le bien de ceux qui sont contraints. Helffrich se fait également le tuteur des parents, en leur conseillant d'utiliser les programmes pour adultes comme point de départ pour des discussions en famille sur des sujets sensibles. Ce type de considérations et de conseils revient régulièrement ; Matthew Murray emploie l'expression « paternalisme institutionnalisé » pour désigner cette position de protecteur du public associé à un enfant¹²⁶⁸. Les propos de l'éditeur de NBC illustrent plus largement un thème présent dans les magazines spécialisés et les écrits d'experts des années 1950 (quels programmes choisir, comment intégrer la télévision dans la discipline, comment gérer l'emploi du temps des enfants), décrit par Lynn Spigel¹²⁶⁹. La représentation de parents qui ont besoin de guides apparaît encore dans les années 1970. En 1972, le magazine spécialisé *TV Guide*, par exemple, fait part des conseils d'un psychologue quand un parent surprend son enfant devant un programme au contenu sexuel : « Si la mère abandonne son devoir de pédagogue et crie : "Éteins cette saleté", l'enfant peut se sentir coupable et effrayé. Mais si la mère dit : "Oui, c'est intéressant, n'est-ce pas ? Parlons-en"¹²⁷⁰... » L'invitation à la discussion est reprise, cependant elle est réservée à la mère de famille, chargée de l'éducation à la moralité et à la vie affective, que l'expert rappelle à ses responsabilités¹²⁷¹.

¹²⁶⁷ « *As a parent of three teen-agers, and one eleven-year-old (three of these boys and one, a daughter), I have increasingly come to the view both as a censor in the broadcasting business and as an adult with responsibilities at home and in general, professionally, the really good broadcast material constitutes a golden opportunity for parents who view it with their children. [...]. In the framework of that very serious broadcast concerned with brotherhood among men, no more wholesome premise could be established for discussion between parents and those children viewing with them who chose to raise questions about it.* » Rapport CART n°4, daté du 4 avril 1958, p.6. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹²⁶⁸ Murray, 1997, *op. cit.*, p. 216.

¹²⁶⁹ Spigel, 1992, *op. cit.*, Repère 76-82/331.

¹²⁷⁰ « *if the mother ducks her teaching job and shouts : "Turn off that filth " Then the child may feel guilty and scared. But suppose the mother says : "Yes, that's interesting, isn't ? Let's talk about it..."* » Max Gunther, « TV and the New Morality : America's Attitudes Toward Sex, Nudity and Language are changing Fast - And So are Television's. Too Fast? », *TV Guide*, 14 octobre 1972, p. 52.

¹²⁷¹ En 1972, une nouvelle classification est mise en place pour les films de cinéma, et comprend la catégorie « PG » qui signifie *Parental Guidance*. Elle semble découler de cette perspective : les parents sont chargés d'exercer leurs responsabilités en se rendant au cinéma avec leurs enfants. Caïra, 2005, *op. cit.*, p. 174.

En effet, en dépit des proclamations des cadres, dirigeants, éditeurs et producteurs selon lesquelles la télévision donne au public ce qu'il désire, ceux-là mêmes refusent de lui donner ce, qu'à leurs yeux, il demande. Ce refus de flatter les supposés « bas instincts » des téléspectateurs se traduit par une lutte contre le « sensationnalisme » des programmes. La télévision est conçue comme une digue qui doit contenir le public, ses émotions et ses excès. Le sensationnalisme est, tout d'abord, opposé au « bon goût ». Les programmes étiquetés « sensationnalistes » se retrouvent par conséquent du côté des productions populaires et inférieures. Ainsi, en 1953, le service d'édition de NBC refuse un programme sur le divorce, se demandant s'il peut être de « bon goût et libre de sensationnalisme bon marché¹²⁷². » Le thème lui-même, sensible dans le contexte pro-mariage des années 1950 au point d'être désavoué dans le code de la NAB, est sans doute le cœur du problème. La formulation en termes de goût tient lieu d'un jugement de valeur négatif ; quel que soit le traitement, une émission sur le divorce ne peut échapper au mauvais goût. Le sensationnalisme n'est pas seulement une notion esthétique, c'est aussi une notion morale.

Le public de télévision chercherait aussi des stimulations, notamment sexuelles. Aussi, en 1949, Helffrich limite-t-il la diffusion d'une publicité pour un soutien-gorge aux tranches horaires de la journée, car l'annonce est « inappropriée pour la programmation de soirée¹²⁷³. » En effet, en journée, la publicité a une valeur informative auprès du public féminin, susceptible d'acheter le produit. Diffusée en soirée, devant des enfants, des garçons et des hommes, elle peut devenir un spectacle érotique. Les professionnels de l'institution jugent ainsi de l'usage des images par le public : il allume la télévision s'émoustiller, les préjugés attachés au public féminin sont ici étendus à l'ensemble du public. Matthew Murray montre également comment les opérations d'édition de la série de journée de NBC, *Matinee Theater* dérivent de la peur d'éveiller les désirs sexuels des téléspectatrices¹²⁷⁴. Les éditeurs justifient leurs décisions par la nécessité d'endiguer l'immoralité du public.

Les professionnels de la télévision s'appuient par conséquent sur les mêmes préjugés que les censeurs du cinéma qui mettent en place dès le début du XX^e siècle ce qu'Olivier Caïra appelle le « contrôle des contenus », par lequel « on conjecture l'effet d'un film ou d'un genre sur ses spectateurs pour ordonner des coupures ou des réécritures¹²⁷⁵ ». C'est donc moins le contenu qui pose problème, que le public qui le regarde. Ce principe est repris en 1957 dans

¹²⁷² « *Good taste and freedom from cheap sensationalism.* » cité dans Murray, 1997, *op. cit.*, p. 246.

¹²⁷³ « *Undesirable [for] nighttime network programming* » cité par Pondillo, 2003, *op. cit.*, p. 312.

¹²⁷⁴ Murray, 1997, *op. cit.*, p. 250.

¹²⁷⁵ Caïra, 2005, *op. cit.*, p. 2.

l'interprétation de la loi de 1930 sur l'obscénité faite par Edmund Palmieri, juge fédéral. Celui-ci affirme que l'obscénité ne réside pas dans l'œuvre elle-même, mais dans sa réception. Elle peut éveiller la lubricité (*prurient interest*) d'une partie du public, et c'est pour ce public que l'œuvre est obscène, et par conséquent interdite¹²⁷⁶. Pour Helffrich, cette décision est une évidence : il considère qu'il applique ce principe quotidiennement dans sa mission d'éditeur¹²⁷⁷.

Un dernier trait majeur du sensationnalisme est l'excès. Ainsi, en 1954, Helffrich rappelle les principes de son service à l'occasion d'une réflexion sur l'édition de la série policière *Dragnet* (1951-1959, NBC) :

Vous remarquerez donc que dans les deux opérations de modération mentionnées ci-dessus, l'objectif de la censure est de réduire la durée et le degré de violence. [...] lorsque la violence est nécessaire au réalisme, elle ne doit être maintenue que dans la mesure où elle est [sic] nécessaire à établir le conflit, mais pas au-delà de ce point [emphasis dans l'original]. Aller au-delà de ce point semble invariablement aboutir au sadisme, au sensationnalisme¹²⁷⁸ [...].

Le travail de l'éditeur, selon lui, n'est pas de supprimer la violence, mais d'en proposer une mise en scène qui se limite au strict minimum, pour permettre au téléspectateur de comprendre l'intrigue. Le vocabulaire de l'excès est également présent chez Schneider :

Les termes "excès" et "vérité" résument les critères de ce qui était admissible. [...] le jugement se concentre sur les questions d'excès et de sensationnalisme. [...] Le rôle du censeur a commencé à se définir comme le contrôle de ce qui est "excessif et gratuit". Cette approche autorise les programmes qui présentent une violence motivée par l'intrigue et raisonnablement mise en scène. Elle autorise les programmes sexuellement provoquants, voire grossiers [...], mais qui ne sont pas racoleurs ou salaces¹²⁷⁹.

Pour l'éditeur, l'excès signifie ce qui n'est pas indispensable, c'est-à-dire ce qui a été ajouté gratuitement. Le réalisme, la motivation et la juste mesure sont les critères d'édition.

Les éditeurs conçoivent le public comme particulièrement vulnérable aux effets du sensationnalisme pour justifier leurs décisions. Lorsqu'il refuse en 1948 un programme d'espionnage, Helffrich craint un succès qui lancerait une vague de copies. Pour lui, cela est

¹²⁷⁶ Kenneth R. Stevens, « United States v. 31 Photographs : Dr. Alfred C. Kinsey and Obscenity Law », *Indiana Magazine of History*, 1975, vol. 71, n° 4, p. 299-318.

¹²⁷⁷ Rapport CART n°1, daté du 7 novembre 1958, p.6. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹²⁷⁸ « Hence you'll notice why in the two temperings just mentioned above the intent of the censorship action is to cut the length and the degree of mayhem. [...] where violence is necessary for realism it be maintained only to the degree that is [sic] needed to establish the conflict but not beyond that point. Going beyond such a point invariably seems to result in sadism, sensationalism [...]. » Rapport CART n°11, daté du 5 novembre 1954, p.1. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹²⁷⁹ « "Excess" and "truth" sum up the parameters of what was permissible. [...] the judgment centers on questions about excess and sensationalism. [...] The role of censor began to define itself in policing the "excessive and gratuitous." This approach would allow for programs that portrayed violence in a context that was story related and was reasonably depicted. It allowed for programs that were sexually provocative or even crude [...] but fell short of being prurient or salacious. » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 137.

dangereux : « la situation mondiale exige que nous fassions tout notre possible pour garder notre calme et éviter le sensationnalisme dans la mesure du possible¹²⁸⁰. » Le public est imaginé comme une foule en puissance, qui peut se laisser aller à la paranoïa ou céder à la panique dans un contexte de fortes tensions : la première crise de Berlin, marquée par un blocus organisé par les forces soviétiques, dure depuis presque trois mois¹²⁸¹. La peur d'une confusion entre la réalité et la fiction est présente dans le code de la NAB qui stipule : « Les fictions télévisées ne doivent pas imiter le journal télévisé ou la couverture des événements spéciaux de manière à induire en erreur ou à alarmer les téléspectateurs¹²⁸². » La disposition semble avoir été rédigée avec le souvenir de la panique causée par Orson Welles en 1938 avec « War of Worlds » utilisant les conventions des actualités radiophoniques¹²⁸³. Le manuel d'ABC porte la trace de la même anxiété¹²⁸⁴. Pour Schneider, « le téléspectateur croit ce qu'il voit, la plupart du temps¹²⁸⁵. » La diffusion en couleur, qui accentue le réalisme des images, encouragerait cette confusion d'après les éditeurs de NBC. En 1962, ils rappellent aux producteurs les règles d'édition en vigueur, notamment « la différence d'effet entre les séries en couleur et les séries en noir et blanc¹²⁸⁶. » Ils sous-entendent que les programmes en couleur doivent être réalisés avec une prudence particulière, car les téléspectateurs, crédules, manquent des moyens intellectuels pour mettre à distance ces images. Cette demande de précaution est visible dans un rapport de Phyllis van Orman expliquant aux producteurs de *Naked City* : « Page 50, scène 122. Nous avons le problème du type fait et fiction – ne semez pas la confusion dans l'esprit du public en disant que le Président a parlé [à ce personnage] hier¹²⁸⁷. »

Par le biais des termes divers rassemblés sous l'étiquette « sensationnalisme », il s'agit pour le contrôle éditorial d'orienter les programmes pour domestiquer la réception du public. Les règles d'édition, de même que les grands principes les guidant, énoncés par les éditeurs et les cadres, ont pour point commun d'être autant d'outils qui doivent assurer une lecture des

¹²⁸⁰ « *The world situation calls for all the calm we can muster and for such avoidance of sensationalism as is feasible.* » Lettre de Stockton Helffrich à Fayette Krum, Compton Advertising, 23 septembre 1948. WHS. Archives du service « Continuity Acceptance », 1938-1961, Boîte 152.

¹²⁸¹ Pierre Melandri, *Le Siècle américain : Une histoire*, Epub., Paris, Perrin, 2016, Repère 487/1531.

¹²⁸² « *Televised drama shall not simulate news or special events in such a way as to mislead or alarm.* » *The Television Code* (2e édition), mars 1954, p. 2-3. ALB. NAB Records. Boîte 33, dossier 1.

¹²⁸³ A. Brad Schwartz, *Broadcast Hysteria : Orson Welles's War of the Worlds and the Art of Fake News*, New York, Hill and Wang, 2015.

¹²⁸⁴ *ABC Standards and Policies*, 1966, section III, p.8. WHS-WCFTR. Tom Donovan Papers, 1943-1974. U.S. Mss 153AN. Boîte 14, dossiers 4 et 5.

¹²⁸⁵ « *The viewer believes what he sees, most of the time.* » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁸⁶ « *The difference in impact between shows in color and in black and white.* » « NBC Won't Deviate on Taboos », *Variety*, 1962, art cit.

¹²⁸⁷ « *p. 50, sc. 122. We have the fact and fiction problem - do not confuse the public by saying that the President was talking to him yesterday.* » Rapport de Phyllis van Orman du 10 septembre 1962. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43 : dossier "ABC Comments".

fictions conforme à l'encodage, pour reprendre les notions de Stuart Hall¹²⁸⁸. L'objectif global semble de construire des fictions sans excès et maîtrisées, selon les définitions de l'institution, ce qui est également une image du téléspectateur idéal.

4.2.3.3 Les règles et les pratiques mises en place pour domestiquer la réception

4.2.3.3.1 Contrôler les lectures : la télévision comme école grâce au protagoniste et à l'épilogue

L'idée d'un récepteur passif, impressionnable, déterminé par les messages reçus, est formulée dans la théorie de « l'aiguille hypodermique ». La pratique même de la publicité repose sur la conviction de la possibilité d'influencer le consommateur par le biais des messages promotionnels. Ces éléments ainsi que la présence d'un public infantilisé devant les écrans se traduisent par un ensemble de discours qui font de la télévision un média au potentiel pédagogique. Pat Weaver, à la tête de NBC dans les années 1950, déclare sa politique de programmation au service du développement culturel du public¹²⁸⁹. Ce point de vue est aussi partagé par des créatifs, comme David Dortort, créateur de *Bonanza* (1959-1973, NBC), une série western. Il insiste dans son témoignage sur le fait que le public doit être éduqué, c'est pourquoi un soin tout particulier est apporté aux faits historiques présentés dans les intrigues¹²⁹⁰. Spelling évoque cette même fonction sur le mode de l'inspiration. La télévision est une école de comportement : « Ils ont un travail, ils rentrent chez eux pour s'asseoir avec leur famille, se détendre, profiter de la télévision, apprendre d'elle, c'est ça le public. [...] Vous pouvez vous détendre, vous pouvez vivre par procuration grâce à ce programme. Vous pouvez dire : "il l'a fait, je peux le faire ; elle l'a fait, je peux le faire"¹²⁹¹. » Spelling défend la valeur sociale de ses séries car elles présentent des modèles et des itinéraires de réussite qui peuvent encourager les téléspectateurs. Cependant, le pouvoir des images télévisées est aussi formulé comme un risque, par exemple dans le code : « il convient d'éviter de présenter les techniques des criminels de

¹²⁸⁸ Stuart Hall, « Encoding and Decoding in the Television Discourse » dans *CCCS Selected Working Papers*, Londres, Routledge, 2007 [1973].

¹²⁸⁹ William Boddy, « Operation Frontal Lobes Versus the Living Room Toy : The Battle Over Programme Control in Early Television », *Media, Culture & Society*, juillet 1987, vol. 9, n° 3, p. 347-368.

¹²⁹⁰ *David Dortort*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/david-dortort>, 8 août 2002, (consulté le 1 août 2022). Chapitre 4.

¹²⁹¹ « *They have jobs, they come home to sit with their families, relax, enjoy television, learn from it, that's the audience. [...] You can relax, you can live through that show. You can say : " he did it, I can do it; she did it, I can do it."* » Aaron Spelling, OHT, Chapitre 4.

manière si détaillée qu'elles incitent à l'imitation¹²⁹². » Cette fonction pédagogique, à double tranchant, est évoquée dans un rapport d'édition sur un épisode de la série policière *Naked City* (1958-1963, ABC) :

Le "sulfate de diméthyle" est-il un véritable poison et est-il facilement disponible ? Si c'est le cas, étant donné que de nombreux détails sont donnés sur ses effets, etc. tout au long de la narration et que cela pourrait indiquer à quelqu'un qui ne connaissait pas l'existence d'un tel poison, vous devriez le remplacer par un poison fictif. Par contre, s'il n'est pas facilement disponible et que vous le laissez tel quel, la description est-elle exacte¹²⁹³ ?

La marge porte la réponse du producteur au crayon : « Pouvez-vous lui dire que ce n'est pas en vente libre¹²⁹⁴. » Ainsi, soit le poison sert l'éducation criminelle du téléspectateur, auquel cas il doit être éliminé ; soit il sert à son éducation scientifique, auquel cas il peut être conservé. En 1962, les éditeurs de NBC défendent une position semblable face aux producteurs projetant de représenter les forces de l'ordre : « Nous ne voulons pas que ces autorités soient dépeintes avec hostilité car cela pourrait avoir une influence négative sur les adolescents¹²⁹⁵. » Les anecdotes abondent dans les rapports mensuels de Helffrich, tout comme dans les mémoires de Schneider, sur les crimes supposément inspirés par la télévision. Dans les cas en question, l'éditeur dédouane le média (et son action de censeur) de la responsabilité en remettant en cause un lien de cause à effet direct. Ainsi, pour justifier le contrôle éditorial, les professionnels mettent en avant les effets de la fiction sur les téléspectateurs ; pour défendre la télévision des attaques, les professionnels nient ces effets.

De plus, les protagonistes des séries sont considérés comme des modèles pour les téléspectateurs, il faut contrôler la possible influence de ses représentations. Ainsi, en 1958, Helffrich rappelle les règles d'édition des westerns :

Notre formule en points 1, 2 et 3, la même, est appliquée aussi souvent qu'il est raisonnablement possible de le faire. Elle est issue des demandes de la PTA [association de parents d'élèves] et d'autres attentes de ce type, avec la conscience que, sans elle, il y aurait un effet cumulatif négatif, et elle est vraiment très simple. Premier point : Faites que le Gentil, auquel les jeunes téléspectateurs s'identifient, se batte à la loyale, parle correctement et respecte les règles de grammaire. Deuxièmement : Blessez le Méchant et conduisez-le devant la justice officielle ; ne soyez

¹²⁹² « The presentation of techniques of crime in such detail as to invite imitation shall be avoided. » *The Television Code* (2e édition), mars 1954, p.3. ALB. NAB Records. Boîte 33, dossier 1.

¹²⁹³ « p.5, Sc. 22. Is "Dimethyl Sulfate" an actual poison and is it readily available? If so, since so much detail is given about its effects etc. throughout the story and might be suggestive to someone heretofore unaware of such a poison, you should substitute a fictitious poison. Also, if not readily available and you leave as is, is description accurate? » Rapport de Phyllis van Orman du 10 mai 1962. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43 : dossier "ABC Comments".

¹²⁹⁴ « Can you tell not ready to purchase. » Rapport de Phyllis van Orman du 10 mai 1962. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43 : dossier "ABC Comments".

¹²⁹⁵ « We don't want such authorities pictured unsympathetically because this could result in an adverse influence on adolescents. » « NBC Won't Deviate on Taboos », *Variety*, 1962, art cit.

*pas si désinvolte à l'égard de la vie humaine. Troisième point : Essayez d'éviter que l'action ne se déroule trop dans un débit de boisson. [...] les considérations relatives à l'audience familiale imposent des restrictions particulières aux médias et nous faisons au mieux pour les respecter*¹²⁹⁶.

L'influence de la télévision sur les enfants est formulée explicitement. Selon Helffrich, les enfants imiteraient leurs héros, c'est pourquoi ceux-ci doivent leur enseigner des valeurs et des comportements acceptables. Les enfants sont à l'école des héros, dans toutes leurs dimensions. Par conséquent, les personnages, et en particulier les protagonistes, constituent un lieu de détermination de la morale selon le contrôle éditorial. Le téléspectateur, manipulable et sentimental, voudrait imiter le héros ; les personnages qui incarnent la loi et les autorités sont scrutés, et leur comportement doit être, au sens propre, exemplaire. Ce phénomène apparaît par exemple dans les rapports sur *Naked City*, avec la demande suivante pour un épisode produit en 1963, à propos de la remarque d'un policier :

*Page 31, scène 46 : La réplique d'Arcaro : "C'est une bonne raison pour constituer une liste de personnes à tuer." est inappropriée pour un officier de police. Elle signifie qu'il cautionne la vengeance*¹²⁹⁷.

Phyllis van Orman applique ici deux préceptes du code de la NAB. Le premier concerne la vengeance (« Le meurtre ou la vengeance comme mobile pour commettre un meurtre ne doivent pas être présentés comme légitimes¹²⁹⁸. ») et le second la représentation des policiers : les personnages doivent incarner le respect de la loi et de la moralité, ce qui apparaît ici comme une évidence.

De la même manière, les professionnels du contrôle éditorial doivent veiller à ce que le public ne prenne pas les criminels pour modèles. Le code stipule en effet que « la violence et les comportements sexuels illicites ne doivent pas être présentés de manière attrayante [...]. Ils ne doivent pas être présentés sans indication de la rétribution et de la punition qui en

¹²⁹⁶ « Our 1, 2 and 3 formula, just the same, is applied as often as is reasonably possible. It came from PTA and other such expectations, was cognizant of the cumulative effect conceivable without it, and is really awfully simple. Point One : Have the Good Guy with whom young viewers identify fight clean, talk clean, and talk grammatically. Point Two : Wing or nip in the Bad Guy and lead him off to formal justice; don't be so casual about human life. Point Three : Try to avoid too much of the action in a booze palace. [...] family audience considerations put some special restrictions on broadcasters and we make the best of them. » Rapport CART n°5, daté du 15 mai 1958, p.2-3. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹²⁹⁷ « p. 31 sc. 46 Arcaro's line "That's a good reason for a death list." is inappropriate for a police officer. It means that he is condoning such vengeance. » Rapport de Phyllis van Orman du 16 mars 1963. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43 : dossier "ABC Comments".

¹²⁹⁸ « The presentation of murder or revenge as a motive for murder shall not be presented as justifiable. » *The Television Code* (2e édition), mars 1954, p.3. ALB. NAB Records. Boîte 33, dossier 1. Il est à noter que la même interdiction est valable au cinéma.

résulteront¹²⁹⁹. » Ainsi, une présentation manichéenne des « bons » et des « méchants » serait indispensable pour dispenser des leçons de morale claires au téléspectateur. Il faut lui permettre d'identifier, sans ambiguïté, qui sont les uns et les autres, pour éviter qu'il ne prenne modèle sur le mauvais personnage. Cette nécessité se traduit notamment dans les décisions de casting des comédiens et comédiennes (les acteurs qui ne correspondent pas aux canons de beauté conventionnels ou *character actors* ont tendance à jouer les méchants¹³⁰⁰), ainsi qu'à travers le maquillage, les costumes et les attitudes, comme l'a montré l'anecdote sur la barbe de Clint Eastwood dans *Rawhide* qui risquait de troubler le téléspectateur en suggérant qu'il n'était pas un héros (chapitre 3).

Les rédacteurs du code précisent aussi quelle morale doit être donnée, ce qui est un autre lieu de détermination du sens dans l'institution. Par exemple, concernant les jeux d'argent :

L'utilisation de machines à sous ou de scènes de jeu d'argent nécessaires au développement de l'intrigue, ou comme arrière-plan approprié, n'est possible que si cela est présenté avec discrétion et modération, et d'une manière qui n'excite pas l'intérêt pour les paris, ne les encourage pas et n'est pas de nature pédagogique¹³⁰¹.

Le thème ne doit pas être utilisé gratuitement et présenter de détails instructifs pour le téléspectateur, et la représentation ne doit pas déclencher une curiosité induite et un désir d'imiter ce qui est à l'écran. D'autres dispositions précisent les morales exigées par le code. Les insultes à l'encontre des nationalités, des races et des religions sont acceptées seulement si elles mènent à une dénonciation du racisme et incitent à la tolérance. La mise en scène du surnaturel (astrologie, diseuses de bonne aventure ...) est autorisée quand elle ne présente pas le danger de substituer des croyances superstitieuses à la religion. D'autres phénomènes ne doivent pas être présentés de manière positive : les relations sexuelles hors mariage, l'ivresse et l'addiction, l'égoïsme et la cupidité, l'exploitation des faibles, la criminalité et la violence. La fiction peut mettre en scène des comportements déviants, mais à condition de les dénoncer pour rappeler les valeurs morales conservatrices et religieuses. Enfin, le téléspectateur doit retenir que le divorce, la vengeance et le suicide sont simplement injustifiables¹³⁰².

¹²⁹⁹ « Violence and illicit sex shall not be presented in an attractive manner [...]. They should not be presented without indication of the resultant retribution and punishment. » *The Television Code* (2e édition), mars 1954, p. 3. ALB. NAB Records. Boîte 33, dossier 1.

¹³⁰⁰ Joseph Turow, « Casting for TV Parts : The Anatomy of Social Typing », *Journal of Communication*, 1 décembre 1978, vol. 28, n° 4, p. 18-24.

¹³⁰¹ « The use of gambling devices or scenes necessary for the development of plot or as appropriate background is acceptable only when presented with discretion and in moderation, and in a manner which would not excite interest in, or foster, betting or be instructional in nature. » *The Television Code* (2e édition), mars 1954, p. 2. ALB. NAB Records. Boîte 33, dossier 1.

¹³⁰² *The Television Code* (2e édition), mars 1954, p. 2-3. ALB. NAB Records. Boîte 33, dossier 1

Dans le cas de ce dernier, le texte précise : « Le suicide comme solution acceptable pour les problèmes personnels est interdit¹³⁰³. » Le texte prévoit un cadrage idéologique, ce qui permet au thème d'apparaître à l'écran. Ainsi, en 1954, Helffrich justifie la présence de deux suicides dans un épisode de *Lux Video Theatre*, « Five Star Final » (s05e12, 11/11/1954, NBC) : « en fait, il ne s'agit pas d'une violation du code car les suicides n'ont pas été présentés comme "une solution acceptable aux problèmes personnels" mais plutôt comme le résultat maladif et pathétique de l'inhumanité de l'homme envers l'homme¹³⁰⁴. » L'éditeur a déterminé quelle était la morale de l'épisode, et il s'agit pour lui de la seule lecture possible. Si la morale finale est jugée conforme aux demandes du code, et de manière plus générale, au cadrage idéologique désiré par le contrôle éditorial, la fiction peut être diffusée. Les professionnels se reposent sur l'idée que le téléspectateur ne retient que la dernière voix : la morale finale réglerait définitivement les problèmes soulevés par l'intrigue. L'épilogue aurait par conséquent un pouvoir particulier sur le téléspectateur. Cette logique permet de comprendre la possibilité d'aborder des thèmes polémiques dans les fictions télévisées, dès lors que la conclusion respecte le *statu quo*. Le téléspectateur ordinaire est, selon cette représentation, influencé par la dernière impression laissée sur lui et en particulier la remise en ordre effectuée par les dénouements. Les pratiques transgressives, les opinions minoritaires et alternatives, si elles sont présentées puis finalement rejetées ne seraient pas attractives, ni convaincantes. Au contraire, le téléspectateur serait comme inoculé, pour emprunter un terme à Roland Barthes¹³⁰⁵.

4.2.3.3.2 Contrôler les excès, mais répondre aux demandes d'un grand public sensationnaliste

Les opérations d'édition interdisent rarement par principe un thème ou une scène. En réalité, le contenu sensible est autorisé de façon conditionnelle, après modification. Une logique de réduction de l'intensité des images, des intrigues et des mots est appliquée. Cette stratégie limite leur pouvoir évocateur, permet de les contenir et de les faire entrer dans le registre courtois des classes moyennes. Ce principe d'atténuation ou d'euphémisation peut se traduire par deux expressions : la « juste mesure » qui consiste en une demande de retenue, et concerne la plupart du temps la représentation de la sexualité, et le « strict minimum », demande qui

¹³⁰³ « *Suicide as an acceptable solution for human problems is prohibited.* » *The Television Code* (2e édition), mars 1954, p. 3. ALB. NAB Records. Boîte 33, dossier 1.

¹³⁰⁴ « *Actually not a code violation because the suicides were not offered as "an acceptable solution for human problems" but rather as the sick and pathetic outcome of man's inhumanity to man.* » Rapport CART n°12, daté du 9 décembre 1954, p.3. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹³⁰⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 2014 [1957].

concerne surtout la violence, évaluée avec les catégories de la gratuité et de l'exploitation. Pour obtenir ce résultat, les éditeurs jouent sur plusieurs éléments. Tout d'abord, des substitutions au phénomène « sensationnel » sont utilisées : elles représentent de façon indirecte. Ensuite, Helffrich limite la durée des scènes sensibles, leur caractère détaillé et explicite et leur fréquence alors que Schneider parle de contrôler « le nombre et la fréquence¹³⁰⁶ » des scènes en question. Selon eux, l'objectif est de réduire le contenu problématique sans compromettre le réalisme et de la cohérence l'intrigue : la recherche de la juste mesure et du strict minimum découle de la doctrine anti-sensationnaliste. Murray décrit cette pratique avec l'expression « représentation rognée¹³⁰⁷ ».

La stratégie d'euphémisation est appliquée à la représentation des corps et aux fonctions biologiques. Un seuil ne doit pas être dépassé pour ne pas déclencher l'excitation lubrique ou le dégoût du téléspectateur. Le corps, des femmes comme des hommes, est surveillé, ce qui est conforme avec les demandes du code. Les éditeurs sont très attentifs aux descriptions des costumes, comme le montre cet avertissement de l'éditrice en charge de *Naked City* :

Page 15, scène 37 : Pas d'exposition des jambes de la secrétaire au-dessus du genou¹³⁰⁸.

La même construction du public, imaginé comme masculin et lubrique apparaît par exemple en 1955 dans un rapport de Helffrich qui commente une demande d'un de ses employés, Bob Wood :

Une certaine Sheilah [...] devait entrer sur le plateau, s'asseoir, exposer ses genoux et distraire un certain Bill. Le rapport de Bob Wood sur le scénario de tournage est un petit bijou du genre : "Ne le distrayez pas trop, notamment lorsqu'elle croise les jambes et le perturbe encore plus. Cela donnera une allusion sexuelle sur laquelle le scénario jouera plus tard. Cette scène devrait être tournée davantage dans la zone des chevilles, si tant est que ces plans soient utilisés¹³⁰⁹.

La peur de voir le personnage excité est sans doute aussi celle de voir le téléspectateur excité, toutefois le contenu sexuel est toléré. La recommandation de l'angle de tournage repose sur l'idée que les chevilles d'une femme seraient moins sexuellement suggestives que ses genoux. L'éditeur essaie ainsi de contrôler le degré d'excitation sexuelle du public. La police

¹³⁰⁶ « *The amount and frequency* » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 120.

¹³⁰⁷ « *Representational trimming* » Murray, 1997, *op. cit.*, p. 317.

¹³⁰⁸ « *p.15, sc.37 : No above the knee exposure of secretary's legs.* » Rapport de Phyllis van Orman du 18 décembre 1962. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43, dossier "ABC Comments".

¹³⁰⁹ « *One Sheilah [...] was to enter the set, sit, expose her knees and distract one Bill. Bob Wood's shooting script report on the one is a little gem of its kind: "Don't distract him too much, also when she crosses her legs and disconcerts him even more. This will give a sex inference as script plays later on. This scene should be played more in the ankle zone if these shots are used at all.* » Rapport CART n°2, daté du 16 février 1955, p.1. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

des corps est aussi la police de la sexualité, autorisée à l'écran, mais de façon atténuée. Le code de la NAB contient des prescriptions concernant les attitudes et les gestes des artistes à la télévision, les scènes de danse sont jugées sensibles par les éditeurs, de même que les actes sexuels :

Page 53, scène 132. Dans les scènes où il fait l'amour à Helen, à nouveau, exercez de la retenue¹³¹⁰.

Les mises en scène appuyées et explicites qui pourraient exciter le téléspectateur sont surveillées et ne doivent pas tomber dans l'excès¹³¹¹. Une autre activité dont les effets sont systématiquement tempérés par les éditeurs est l'ivresse. Ce type de demande est récurrent¹³¹² et apparaît dans les rapports de Phyllis van Orman à chaque fois que la consommation d'alcool est mentionnée. Elle justifie cette politique dans un rapport : « Pages 7-9, scènes 24-26 B. [...] Également, pas d'ivresse manifeste - les gens doivent être "maîtres d'eux-mêmes"¹³¹³. » La formule lapidaire est générale, elle s'applique aussi bien aux personnages qu'aux personnes dans la vie réelle, et notamment les téléspectateurs. L'idéal du contrôle de soi, et de son corps, apparaît aussi dans les remarques sur les épanchements de liquides corporels divers, émises par les éditeurs de NBC¹³¹⁴ et d'ABC.

La violence entre aussi dans la catégorie des représentations à atténuer. Le code stipule notamment : « L'horreur pour l'horreur sera éliminée ; l'utilisation d'effets visuels ou sonores qui choqueraient ou alarmeraient le téléspectateur, et la présentation détaillée par la vue ou le son de la brutalité ou de la douleur physique ne sont pas autorisées¹³¹⁵. » La première partie de la règle interdit la violence gratuite (donc le sensationnalisme), ce qui autorise la violence motivée. La seconde partie de la règle adapte, encore une fois, l'édition aux effets anticipés sur un téléspectateur impressionnable. Une anxiété similaire motive ainsi van Orman : « Page 7, scène 30. Ne laissez pas les cris et les réactions de Mme Alexander devenir trop éprouvants

¹³¹⁰ « p. 53 sc. 132 In scenes where he makes love to Helen, again use discretion. » Rapport de Phyllis Van Orman du 18 décembre 1961. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43, dossier "ABC Comments".

¹³¹¹ Dans son étude menée sur les rapports du service d'édition de NBC concernant les fictions diffusées de 1954 à 1956, Winick note que 20.7% des demandes de modification concernent le thème du sexe, sous une forme ou une autre, et 5.1% la vulgarité. Winick, 1961, art cit., p. 132.

¹³¹² Dans l'étude de Winick, 4.3% des demandes de modification effectuées par les éditeurs portent sur l'alcool. *Ibid.*

¹³¹³ « p.7-9, Sc. 24-26B [...]. Also no overt drunkenness -- people should be "in control" of themselves. » Rapport de Phyllis van Orman du 18 décembre 1962. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43, dossier "ABC Comments".

¹³¹⁴ Murray, 1997, *op. cit.*, p. 219- 221.

¹³¹⁵ « The use of horror for its own sake will be eliminated; the use of visual or aural effects which would shock or alarm the viewer, and the detailed presentation of brutality or physical agony by sight or by sound are not permissible. » *The Television Code* (2e édition), mars 1954, p. 2. ALB. NAB Records. Boîte 33, dossier 1.

pour les téléspectateurs¹³¹⁶. » Elle défend sa demande comme une mesure de protection. L'édition des scènes de violence est évidemment un aspect majeur du travail des éditeurs¹³¹⁷ ; ils jouent sur trois critères : les détails, la durée, et la quantité des actes violents. Tout d'abord, les éditeurs avertissent les créatifs sur l'intensité des coups et des blessures. Un tri est effectué : l'information qu'un acte violent a eu lieu est acceptable, les informations supplémentaires ne le sont pas. Par exemple, Helffrich rapporte les décisions prises pour éditer une séquence de strangulation. Des détails précis sont prévus comme « les mains sur la gorge, les yeux exorbités, etc. ce que John Bushnell, éditeur sur la côte Ouest a demandé à juste titre d'atténuer¹³¹⁸. » Les exemples ci-dessus mettent en œuvre le principe de strict minimum. Des recommandations de mise en scène fréquentes en portent la trace. Une technique récurrente est la suggestion, comme le montre l'un des rares rapports conservés pour la série western *Bat Masterson* (1958-1961, NBC) :

Page 29, scène 85, page 33, scène 103 : Nous ne devrions voir que le début de la chute dans ces deux scènes, et non le corps heurtant le sol. Veuillez éviter d'accentuer de manière sensationnaliste les cris ou les effets sonores¹³¹⁹.

Des éléments de la scène sont triés : la partie explicite est supprimée (le corps heurtant le sol), les parties qui permettent de suggérer (le début de la chute, les cris, les effets sonores) sont conservées. L'intensité de la violence est ainsi atténuée, mais la violence elle-même n'est pas éliminée : un personnage décède dans cette séquence. Ensuite, les éditeurs contiennent la violence par la régulation de la durée et de la quantité des actes. Par exemple, l'éditeur de *Bat Masterson* intervient sur une bagarre : « Dans la scène 21, faites-en sorte que Grady frappe l'assesseur une seule fois, hors champ¹³²⁰. » L'atténuation est ici double : un seul coup limite l'intensité mais aussi la durée de la scène, et le coup donné doit seulement être suggéré.

Les éditeurs se donnent ainsi pour objectif d'éviter l'abus, la gratuité, l'exploitation, c'est-à-dire le sensationnalisme, dans les contenus télévisés. Ils n'éliminent pas le contenu sensible, car ce même contenu est considéré comme la clef du succès par les cadres et les

¹³¹⁶ « p. 7, sc. 30. Do not let Mrs. Alexander's screaming and reactions become too harrowing for viewers. » Rapport de Phyllis Van Orman du 11 décembre 1962. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43, dossier "ABC Comments".

¹³¹⁷ L'étude de Charles Winick évalue à hauteur de 12,2% les interventions des éditeurs sur ce thème. Winick, 1961, art cit, p. 132.

¹³¹⁸ « Hands on the throat, bulging eyes, etc. which John Bushnell on the coast appropriately called for toning down. » Rapport CART n°11, daté du 5 novembre 1954, p.1. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹³¹⁹ « Pg. 29, Scene 85, Pg. 33, scene 103 : We should see only the beginning of the fall in these two scenes, not the body hitting the ground. Please avoid sensationalizing screams or sound effects. » Rapport de Ray Dewey du 9 novembre 1960. WHS. Archives du service « Continuity Acceptance », 1938-1961, Boîte 151, dossier 8 : *Bat Masterson*.

¹³²⁰ « In scene 21 please have Grady hit the assessor just once, off camera. » Rapport de Ray Dewey du 2 novembre 1960. WHS. Archives du service « Continuity Acceptance », 1938-1961, Boîte 151, dossier 8 : *Bat Masterson*.

programmateurs. Par conséquent, ils en réduisent seulement le caractère explicite. Le résultat de cette logique (attirer et retenir un public sensationnaliste, mais ne pas le satisfaire totalement), incarnée par les deux types de professionnels du contrôle éditorial, est présenté dans un article du Los Angeles Times : « Les producteurs répondre à des injonctions contradictoires, c'est pourquoi il y a tant de sexe et pas vraiment de sexe, tant de violence et pas vraiment de violence, tant de polémique et pas vraiment de polémique à la télévision¹³²¹. » Les éditeurs endiguent le risque de représentations excessives en s'appuyant sur la conception d'un public de télévision facilement débordé par ses émotions et ses appétits. En appliquant un idéal de contrôle de soi aux personnages et à leurs actions à l'écran, ils proposent un modèle de contrôle de soi au public, qui découle de l'idéologie puritaine¹³²².

4.2.3.3 Négocier le contenu, en utilisant le grand public et ses réactions comme argument

Les différentes représentations du public sont utilisées par les professionnels de l'institution comme outil rhétorique. En effet, faute d'une science du public, la culture du public peut être mobilisée dans plusieurs contextes. Par exemple, le public familial est associé à des règles d'édition particulièrement strictes, cependant il est aussi évoqué pour justifier des interventions dans des programmes qui ne lui sont pas destinés, par exemple, dans deux rapports de l'éditrice de *Naked City* :

Pages 57 et 58, scènes 141 à 145 : Ne laissez pas Marlowe se mettre à genoux et se prosterner. Le meurtre et la mort consécutive de la fille doivent être montrés de telle façon à convenir à un public familial¹³²³.

Page 43, scène 157 : Aussi, assurez-vous que la danse de Maidie puisse convenir à un public familial¹³²⁴.

Les interventions concernent les thèmes sensibles de la violence et de la sexualité : l'humiliation d'un homme et un meurtre dans la première scène, une danse potentiellement lascive dans la seconde. Cependant, la série est diffusée à partir de 22 heures, c'est-à-dire un créneau horaire non familial. L'éditrice défend des modifications de contenus qu'elle juge sans

¹³²¹ « *The producers have to satisfy both twins, which is why there is so much sex and no real sex, and so much violence and no real violence, and so much controversy and no real controversy on television.* » Scheer, 1977, art cit.

¹³²² Morone, 2003, *op. cit.*

¹³²³ « *p. 57 & 58 scenes 141 through 145 : Let's not have Marlowe on knees and groveling. Keep the killing and subsequent death of girl suitable for family viewing.* » Rapport de Phyllis van Orman du 18 décembre 1961. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43, dossier "ABC Comments".

¹³²⁴ « *p. 43 : sc. 157 : Also, keep Maidie's dance within the bounds of family viewing.* » Rapport de Phyllis van Orman du 8 mars 1963. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 43, dossier "ABC Comments".

doute inappropriés en général, mais en construisant le public comme familial pour défendre sa position. L'association entre créneau horaire, genre et public peut ainsi être négociée et reformulée selon les objectifs des professionnels ; au producteur d'argumenter s'il refuse les demandes. Le même type de négociation apparaît chez William Tankersley, lorsqu'il refuse un épisode de l'anthologie *Playhouse 90* mettant en scène une guerre ouverte entre les États-Unis et l'URSS pour éviter d'alarmer la population¹³²⁵. Un public impressionnable, caractéristique des segments de public infantilisés (enfants, femmes, classes populaires) est invoqué pour justifier cette décision, alors que cette anthologie est diffusée à un horaire non familial, et vise un public adulte.

Face à des créatifs désirant aborder des thèmes sensibles, les professionnels du contrôle éditorial défendent leurs refus en puisant dans le répertoire d'un public immoral, influençable, uniquement intéressé par le sexe et la violence, et sujet à des émotions incontrôlables qui peuvent le transformer en foule dangereuse. Ces éléments ont pour point commun de situer le grand public du côté du corps, des sensations, des émotions, de la sphère privée. Ces caractéristiques lues au prisme du genre relèvent du féminin, le grand public serait symboliquement une femme ; lues au prisme de l'âge, certaines relèvent du monde de l'enfance. Le sensationnalisme, c'est aussi l'excès, ce qui est incontrôlé. Les décideurs, par leurs opérations d'édition, essaient au contraire d'imposer une éthique de la tempérance, du contrôle de soi, du goût et de la responsabilité. Ces éléments rappellent la morale victorienne, religieuse et conservatrice de la classe moyenne¹³²⁶. Lues au prisme de la classe sociale, ce sont les caractéristiques des classes populaires qui apparaissent en creux dans cette représentation du public, ce qui conforme à nouveau la position d'élite partagée par l'ensemble des professionnels, car même des créatifs partagent cette culture du public.

4.2.4 Une exception : le public adulte, sophistiqué et urbain

Dans leurs discours, les professionnels opposent souvent un type de public inférieur et dénigré, mais majoritaire, à un public valorisé, mais minoritaire : les hommes, les adultes et les urbains cultivés de la classe moyenne supérieure. Toutefois, l'analyse des discours montre que

¹³²⁵ William Tankersley, OHT, Chapitre 4.

¹³²⁶ Morone, 2003, *op. cit.* ; Murray, 1997, *op. cit.* ; Michele Hilmes, *Radio Voices : American Broadcasting, 1922-1952*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

ces trois segments de public désignent en fait le même type de public, car ils ont les mêmes caractéristiques.

4.2.4.1 Les hommes, les adultes, les urbains : un public valorisé

Ainsi, autant les femmes regardent des productions culturelles médiocres, autant les hommes seraient attirés devant l'écran par des programmes exceptionnels et de qualité. Selon Edgar Scherick, cadre d'ABC qui débute sa carrière dans la production et la vente de programmes sportifs, le sport est le divertissement masculin le plus prisé : « c'était le meilleur moyen pour livrer les hommes [...], les hommes mûrs, vous savez, les téléspectateurs les plus difficiles à livrer aux annonceurs¹³²⁷. » Selon les représentations courantes dans l'institution, les hommes ne regardent la télévision que pour des émissions particulières qui illustrent la place des hommes dans le genre : les actualités (qui font entrer l'espace public dans le foyer avec son cortège de nouvelles politiques, de commentaires sociaux, et de violences), le sport, la non-fiction (les documentaires), mais aussi dans le domaine de la fiction, les drames réalistes (conçus comme un autre lieu de commentaire social), l'action et l'aventure et le western¹³²⁸. Pour retenir les hommes devant le poste, le média domestique s'intéresse au monde extérieur, ne s'adresse plus à un consommateur (plutôt une consommatrice), mais à un citoyen. Comme ils seraient plus difficiles à atteindre, les chaînes de télévision vendent ce public plus cher. Cette conception est encore à l'œuvre aujourd'hui. Michael Mellen, cadre des studios Paramount, déclare en 2002 lors d'une interview : « Pourquoi le Superbowl¹³²⁹ est-il chaque année la minute de publicité la plus coûteuse du *prime-time*, et pas nécessairement la plus rentable ? Parce qu'elle implique le plus d'hommes de toutes les minutes de publicité qui seront diffusées cette année-là¹³³⁰. » Le prix de la minute publicitaire est clairement associé à la composition majoritairement masculine du public. Or il semble que pouvoir attirer les hommes en grand

¹³²⁷ « *It was the best vehicle for delivering men [...] mature men, you know the hardest people to deliver in television.* » Edgar J. Scherick, OHT, Chapitre 1.

¹³²⁸ Fiske, 1991, *op. cit.*, p. 75- 76. ; Murray, 1997, *op. cit.*, p. 277.

¹³²⁹ Il s'agit d'un match de football américain, qui se déroule en début d'année. L'équipe victorieuse remporte le titre de champion de la Ligue Nationale de Football Américain. C'est un événement sportif majeur, aujourd'hui regardé à l'échelle internationale. Dona Schwartz, *Contesting the Super Bowl*, New York, Londres, Routledge, 1998.

¹³³⁰ « *Why is the Superbowl always the highest cost spot in prime-time television every single year, and not necessarily an efficient one? Because you're looking at the most men of any spot that will ever run that year.* » cité dans Maire Messenger Davies et Roberta E. Pearson, « The Little Program That Could : The Relationship between NBC and Star Trek » dans Michele Hilmes (ed.), *NBC : America's Network*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007 p. 221.

nombre n'offre pas un grand retour sur investissement en termes commerciaux, ce qui suggère que le prestige est l'objectif.

D'ailleurs, à la différence du *daytime*, enfantin et féminin, la tranche horaire où les hommes sont attendus est le *prime-time*, c'est-à-dire le temps « de premier choix », ou le temps le plus important. Dans les années 1950 et 1960, le programme symbole de cette tranche horaire est la série d'anthologie, construite comme l'exact opposé du feuilleton destiné aux femmes. Même lorsque ces séries sont en majorité annulées, elles restent le modèle indépassable de la qualité, incarnée dans l'expression « âge d'or ». Or, les anthologies sont l'inverse des *soap operas*, ne serait-ce que par leur forme (les personnages, les lieux et les thèmes ne sont pas récurrents). Selon l'historien Christopher Anderson, lors de la première commande d'ABC à Warner au milieu des années 1950, la chaîne exige que les intrigues ne soient pas étendues sur plus de deux épisodes. Les cadres pensent que le téléspectateur est incapable de suivre une même histoire d'une semaine sur l'autre, mais aussi que cela ressemblerait trop au feuilleton et au mélodrame¹³³¹. ABC cherche pour son *prime-time* des productions légitimes ; elles doivent être conçues en opposition à ces formes dévalorisées. Au début des années 1960, la même crainte affleure lors du développement de la série judiciaire *The Defenders* (1961-1965, CBS). Michael Dann, alors développeur pour CBS, raconte que Jim Aubrey, président du *network*, ne valide la série qu'après la suppression du personnage de Mme Preston, épouse du protagoniste¹³³². Les archives du créateur, Reginald Rose, montrent qu'il avait envisagé de traiter des problèmes familiaux de ses héros en complément des intrigues professionnelles, centrées sur des thèmes politiques et sociaux¹³³³. Le mélange des genres est refusé par le dirigeant. Un des facteurs de cette décision est probablement le fait que la série pourrait tourner au feuilleton sentimental, ce qui détruirait le prestige du programme. Ce type de prévention est peut-être un facteur dans la domination en *prime-time* des formes narratives que sont l'anthologie ou la série épisodique semi-anthologique et non feuilletonnante jusque dans les années 1970.

Le prestige du *prime-time* se traduit dans les pratiques industrielles. En effet, le contrôle de cette tranche est un poste de pouvoir majeur. Pour Goldberg, qui en prend la tête pour ABC en 1966, il s'agit d'une véritable promotion par rapport à la programmation de la journée. De plus, il gagne désormais 65 000 dollars par an, ce qui double son salaire¹³³⁴. Toutefois, il est

¹³³¹ Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 168.

¹³³² Michael Dann, OHT, Chapitre 6.

¹³³³ Boîte 22, dossier 4. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers.

¹³³⁴ Le même ratio apparaît au temps de la radio dans les années 1920 : la publicité de *prime-time* est deux fois plus chère que celle du *daytime*. Meyers, 2005, *op. cit.*, p. 190.

soumis à des pressions importantes, et doit mener des négociations de développement et d'achat de programmes avec les dirigeants des studios : il se trouve projeté dans la cour des grands¹³³⁵. Le *prime-time* apparaît comme la récompense pour les cadres compétents ; le poste est convoité et l'objet d'âpres luttes de pouvoir et d'influence. Un passage réussi par la programmation du soir ouvre la porte à une nomination à la présidence du *network*, puis l'entrée au conseil d'administration, avec ses bénéfices financiers, en plus du prestige et du pouvoir¹³³⁶.

Comparés aux programmes de journée, ceux de soirée représentent la qualité à l'antenne. Cependant, les programmes diffusés après 22 heures bénéficient d'un public plus compétent, une fois les enfants couchés, selon les représentations dans l'institution (par exemple chez les producteurs David Victor¹³³⁷, Richard Lewis¹³³⁸, et le programmeur Silverman¹³³⁹). Le public « adulte » occupe le sommet de la hiérarchie pour sa sophistication. Les producteurs de l'étude de Muriel Cantor désignent les émissions de dernière partie de soirée comme « plus sophistiquées et destinées à un public plus adulte¹³⁴⁰. » La notion de sophistication recouvre l'idée de compétence culturelle. En 1963, le directeur de l'édition de NBC à Hollywood, Bob Wood, fait part à *TV Guide* de son travail sur la série *The Eleventh Hour* (1962-1964, NBC), qui met en scène des psychiatres confrontés à des situations délicates. Un épisode en particulier fait référence à l'inceste et à la nymphomanie, déviances sexuelles qu'il semble impossible d'évoquer à la télévision au titre du code. Cependant, il explique : « [Ces thèmes] ont été édulcorés afin de ne pas choquer le téléspectateur moyen, tout en permettant au téléspectateur sophistiqué de savoir de quoi il est question¹³⁴¹. » L'éditeur prend en compte le fait que deux publics sont devant leur écran : le public populaire qui lit la fiction au premier degré, et le public sophistiqué et adulte, capable d'interpréter et de décoder les sous-entendus.

La sophistication est aussi décrite comme un goût pour les thèmes adultes, c'est-à-dire sexuels. Par exemple, un rapport de Helffrich évoque l'une des plaintes reçues en février 1955

¹³³⁵ Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 3.

¹³³⁶ Les témoignages de Tom Moore, Edgar Scherick, Douglas Cramer, Leonard Goldberg, Michael Eisner et Fred Silverman laissent entendre, de façon plus ou moins explicite, ces rivalités.

¹³³⁷ Horace Newcomb et Robert S. Alley, *The Producer's Medium : Conversations with Creators of American TV*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 89.

¹³³⁸ Richard Lewis, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-lewis>, 8 mars 1999, (consulté le 23 février 2023). Chapitre 8.

¹³³⁹ Fred Silverman, OHT, Chapitre 4.

¹³⁴⁰ « *More sophisticated and geared to more adult audiences.* » Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 66.

¹³⁴¹ « *These were toned down so that there would be nothing offensive to the average viewer, but the sophisticated viewer would still know what it was all about.* » Raddatz, 1963, art cit, p. 18.

concernant « les costumes considérés trop sophistiqués et légers¹³⁴² ». Le motif est récurrent, et la formulation sert d'euphémisme pour désigner un vêtement trop révélateur. « Sophistication » est en effet un mot codé pour désigner du contenu à caractère sexuel, il est par exemple employé par les moralistes du XIX^e siècle, comme Anthony Comstock, inquiets des ouvrages et objets qui peuvent être envoyés par courrier, cachés au regard de tous¹³⁴³. Un producteur interviewé par Muriel Cantor offre une définition de la sophistication, explicitant un ensemble de significations sous-jacentes :

J'aime me considérer comme une personne plutôt sophistiquée. Je fais des choses sophistiquées. Je bois de la bibine et je sors avec des filles. Je joue au golf dans un club très snob et j'y ai un ami ; c'est un homme très sophistiqué. Il picole plus que moi¹³⁴⁴.

La personne adulte et sophistiquée est associée à la boisson, la séduction et le sport – autant d'attributs propres à la masculinité conventionnelle¹³⁴⁵. L'adulte sophistiqué est par conséquent un homme. Cependant, cet homme se construit avec des pratiques de distinction. À la différence des hommes mariés de la classe moyenne qui doivent se comporter de manière conforme à la moralité traditionnelle, les hommes sophistiqués sont libérés de la vie domestique et peuvent transgresser les normes dans un cadre propre aux classes supérieures. La notion de sophistication comporte une connotation de transgression des normes sociales¹³⁴⁶. Ainsi, les enfants et les femmes, associés dans les représentations, sont opposés aux adultes et aux hommes, qui semblent ne constituer qu'une seule et même catégorie.

Un dernier ensemble de connotations construit la sophistication comme un attribut des détenteurs du capital économique et culturel. La description laudative du producteur Martin Manulis faite par Del Reisman, lui aussi producteur, permet d'établir une première définition de la sophistication. En effet, Manulis, à la tête de l'anthologie *Playhouse 90*, est un modèle :

Mon image idéale d'une personne de Broadway [...] C'est un homme sophistiqué, mais très chaleureux, très généreux. [...] Il avait une formation théâtrale, mais même si cela n'avait pas été le cas, je le verrais quand même ainsi. C'était un gentleman très élégant [...] et très lettré [...] et il était tout simplement très compétent¹³⁴⁷.

¹³⁴² « *costuming considered too sophisticated and breezy* » Rapport CART n°2, daté du 16 février 1955, p.5. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹³⁴³ Pondillo, 2003, *op. cit.*, p. 59. ; Morone, 2003, *op. cit.*

¹³⁴⁴ « *I like to think of myself as a rather sophisticated person. I do sophisticated things. I drink booze and go with girls. I play golf at a very posh club, and I have a friend there; the man is a very sophisticated guy. Drinks more booze than I do.* » Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 171.

¹³⁴⁵ Michael S. Kimmel, Jeff Hearn et Raewyn W. Connell (eds.), *Handbook of studies on Men & Masculinities*, Thousand Oaks, Londres, New Delhi, Sage Publications, 2005 ; Raewyn W. Connell, *Masculinities*, 2e édition., Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2005 ; Acker, 1990, art cit.

¹³⁴⁶ Tom Pendergast, « "Horatio Alger Doesn't Work Here Any More" : Masculinity and American Magazines, 1919-1940 », *American Studies*, 1997, vol. 38, n° 1, p. 55-80 ; Kimmel, Hearn et Connell (eds.), 2005, *op. cit.*

¹³⁴⁷ « *My absolute ideal image of a Broadway person. [...] He is a sophisticated man, yet very warm, very generous [...]. He had a theater background, but even if he didn't I would see him that way. he was a very polished gentleman [...] and very literate [...] and he was just very skillful.* » Del Reisman, en ligne :

La sophistication est rattachée à l'art légitime qu'est le théâtre, et plus largement à la culture ; Manulis est en effet diplômé en littérature de la prestigieuse université de Columbia¹³⁴⁸. De plus, c'est un habitant de New York, métropole majeure du pays et centre culturel et intellectuel. Parfait professionnel, il incarne les bonnes manières, et une attitude courtoise et urbaine. La sophistication est associée à l'éducation, la culture et la vie urbaine, ce qui l'oppose terme à terme à la définition des téléspectateurs et des habitants du « *Heartland* ». La division populaire/ sophistiqué est aussi imaginée par les professionnels selon un axe temporel. Le producteur de *Gunsmoke* (1955-1975, CBS) pendant une douzaine d'années, John Mantley, affirme dans les années 1980 : « Les gens sont trop sophistiqués de nos jours pour accepter le western à l'ancienne¹³⁴⁹. » Le grand public aurait fait des « progrès » et par conséquent les intrigues, et les valeurs simples et traditionnelles proposées par le genre ne lui conviennent plus.

Le public sophistiqué est celui de la ville, et notamment de la métropole. Par exemple, le programmateur Silverman rapporte ses succès alors qu'il débute au début des années 1960 à WGN, station indépendante de Chicago. Le dimanche soir, il diffuse des films de cinéma. Selon lui, le public de la métropole apprécie, y compris quand il s'agit de films d'avant-garde et de films étrangers sous-titrés¹³⁵⁰. Il articule également les deux notions dans son récit de la transformation rapide de CBS au début des années 1970 : « Nous devons avoir une chaîne plus urbaine, une chaîne plus jeune, une chaîne plus sophistiquée¹³⁵¹. » Les professionnels prêtent des habitudes particulières à ce public. Selon les producteurs des années 1960, il est inutile de programmer des émissions de qualité le samedi soir, car les citadins « soit reçoivent des gens à dîner, soit ils vont au théâtre ou ailleurs¹³⁵². » Le public urbain serait occupé par sa vie sociale et culturelle, à la différence des habitants du reste du pays, qui n'ont pas accès à ces distractions. Toutefois, toutes les villes ne sont pas à la même enseigne : les créatifs et les publics les plus sophistiqués se trouvent à New York et à Hollywood. Cette représentation apparaît par exemple dans le témoignage de Stanley Hubbard, directeur d'une station locale du Minnesota. Après son

<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/del-reisman>, 28 octobre 2003, (consulté le 1 août 2022). Chapitre 5.

¹³⁴⁸ *Martin Manulis*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/martin-manulis>, 17 juin 1997, (consulté le 15 décembre 2022). Chapitre 1.

¹³⁴⁹ « *People are too sophisticated today to accept the old-fashioned western.* » Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*, p. 120.

¹³⁵⁰ *Fred Silverman*, OHT, Chapitre 1.

¹³⁵¹ « *We had to have a more urban network, a younger network, a more sophisticated network.* » *Ibid.*, Chapitre 4.

¹³⁵² « *Either having people to dinner, or they are going to the theater or something.* » Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 168.

affiliation à CBS, il reçoit de son *network* une « programmation plus sophistiquée¹³⁵³ », en provenance de New York ou Hollywood ; il s'agit pour lui de divertissements qu'il ne peut concurrencer localement. La division entre le « *Heartland* » et les espaces métropolitains est reformulée.

Le public sophistiqué est décrit donc comme un public de classe moyenne, voire supérieure, qui disposerait d'un fort pouvoir d'achat. Robert Authur, dramaturge et scénariste pour les anthologies de l'âge d'or, raconte lors d'une table ronde comment il négocie avec un annonceur :

Je ne pense pas que vous ne puissiez jamais convaincre un client qu'il devrait essayer de toucher un public moins nombreux. Vous pourriez le convaincre de viser un public ciblé. Pour vendre [un programme à] la société Cadillac, vous pourriez dire : "Eh bien, optez pour un public adulte de fin de soirée et des émissions de qualité, parce que vous cherchez à vendre un produit à 6 000 dollars." C'est un argument de poids¹³⁵⁴.

Le public restreint et cultivé est associé à un fort pouvoir d'achat, et à des goûts pour des programmes sophistiqués, diffusés en dernière partie de *prime-time*, ceux écrits par Authur et ses collègues. Statut social, pouvoir d'achat, genre de fiction et horaire sont articulés dans ces représentations. Le public de télévision est ainsi conçu de façon binaire, avec des segments découpés au sein de grandes catégories : l'âge, le sexe, la géographie, la classe sociale, la pratique culturelle. Dans chacune de ces catégories, c'est la partie subordonnée qui est associée à la télévision. Les segments de public symboliquement au centre, ou au cœur, de l'industrie par leur nombre même, sont également ceux qui sont en périphérie du pouvoir, pris dans toutes ses dimensions, y compris culturelles. *A contrario*, le public minoritaire, urbain, sophistiqué, se trouve au sommet de la hiérarchie, et incarne une forme de marginalité par rapport à ce centre.

4.2.4.2 Des règles et des pratiques d'édition spécifiques sous le signe de l'innovation

Les idées conservatrices étant associées au public inférieur, rural et infantilisé, le public sophistiqué et masculin serait progressiste. Les anthologies, nous l'avons vu, sont construites comme l'opposé des programmes féminins, elles sont donc parées des qualités masculines, et partant d'un public masculin. Leurs épisodes présentent des adaptations d'œuvres classiques,

¹³⁵³ « *More sophisticated programming* » Stanley Hubbard, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/stanley-hubbard>, 14 octobre 2002, (consulté le 24 mai 2023). Chapitre 2.

¹³⁵⁴ « *I don't think you will ever convince a client that he should try for less of an audience. You might convince him that he might shoot for a selective audience. If you could sell the Cadillac company, you might say, "Well, go for a late-night, adult audience, and quality shows, because you are looking to sell a \$ 6 000 product." This is a convincing argument.* » Mannes (ed.), art cit, p. 27. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 40, dossier 1.

appartenant à la haute culture, ou des originaux qui traitent de problèmes d'actualité : ce sont des « drames » et non des « mélodrames », ce qui sous-entend des thèmes politiques et une absence de sentimentalisme. La masculinisation des programmes les place dans la sphère publique, le téléspectateur est construit comme un citoyen, et la télévision est un forum grâce auquel il a accès aux idées politiques. Ainsi, le processus de masculinisation apparaît en 1961 dans une brochure promotionnelle de la série progressiste *The Defenders*. La première page vante les mérites de la saison à venir :

Elle combine les attraits d'une série dramatique pleine de maturité, de profondeur, d'histoires palpitantes et pleines de suspense, avec l'attrait élémentaire de la continuité des personnages, du thème et de la programmation d'une semaine sur l'autre. Créée et produite par un grand nombre des hommes associés à Playhouse 90, THE DEFENDERS [emphasis dans l'original] promet d'établir de nouvelles références de qualité - en matière de production, de réalisation et d'écriture - pour une série hebdomadaire¹³⁵⁵.

La promotion de la série la place du côté des divertissements « adultes », avec des éléments associés aux goûts masculins : rythme trépidant et suspense (ce qui rattache le programme judiciaire à l'action-aventure), et qualité. Cette qualité apparaît doublement masculine : les créatifs sont tous des hommes (du scénario à la réalisation), et ils sont associés à *Playhouse 90*, l'anthologie la plus prestigieuse. La qualité, l'art, la recherche de modernité signalent des ambitions et un goût supérieurs, attributs masculins¹³⁵⁶. La brochure qualifie les scénaristes de dramaturges (*playwrights*) à plusieurs reprises, ce qui les lie à la forme culturelle légitime du théâtre. La seule caractéristique « féminine », c'est-à-dire les éléments feuilletonesques, est décrite comme l'arrière-plan. La brochure précise que « l'accent est porté principalement sur les détails de l'intrigue¹³⁵⁷ » (soit le crime, l'enquête, la préparation de la défense pour le procès). Les domaines masculins de la sphère publique (le crime, la violence, la justice et l'autorité), et les éléments non récurrents sont présentés comme premiers, les intrigues potentiellement sentimentales (et dévalorisantes) sont au second plan.

En effet, la définition d'un programme, et de son public, comme masculin, adulte et sophistiqué, est un argument qui permet de négocier la mise à l'antenne de thèmes politiques et

¹³⁵⁵ « *It combines the appeals of mature, full-dimensional drama and exciting, suspense-laden stories with the basic attraction of week-to-week continuity in characters, theme and scheduling. Created and produced by many of the same men associated with 'Playhouse 90', THE DEFENDERS promises to set new standards -- in production, direction and writing -- for a weekly series.* » *The Defenders*, brochure promotionnelle pour la saison 1961-1962, p.1. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 22, dossier 7.

¹³⁵⁶ Le même type de positionnement est analysé par Lynne Joyrich pour des séries des années 1980. Joyrich, 1990, art cit.

¹³⁵⁷ « *The main emphasis is on story detail* » *The Defenders*, brochure promotionnelle pour la saison 1961-1962, mars 1961, p.2. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 22, dossier 7.

polémiques. Schneider explique : « Parfois, la qualité d'un programme particulier vous autorise de faire des choses que nous ne permettriez pas à d'autres programmes¹³⁵⁸. » Les exemples donnés permettent de situer ces émissions « de qualité » comme des téléfilms sociaux, des docudrames et des mini-séries. Les programmes dignes d'être édités avec les règles propres aux « adultes » sont similaires d'un responsable à l'autre : prestige, contenu social et politique, format non récurrent – caractéristiques qui supposent un public adulte, responsable, et masculin. Par exemple, en 1954, Helffrich justifie la diffusion d'un épisode de la série médicale *Medic* (1954-1956, NBC), centré sur un épileptique :

Un risque calculé a été pris en montrant une crise d'épilepsie, mais dans le contexte de l'ensemble de l'épisode, elle était plus éducative que morbide, plus nécessaire que sensationnelle, et le message final était non seulement porteur d'espoir, mais aussi d'une prise de conscience qui sensibilise et responsabilise chacun d'entre nous par rapport à cette maladie spécifique¹³⁵⁹.

Helffrich considère le public de cet épisode comme adulte ce qui lui permet de rejeter l'accusation de sensationnalisme. De plus, il s'inclut dans les téléspectateurs, comme c'est souvent le cas lorsqu'il évoque les anthologies. Il confirme l'association entre ces programmes adultes et masculins, et un public minoritaire, une élite. En remplissant sa mission pédagogique, l'épisode n'est pas gratuit mais motivé, ce qui endigue symboliquement le risque d'excès causé par la scène d'épilepsie. Dans la mini-série de prestige *Roots* (8 épisodes, 1977, ABC), centrée sur l'histoire d'une famille afro-américaine, le problème de la nudité des poitrines des femmes se pose lors des scènes décrivant la capture des esclaves en Afrique. Les producteurs parviennent à convaincre que les images ont une valeur réaliste, et non sensationnaliste¹³⁶⁰. Les créatifs construisent un public sophistiqué, attaché à l'intégrité historique, qui ne sera pas choqué (comme les conservateurs) ou émoustillé (comme les sensationnalistes). Par conséquent, les exceptions aux règles d'édition dépendent des capacités rhétoriques du producteur : s'il parvient à convaincre de la validité et de l'intégrité artistique et/ou morale de son projet, éléments d'un programme prestigieux, destiné à des adultes sophistiqués, il peut obtenir gain de cause.

Le public adulte, masculin, urbain est un argument pour appliquer des règles d'édition particulièrement relâchées. Par exemple, Dann, cadre de CBS, fait part d'une anecdote

¹³⁵⁸ « Sometimes the quality of a particular program allows you to do things that you would not permit on other programs. » Stephen Farber, « They Watch What We Watch », *The New York Times*, 7 mai 1989.

¹³⁵⁹ « A calculated risk was taken in showing a seizure but in the context of the total broadcast, it was more educational than morbid, more necessary than sensational, and the final message was one not only of hope but included also an awareness that would increase the sensitivity and maturity of all of us in relationship to this particular illness. » Rapport CART n°1, daté du 12 janvier 1955, p.3. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹³⁶⁰ Alfred Schneider, OHT, Chapitre 4.

concernant la diffusion d'une pièce de Shakespeare (*A Midsummer Night's Dream*) mise en scène par Peter Brooks¹³⁶¹. Au théâtre, de nombreuses comédiennes apparaissent seins nus ; la pièce est diffusée à la télévision en l'état¹³⁶². En effet, le programme cumule plusieurs caractéristiques de la sophistication. Il s'agit encore d'une pièce de théâtre, d'un auteur classique, reconnu par la culture savante. De plus, la mise en scène est d'avant-garde, la compagnie théâtrale est britannique, caution de qualité dans les milieux intellectuels américains¹³⁶³. Le public populaire, sensationnaliste ou conservateur, n'est pas censé regarder. Construire un public adulte et sophistiqué permet également de négocier des exceptions aux règles concernant le langage. Ainsi, une note interne du service juridique de NBC datée de 1974, rappelle les règles générales d'utilisation des mots vulgaires. Si la double condition d'une utilisation non gratuite et d'une fiction adulte est remplie, des exceptions sont possibles : « Les mots utilisés dans des fictions dramatiques ayant une valeur artistique et qui ne sont pas employés simplement pour être sensationnels ou pour choquer sont également différents du langage "de séries filmées en studio"¹³⁶⁴. » Le sensationnalisme n'existe pas en lui-même, les limites peuvent en être négociées.

Cette valorisation des goûts masculins permet de négocier la mise en scène de contenus violents et sexuels. Par exemple, lors de la mise au point des séries commandées par ABC aux studios Warner, les dirigeants de la chaîne font part de leur insatisfaction concernant *King's Row* et *Casablanca*. Robert Kintner, alors cadre d'ABC, critique ces séries, qui « peuvent manquer d'attrait pour l'élément masculin, à moins que les histoires ne soient très fortes et agressives¹³⁶⁵. » Le public « adulte » recherché par la chaîne est masculin, amateur de scènes d'action. Invoquer le public masculin et adulte est un moyen de défendre la mise en scène de la violence, le terme « action » étant un mot codé pour la violence dans l'institution. De même, un rapport mensuel écrit par Helffrich explique que plusieurs épisodes d'une série policière britannique, *Fabian of Scotland Yard*, (1954-1956, BBC) ont été rejetés. Toutefois, en apprenant que l'horaire de diffusion est 23h15, ils sont autorisés car ce créneau horaire accueille

¹³⁶¹ Cette mention place l'anecdote en 1970. *Peter Brook 1970 production. A Midsummer Night's Dream. Royal Shakespeare Company*, en ligne : <https://www.rsc.org.uk/a-midsummer-nights-dream/past-productions/peter-brook-1970-production>, (consulté le 10 juin 2023).

¹³⁶² *Michael Dann*, OHT, Chapitre 5.

¹³⁶³ Laurie Ouellette et Justin Lewis, « Moving Beyond the "Vast Wasteland" : Cultural policy and Television in the United States » dans Robert Clyde Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004.

¹³⁶⁴ « *Words used in works of drama having artistic merit that are not inserted simply to be sensational or to shock are also different from "studio" talk.* » Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 206.

¹³⁶⁵ « *May lack appeal for the male element unless the stories are very lusty and combative.* » Anderson, 1994, *op. cit.*, p. 207.

« un public strictement adulte¹³⁶⁶. » Les deux jeux de règles d'édition sont ici clairement visibles : ce qui est interdit pour un public familial est autorisé pour un public adulte. Toutefois, la ligne de démarcation entre l'innovation, au nom des goûts masculins, et le sensationnalisme est mince. Un autre épisode de cette même série reste impossible à diffuser, même à 23h15 :

[Il] continue d'être inacceptable en raison de sa description détaillée de la méthode permettant de commettre un crime dit parfait et d'échapper à la justice. Cela nous a semblé inacceptable pour n'importe quelle tranche horaire et il y avait d'autres raisons telles qu'un plan sur une actrice dans un déshabillé excessivement décolleté, un soi-disant courtier en assurance typique qui était représenté comme typiquement ivre, et beaucoup de violence¹³⁶⁷.

Même le public d'une série policière, le plus adulte et le plus masculin de la dernière partie de soirée peut être reconstruit comme sensationnaliste et impressionnable. Le public de télévision reste marqué par un statut inférieur, du fait même de la consommation de ce média. L'éditeur agit au nom du risque d'imitation (typiquement pointé pour les enfants), de sensationnalisme et d'excès en matière de sexe, de violence et de comportement hors de contrôle (invoqué pour le public populaire).

Les négociations autour du public montrent que les catégories et les hiérarchies des publics sont partagées dans l'institution. Les différents professionnels assignent l'un ou l'autre à un programme, ce qui en établit le style, les thématiques et les règles d'édition. Cette assignation peut évoluer selon leurs objectifs, leur pouvoir dans la production et leurs capacités rhétoriques. Symbole et raccourci de cette bipartition et hiérarchisation des publics est le couple sophistication/sensationnalisme. La sophistication est associée au masculin, à la transgression des normes sociales et sexuelles, l'avant-garde et la modernité, l'élitisme, le progressisme et la minorité. La notion est un mot codé pour recouvrir des significations valorisées et attachées au domaine masculin ; la notion de « sensationnalisme », dénigrée, semble être son pendant féminin. Mais cette construction est instable car elle dépend du contexte de sa formulation. Un même contenu peut être qualifié de sensationnaliste. Formulée également comme une transgression des normes et du « bon goût », la notion de sensationnalisme est cependant dominée par le principe du plaisir, par lequel un (ou une) subordonné (e) acquiert une position

¹³⁶⁶ « *Strict adult viewing audience* » Rapport CART n°10, daté du 25 octobre 1955, p.4. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹³⁶⁷ « *[It] continues unacceptable because of its fine spelling out of the method for committing a so-called perfect crime and getting away with it. This seemed to us inadvisable as to acceptability for any viewing period and there were some additional reasons such as a shot of an actress in an excessively low-cut negligee, a so-called typical insurance man who was depicted as typically drunk, and a great deal of violence.* » Rapport CART n°10, daté du 25 octobre 1955, p.4. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

de pouvoir et/ou se libère de la discipline qui lui est imposée. Le renversement de l'ordre et l'excès sont donc au cœur du sensationnalisme, caractéristiques ciblées par le contrôle éditorial.

4.3 MARGINALITES ET ROLES DU PUBLIC DANS L'INSTITUTION

La thèse défendue par Stanton en ouverture de ce chapitre d'une « télévision démocratique » repose notamment sur l'argument de la pression du public, en particulier par le biais des chiffres d'audience mesurée. La pression des groupes d'intérêt, que ces mêmes professionnels ne peuvent ignorer, est aussi invoquée régulièrement : les diffuseurs se placent dans la position d'une citadelle assiégée. Par exemple, Schneider, évoque les différents problèmes soulevés par ces groupes :

La diversité à l'antenne [était un problème] ? oui. Nous avons rencontré quelque 350 groupes d'intérêt à un moment ou à un autre, de ceux qui s'inquiètent de la représentation des personnes âgées à ceux qui estiment que les Noirs ne sont pas représentés, en passant par ceux qui pensent – les Wildmon, les Falwell¹³⁶⁸ - que nous sommes en train de détruire les valeurs morales du pays. Et certainement, en termes de minorités [...] en termes de représentation des Noirs, d'embauche de Noirs, d'Hispaniques, d'Américains d'origine asiatique. C'était un tournant, et l'ensemble des années soixante avec ce qui se passait - le féminisme, la représentation des femmes, la représentation des maladies mentales - même en ce qui concerne la question des publicités pour les contraceptifs¹³⁶⁹.

L'éditeur en chef d'ABC est sollicité tout au long de sa carrière par des groupes divers, aux intérêts différents, voire opposés, qui cherchent à obtenir un contrôle éditorial sur la représentation des membres de leur groupe dans la fiction, mais aussi une politique plus favorable d'accès à l'emploi à la télévision pour les minorités. Les minorités raciales sont mises ici sur le même plan que les groupes religieux conservateurs : tous semblent exercer des pressions comparables, et être traités de la même façon, et forceraient l'institution à s'adapter à

¹³⁶⁸ Le révérend méthodiste Donald Ellis Wildmon (1938-2023) est le fondateur de multiples associations de « défense des valeurs familiales » à partir de 1977, critiquant vertement « l'indécence » des programmes télévisés de *prime-time*, en particulier *All in the Family* et *Charlie's Angels*. Le révérend baptiste Jerry Falwell (1933-2007) est le leader d'un groupe de chrétiens conservateurs, organisé dans un groupe nommé « Moral Majority », qui dénonce la télévision dans les années 1980. Gitlin, 1994, *op. cit.* ; Montgomery, 1990, *op. cit.*

¹³⁶⁹ « *On air diversity [was an issue]? yes. We met some 350 special interest groups at one time or another from those who are concerned with the portrayal of the elderly to those who felt that blacks were not portrayed to those who felt that – the Wildmons, the Falwells - that we were destroying the moral values of the country. And certainly, in terms of minorities [...] in terms of portrayals of Blacks, the hiring of Blacks, Hispanics, Asian Americans. It was a turning point, and the whole sixties with what was going on of - feminism, the portrayal of women, the portrayal of mental illness - even in term of the question of contraceptive ads.* » Alfred Schneider, OHT, Chapitre 3.

leurs demandes, et ce depuis les temps de la radio¹³⁷⁰. Ces groupes d'intérêt (*special-interest group, pressure group, advocacy group*) se manifestent, voire manifestent, à titre collectif auprès de l'institution. Chaque groupe est formé par un ensemble de personnes qui partagent une même caractéristique identitaire ou professionnelle (nationalité d'origine, couleur de peau, handicap, opinion politique, appartenance religieuse, exercice d'une profession ...), représenté par une ou plusieurs organisations et/ou porte-paroles¹³⁷¹. Ils forment donc une porte d'entrée pour étudier les rapports entre l'institution et les marginalités, certaines identités marginales sont peu prises en compte dans la culture du public ; pour d'autres, leurs porte-paroles sont intégrés au fonctionnement même de l'institution au cours des années 1960 et 1970.

4.3.1 Des marginalités présentes en raison du fonctionnement démocratique de l'institution ?

4.3.1.1 Une « majorité de minorités », une obligation de neutralité

Lors d'une table ronde, organisée à la fin des années 1950 sur le rôle des scénaristes de télévision, Eric F. Goldman, professeur d'histoire à l'université de Princeton, affirme : « il n'y a pas de majorité aux États-Unis : les États-Unis sont constitués d'un nombre important de minorités d'un type ou d'un autre, qu'il s'agisse des Juifs contre les Protestants, des Éléphants contre les Lions, ou d'autre chose encore¹³⁷². » Selon ce point de vue, les différences au sein du pays sont multiples, mènent à des divisions, et empêchent les scénaristes de satisfaire l'ensemble des téléspectateurs. Il reprend une idée commune, formulée par exemple dans les années 1920 par le philosophe John Dewey. Ce dernier ne croit pas en l'existence d'une opinion publique nationale aux États-Unis : le pays serait constitué d'un ensemble de communautés, aux visions du monde bien spécifiques¹³⁷³. Il s'agit d'une vision pluraliste de la société, selon laquelle tous les groupes et les intérêts peuvent s'exprimer librement dans l'espace public afin de parvenir à un consensus équilibré, et la négociation ne favorise aucune partie. Les groupes sont égaux, en termes de pouvoir et de légitimité ; les groupes revendicatifs sont représentés

¹³⁷⁰ Kathy M. Newman, *Radio Active : Advertising and Consumer Activism, 1935-1947*, Berkeley, University of California Press, 2004 ; Allison Perlman, « Broadcast Activism » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018.

¹³⁷¹ Perlman, 2018, art cit ; Montgomery, 1990, *op. cit.*

¹³⁷² «There are no majorities in the United States : the United States consists of a whole mass of minorities of one kind or another, whether they are Jew versus Protestant, Elk versus Lion, or one thing or another. » Mannes (ed.), art cit, p. 27. WHS. Serling Papers. Boîte 40, dossier 1.

¹³⁷³ John Dewey, *The Public and Its Problems : An Essay in Political Inquiry*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2012 [1927]., cité dans Bourdon, 2004, art cit, p. 16.

comme des perturbateurs. Les rapports de pouvoir et les luttes sociales et raciales sont niés, et cette vision de la société est considérée par la sociologie critique comme un mythe servant les intérêts des groupes dominants¹³⁷⁴. Le courant historiographique du « consensus » au lendemain de la guerre s'inscrit aussi dans cette valorisation des intérêts partagés par les groupes sociaux, plaçant au second plan les conflits¹³⁷⁵. Selon le sociologue C. Wright Mills, cette idéologie est largement répandue parmi les élites du pays dans les années 1950¹³⁷⁶, et donc parmi les cadres de la télévision.

En effet, dans le code de la NAB, la télévision est présentée comme un forum pour l'expression d'idées opposées, la participation des groupes d'intérêts à l'élaboration du contenu est prévue par le texte (chapitre 3). Tous les groupes peuvent ainsi s'exprimer sur le « libre marché des idées ». Schneider reprend cette conception dans ses mémoires : « Nous sommes une nation composée d'une majorité de minorités¹³⁷⁷. » La majorité n'existerait pas, les États-Unis n'auraient pas de « centre » symbolique. Dans ce contexte, la mission de service public de la télévision « signifiait informer, éduquer, mais ne pas prendre parti¹³⁷⁸. » Selon le mandat des stations de télévision, les programmes doivent satisfaire l'ensemble du public en étant un espace neutre et universel. Ces représentations se déploient dans un contexte de bouleversements sociaux (symbolisé notamment par les mobilisations des Afro-Américains, du mouvement étudiant et des féministes), mais aussi de tensions politiques, particulièrement celles liées à la guerre froide (maccarthysme, puis guerre du Vietnam). Les difficultés propres à la fiction télévisée semblent illustrées par l'utilisation des termes comme équilibre, neutralité, équité ou l'expression « les deux côtés » (*both sides*). Par exemple, William Link, producteur de téléfilms dans les années 1970 explique : « C'est très important ... dans un programme qui évoque des questions de société, il faut montrer les deux côtés du débat¹³⁷⁹. » Pekurny note : « les programmes consacrés à des thèmes polémiques comme l'avortement essaient de présenter les deux points de vue sur la question¹³⁸⁰. » Dans son chapitre de conclusion, Schneider écrit : « concernant les sujets qui suscitent la polémique, les deux parties ont le droit d'être

¹³⁷⁴ Mills, 2000, *op. cit.* ; Pierre L. van den Berghe, « Pluralisme social et culturel », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 1967, vol. 43, p. 67-78 ; Douglas C. Rossinow, *Visions of Progress : The Left-liberal Tradition in America*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008, p. 205.

¹³⁷⁵ Leo P. Ribuffo, « What Is Still Living In "Consensus" History And Pluralist Social Theory », *American Studies International*, février 2000, vol. 38, n° 1, p. 42-60.

¹³⁷⁶ Mills, 2000, *op. cit.*, Repère 198-203/468.

¹³⁷⁷ « *We are a nation of a majority of minorities.* » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 98.

¹³⁷⁸ « *Meant inform, educate, but take no sides.* » *Ibid.*, p. 93.

¹³⁷⁹ « *It's very important ... in a social piece, you've got to show both sides.* » William Link, interview menée par David Marc le 15 novembre 1996, disque 4. SUL. Boîte 1 : A1053

¹³⁸⁰ « *Programs dealing with controversial topics such as abortion attempt to present both sides of the issue.* » Pekurny, 1977, *op. cit.*, p. 225.

entendues¹³⁸¹ ». La fiction est ainsi traitée avec méfiance, les professionnels du contrôle éditorial craignent la propagande politique. Là encore, les expressions employées doivent être examinées pour mieux saisir ce qu'est la neutralité et l'équité, et qui sont ces « deux parties ».

Les discours de justification de l'exigence de neutralité nous apportent un premier aperçu. Schneider est le représentant d'un premier type de discours. Selon lui, la télévision, en tant que média, a des obligations multiples envers ses annonceurs, les créatifs, mais aussi le public. Dans son témoignage, il s'appuie sur un exemple :

Il n'y a aucune raison de ne pas montrer l'avortement sous un jour positif, même s'il faut montrer qu'il y a des gens qui s'opposent à l'avortement. Je pense que l'équité et l'équilibre sont essentiels, en particulier lorsque vous êtes seul à entrer dans le foyer, ce qui était le cas pour nous trois [chaînes] pendant de nombreuses années¹³⁸².

La neutralité consiste à ne pas prendre parti en présentant plusieurs points de vue, et notamment les points de vue opposés, ce qui est nécessaire aux vues de la situation d'oligopole des trois *networks*. Le média ne doit pas influencer des citoyens passifs, seuls face à la puissance des images¹³⁸³. La neutralité serait une pratique démocratique : « Le service d'édition insistait sur la présentation des deux parties du débat pour laisser le téléspectateur trancher – ce que j'ai toujours défini comme présenter des arguments, et non faire un plaidoyer¹³⁸⁴. » Selon cette vision, les téléspectateurs sont libres de choisir, ce qui est en cohérence avec la conception libérale du « marché des idées ». La neutralité signifie le respect de la liberté d'opinion. Par conséquent, la « doctrine de l'équité » (*Fairness Doctrine*), exigée par la loi fédérale pour les programmes politiques et d'actualité, est transférée à la fiction¹³⁸⁵. Dans ses mémoires, Schneider en retrace l'histoire : son récit débute avec les pressions sur les émissions de non-fiction exercées par les maccarthystes. Les pressions de tous bords perdurent dans les années

¹³⁸¹ « *In matters controversial both sides are entitled to hearing* » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 136.

¹³⁸² « *There's no reason why we shouldn't show abortion in a positive light even though they should show there's people who oppose abortion. Fairness and balance I think is critical, especially when you're the only thing coming into the home, which we were, the 3 of us for many years.* » Alfred Schneider, OHT, Chapitre 5.

¹³⁸³ Farber, 1989, art cit.

¹³⁸⁴ « *BS & P insisted on presentation of both sides to let the viewer decide – what I have always described as exposition, not advocacy.* » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 72.

¹³⁸⁵ En effet, le discours centré sur les notions d'équilibre, de « deux côtés du débat » et d'objectivité se retrouve dans la description des programmes d'actualité. Par exemple, et pour se limiter au thème de la guerre du Vietnam, Julian Goodman, alors directeur du service d'information d'ABC, décrit le traitement du sujet dans ses émissions : « Nous étions en réalité justes, nous essayions de voir les deux côtés de cette question. » (« *We were indeed fair, we tried to see both sides to that.* » Julian Goodman, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/julian-goodman>, 12 décembre 1998, consulté le 8 septembre 2022). Chapitre 6.) Pour Stanley Hubbard, directeur d'une station de télévision dans le Minnesota, le point de vue du journal télévisé doit être « impartial, et parfaitement au milieu » (*impartial, and right down in the middle*) ou « des deux côtés » (*both sides*). Il attaque Walter Cronkite, le présentateur star du journal de CBS, pour ses critiques du gouvernement américain, lors de l'offensive du Tet en particulier. (Stanley Hubbard, OHT, Chapitre 3.)

1960, ce qui le mène à « adapter la politique de neutralité qui a cours pour les programmes d'actualité aux programmes de divertissement¹³⁸⁶ ». La neutralité et l'équité dans la fiction concernent par conséquent l'expression d'opinions politiques, qui doivent être diverses et s'équilibrer les unes les autres.

Helffrich, dans un deuxième type de discours, lie la neutralité à la « majorité de minorités ». Il s'agirait de la seule politique rationnelle dans un contexte de profondes divisions politiques et sociales. Cette justification apparaît dans son rapport de 1955 à propos de « A Man is Ten Feet Tall » (évoqué plus haut). Il souligne la diversité des réceptions, avec des louanges de téléspectateurs blancs et afro-américains, et des critiques sévères en provenance du Sud ségrégationniste :

Il est douteux que la controverse sur les questions raciales concernant les minorités prenne fin de notre vivant, mais au moins les professionnels des médias responsables procèdent-ils aussi logiquement qu'ils le peuvent. L'importance de l'équilibre dans une grille de programmes est évidente lorsque des considérations raciales entrent en ligne de compte, comme partout ailleurs¹³⁸⁷ [emphase dans l'original].

Le vocabulaire de l'équilibre et de la responsabilité du média est utilisé, toutefois l'équilibre est décrit comme une adaptation logique à la situation raciale, et plus largement à toutes les questions sociales. Le public est considéré dans sa dimension identitaire et politique : une grille de programmes responsable doit offrir des programmes suffisamment variés. En satisfaisant un groupe, puis un autre, chacun peut y trouver son compte.

Le troisième type de discours est tenu par les annonceurs. Ils s'opposent à la diffusion de programmes polémiques pour ne pas subir les pressions : les téléspectateurs sont perçus comme des consommateurs. Lors d'une table ronde organisée par le magazine *TV Guide* en 1963, six producteurs sont rassemblés pour évoquer leurs difficultés, et la question des peurs des annonceurs est posée.

LESLIE STEVENS [producteur de Playhouse 90¹³⁸⁸]. Si le sponsor est une entreprise de corn-flakes d'importance nationale – ou de n'importe quoi d'autre – il a vraiment peur d'un sujet polémique parce que cela veut dire que la moitié du public va vous détester et l'autre moitié va vous aimer, et il ne pourrait vendre que la moitié de ses corn-flakes.

¹³⁸⁶ « I adapted the news policy to entertainment programs [...]. » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 93.

¹³⁸⁷ « Doubt controversy on racial matters where any of the minorities are concerned will end in our lifetime but at least responsible broadcasters are proceeding as logically as they know how. The importance of balance on a broadcast schedule is obvious where racial considerations pertain, as everywhere else. » Rapport CART n°10, daté du 25 octobre 1955, p.3. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹³⁸⁸ Programme d'anthologie, 1956-1960, CBS.

PAUL HENNING [producteur de *The Beverly Hillbillies*¹³⁸⁹, au modérateur]. Vous voudrez bien dire que cette déclaration est de [Stevens] ? Les corn-flakes sont mon sponsor¹³⁹⁰.

Tout comme les chaînes, les annonceurs (en particulier dans le modèle de l'annonceur unique) exigent la neutralité, quelles que soient les opinions exprimées, pour des raisons commerciales. L'objectif de la neutralité est d'empêcher l'identification d'un programme à un parti politique ou à une ligne partisane. Tous ces discours insistent sur la nécessité de la neutralité, et l'identité des « deux parties » y apparaît toutefois variable, comme si chaque débat reconfigurait les opposants en lice. Selon les discours, l'équilibre dans les représentations n'est qu'une adaptation à des contraintes spécifiques. Pour respecter ce principe, plusieurs procédés sont employés dans la fiction.

4.3.1.2 Les procédés de neutralité dans la fiction

Un premier ensemble de procédés de neutralité est la présentation de contenus explicitement non partisans. Les annonceurs General Mills et Armstrong Cork Company (vus plus haut) demandent à ce que les problèmes ne soient pas abordés. La politique « représentation sans identification », de son côté, permet de présenter des membres des minorités, sans toutefois aborder les problèmes spécifiques qu'ils rencontrent. Une autre technique de dépolitisation, du point de vue du contrôle éditorial, est l'utilisation de la métaphore pour traiter des problèmes sociaux et politiques, notamment les relations raciales. Dans les discours des scénaristes, la mise à distance par le choix d'un cadre historique et géographique non contemporain et/ou non américain, est un moyen de contourner la censure. Serling raconte par exemple comment son projet pour un épisode se déroulant au Sénat, « The Arena » (*Studio One*, s08e30, 09/04/1956, CBS), a été modifié :

L'un des édits impériaux des annonceurs est qu'à aucun moment, dans un drame politique, un discours ou un personnage ne doit être assimilé à un parti politique existant ou à des problèmes politiques actuels [...] [Les téléspectateurs] ont eu droit au spectacle incroyable [...] de groupes de sénateurs criant, gesticulant et parlant en langage codé de questions fictives, utilisant une terminologie inventée, dans une sorte de double discours interminable et invraisemblable.... Rétrospectivement, j'aurais

¹³⁸⁹ Sitcom qui met en scène les aventures d'une famille de nouveaux riches venus de la campagne profonde, 1962-1971, CBS.

¹³⁹⁰ « STEVENS. *If the sponsors are a national corn-flakes company – or whatever it is – they really fear a seriously controversial thing because it means that half the audience is going to hate you and the other half is going to like you and they may sell only half of their corn-flakes.*

HENNING. *Would you point out that that statement was made by him? I'm sponsored by corn-flakes.* » « The Subject is Television », *TV Guide*, 20 juillet 1963, p. 15-27.

*probablement eu un épisode beaucoup plus profond si j'en avais fait de la science-fiction, si je l'avais situé en 2057 et si j'avais peuplé le Sénat de robots*¹³⁹¹.

La neutralité correspond à l'effacement des étiquettes politiques et des débats dans le cadre contemporain. Plus de liberté peut être trouvée si l'univers fictionnel se situe dans le futur, ou dans le passé. Si cette tactique est validée par le contrôle éditorial c'est sans doute parce que contenu explicite est dépolitisé. De plus, la représentation du grand public entre en jeu : incompetent, il n'est pas capable de décoder les allusions. Le contenu est acceptable, la métaphore l'a rendu neutre. Le choix du cadre est aussi pris en compte pour la science-fiction et le western. En 1962, les éditeurs de NBC expliquent : « La sensibilité est plus grande dans un drame contemporain, dans un western moderne comme *Empire* que dans un western d'époque comme *The Virginian*¹³⁹². » *Empire* (1962-1963, NBC) se déroule dans un ranch du Nouveau-Mexique contemporain, alors que *The Virginian* (1962-1971, NBC) est un western classique qui se déroule au XIX^e siècle. Les règles d'éditions concernant les contenus politiques sont plus relâchées pour la seconde série, dont l'univers fictionnel est éloigné du téléspectateur. Les téléspectateurs vulnérables et peu compétents liront la fiction au premier degré et ne seront pas influencés ; les téléspectateurs compétents, eux, décoderont les allusions, mais ne seront pas influencés, du fait même de leur éducation politique et culturelle. L'effet final supposé est neutre dans les deux groupes. Inversement, le contenu des épisodes en cadre contemporain est édité avec une attention particulière, car aucune opération de décodage n'est nécessaire pour en comprendre les enjeux.

Un deuxième ensemble de procédés de neutralité est fondé sur la doctrine de l'équité. L'équilibre entre les « deux côtés » du débat est construit à l'échelle de la grille des programmes. Par exemple, en 1958, Helffrich explique : « Le contenu doit être jugé en fonction de son intention et du cadre global dans lequel il s'inscrit. [...] [La grille de programmation] indique l'intention globale d'un média¹³⁹³. » La neutralité résulte de l'intégralité de l'antenne. Toutefois, l'objectif de neutralité peut aussi être recherché par la confrontation de deux

¹³⁹¹ « *One of the edicts that comes down from the Mount Sinai of Advertisers Row is that at no time in a political drama must a speech or character be equated with an existing political party or current political problems... [...] They were treated to an incredible display... of groups of Senators shouting, gesticulating and talking in hieroglyphics about make-believe issues, using invented terminology, in a kind of prolonged, unbelievable double-talk.... In retrospect, I probably would have had a much more adult play had I made it science fiction, put it in the year 2057, and peopled the Senate with robots.* » Mannes (ed.), art cit, p. 3. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 40, dossier 1.

¹³⁹² « *There is greater sensitivity in contemporary drama, in a modern western such as 'Empire' than there is in a period western such as 'The Virginian.'* » « NBC Won't Deviate on Taboos », *Variety*, 1962, art cit.

¹³⁹³ « *Material has to be judged as of its intent and the total framework in which it sits. Invariable scattered audience mail reaching us [...] the schedule of programming [...] indicates a broadcaster's overall intent.* » Rapport CART n°1, daté du 7 janvier 1958, p.6. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

personnages ou groupes, et par la répartition des torts entre eux, ce qui empêcherait le téléspectateur d'identifier un groupe comme ayant raison. Par exemple, Tankersley décrit la sitcom *All in the Family* (1971-1979, CBS) en reprenant le vocabulaire de l'équilibre : les deux générations qui s'opposent y sont objet de moqueries, le père conservateur comme son beau-fils et ses amis progressistes sont visés. Cette caractéristique rend le programme diffusable¹³⁹⁴. Le principe de la répartition des torts semble également mis en œuvre dans un épisode du corpus, « I Am the Night - Color Me Black » (*The Twilight Zone*, s05e26, 27/03/1964, CBS). Le condamné à mort est un assassin bien intentionné, il raconte ainsi son crime : « L'homme que j'ai tué était le chevalier blanc. [...] Il était l'homme qui brûlait les croix, l'homme qui jetait des bombes, il fouettait un pauvre homme de couleur effrayé¹³⁹⁵. » La description de la victime indique qu'il s'agissait d'un membre du Ku Klux Klan. En effet, l'expression « chevalier blanc » peut faire référence au costume porté par les membres du Klan, mais aussi à un chapitre fondé dans le Mississippi au début des années 1960 sous le nom de *White Knights of the Ku Klux Klan*¹³⁹⁶. Serling, qui signe l'épisode, brouille les cartes : le raciste violent est la victime, et l'allié progressiste des Afro-Américains est le criminel. Il respecte ainsi le principe de « neutralité » au sens du contrôle éditorial, ce qui rend l'épisode diffusable. Cependant, le crime lui-même semble secondaire et offre l'opportunité de donner le rôle moralement supérieur à un révérend afro-américain, figure évocatrice de Martin Luther King, qui reçoit le prix Nobel de la paix plus tard cette année-là. Le personnage, incarné par Ivan Dixon, lui-même engagé dans le mouvement pour les droits civiques¹³⁹⁷, dénonce la haine et la violence dans des lieux associés à la domination communiste, mais aussi aux États-Unis. La conception « neutre » du crime semble ici un piège narratif tendu par le scénariste, connu pour son implication auprès des causes progressistes.

Le principe d'équilibre est par conséquent une demande du contrôle éditorial, appliquée à plusieurs échelles mais surtout par le biais des personnages, qui sont des lieux majeurs des leçons de morales. Il en est de même pour la représentation des minorités, les éditeurs demandent aux créatifs de respecter une politique d'équilibre. Pour éviter l'accusation de perpétuer les stéréotypes, notamment l'association d'un groupe spécifique avec la criminalité, les éditeurs demandent à ce que les fictions présentent des membres de ce groupe des deux côtés

¹³⁹⁴ William Tankersley, OHT, Chapitre 5.

¹³⁹⁵ « *The man I killed was the white knight. [...] He was the cross burner, the bomb thrower, he handled the whipping of some poor scared colored guy.* »

¹³⁹⁶ Farid Ameer, *Le Ku Klux Klan*, Paris, Pluriel, 2016.

¹³⁹⁷ Anthony Hayward, *Ivan Dixon: Kinchloe in « Hogan's Heroes »*, en ligne : <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/ivan-dixon-kinchloe-in-hogan-s-heroes-829237.html>, 16 mai 2008, (consulté le 17 octobre 2022).

de la loi. Par exemple, un rapport sur un épisode de *Treasury Men in Action* (1950-1951, ABC, 1951-1955, NBC¹³⁹⁸), fait part des modifications effectuées : « L’escroc italien a été maintenu dans le scénario mais l’agent du T [Trésor] est également devenu italien, de sorte que le seul représentant [de ce groupe] n’est pas le criminel, et qu’un effort soit fait pour équilibrer les bons et les mauvais¹³⁹⁹. » Selon l’éditeur, un Italo-Américain du côté des forces de l’ordre équilibre le stéréotype de l’Italo-Américain criminel. La même stratégie est utilisée une décennie plus tard par les décideurs d’ABC pour la série *The Untouchables* (1959-1963, ABC) qui présente le combat d’Elliot Ness contre la mafia dans les années 1930 : les cadres demandent à la production de placer des personnages italo-américains parmi les forces de l’ordre¹⁴⁰⁰. De plus, les criminels sont affublés de noms plus neutres à partir de la troisième saison. La politique de rééquilibrage semble reposer sur l’idée d’un jeu à somme nulle : un membre d’un groupe du côté de la loi annule un criminel, membre du même groupe. Toutefois, le stéréotype n’est pas éliminé de l’écran : même si tous les Italo-Américains ne sont pas des mafieux, tous les mafieux (ou la majorité, suivant la série) sont des Italo-Américains. Le rééquilibrage dilue et brouille dans une certaine mesure la convention, mais il ne la fait pas disparaître. La neutralité est relative : la représentation stéréotypée est la norme, la représentation non-stéréotypée est l’exception, ajoutée dans l’arrière-plan, de manière délibérée et pour répondre à un objectif comptable, et non à une logique narrative. Cette solution du rééquilibrage découle également de l’organisation de l’institution : les éditeurs, confrontés à un scénario qui doit être validé, doivent trouver des solutions rapides et faciles à mettre en œuvre pour rendre leur travail en temps et en heure. Modifier le nom d’un personnage pour indiquer une identité culturelle spécifique est conforme à cette logique¹⁴⁰¹. Par conséquent, les épisodes avec des marginalités et/ou des thèmes sensibles ne se prêtent pas à une lecture manichéenne, ce qui est aussi constaté par l’historienne de la télévision Aniko Bodroghkozy pour la représentation des hippies dans les séries de *prime-time*¹⁴⁰². Ce brouillage et cette complexité résultent, en grande partie, de l’application de la doctrine de l’équité.

¹³⁹⁸ Série d’action qui raconte les aventures des agents chargés de collecter les impôts, de surveiller la circulation de la monnaie, le système bancaire et les banques.

¹³⁹⁹ « *The Italian crook remained in the script, but the T [sic] Man was also made an Italian, so that the only representative was not the criminal, and an effort is seen to balance up the bad and the good.* » Rapport du service « Continuity Acceptance » de New York sur *Treasury Men in Action*, daté du 21 mai 1953. WHS. Archives du service « Continuity Acceptance », 1938-1961, Boîte 152.

¹⁴⁰⁰ *Alfred Schneider*, OHT, Chapitre 2.

¹⁴⁰¹ Selon le producteur Donald Bellisario, cette politique de rééquilibrage des minorités est encore d’actualité dans les années 1980 (Farber, 1989, art cit.), ce qui est aussi confirmé par Todd Gitlin (Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 249.)

¹⁴⁰² Bodroghkozy, 2001, *op. cit.*

4.3.1.3 *L'équité selon le contrôle éditorial : l'avantage à la majorité*

En dépit de sa formulation égalitaire, le principe des « deux parties » (*both sides*) est une application de la doctrine de l'équité, ce qui suppose que les deux parties ne sont pas équivalentes. La distinction entre équité et égalité apparaît notamment lors du développement du téléfilm *That Certain Summer* (1972). Richard Levinson et William Link, scénaristes et producteurs, sont en effet confrontés au contrôle éditorial d'ABC, qui considère que leur projet est favorable aux homosexuels. *That Certain Summer*, premier téléfilm mettant en scène un couple homosexuel, est centré sur le *coming-out* d'un père divorcé à son fils. Le projet est approuvé par la chaîne avec difficulté et nécessite pour aboutir le soutien de Barry Diller, cadre haut placé (il prend la tête des programmes de *prime-time* en 1973¹⁴⁰³). Pour Schneider, alors éditeur en chef, l'homosexualité est un thème controversé. Il explique dans ses mémoires : « Nous avons poursuivi le dialogue [avec les associations de défense des homosexuels] pour nous conseiller pour présenter un personnage homosexuel de façon objective, sans prendre parti dans la polémique religieuse et sociale¹⁴⁰⁴. » Appliqué à l'homosexualité, la neutralité signifie tout d'abord que tous les contacts physiques et marques d'affection entre les deux hommes sont interdits. De plus, un point de vue défendant la famille traditionnelle et l'hétérosexualité doit être ajouté. Le témoignage de Levinson précise : « Leur sentiment était que, quelque part dans le scénario, nous devions introduire un personnage... qui donnerait la parole à l'opinion dominante. En d'autres termes, ils reflétaient les préoccupations des commanditaires concernant la doctrine de l'équité¹⁴⁰⁵. » L'équité consiste ainsi à donner une voix à la majorité, pour rééquilibrer une fiction jugée trop favorable à une minorité. Pour lui, il s'agit moins de liberté d'opinion que d'intérêt commercial. Ce témoignage nous permet surtout de comprendre la notion d'équité et la forme « deux parties » : les deux côtés recouvrent les deux publics de la télévision selon la division géographique et politique du pays. Les conservateurs, traditionalistes et religieux, soit la majorité, forment le premier camp, et les progressistes, urbains, et sophistiqués, soit la minorité, forment l'autre camp. Des représentations équitables servent les goûts des plus nombreux, en conformité avec la définition de la télévision comme média commercial et démocratique.

¹⁴⁰³ Selon Link, et des rumeurs dans l'institution, Barry Diller est lui-même homosexuel, ce qui peut expliquer son soutien pour ce projet.

¹⁴⁰⁴ « *We continued the dialogue to assist us in an objective presentation of a homosexual character without taking sides in the religious and social controversy.* » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴⁰⁵ « *Their feeling was somewhere in the script we had to introduce a character...who would give voice to prevailing public opinion. Meaning that they were reflecting a corporate concern over the fairness doctrine.* » cite dans Stephen Tropiano, *The Prime Time Closet : A History of Gays and Lesbians on TV*, New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2002, Repère 334/960.

Link, quant à lui, raconte dans deux témoignages sa rencontre avec les consultants de la chaîne¹⁴⁰⁶, Heller et Polsky (évoqués au chapitre 3) qui tiennent des propos homophobes¹⁴⁰⁷. Au nom de la « neutralité » de la fiction, ABC fait ajouter dans le scénario les lignes de dialogues suivantes, dans la bouche du père homosexuel :

Beaucoup de gens, la plupart des gens je pense, pensent que c'est mal. Ils disent que c'est une maladie, que c'est quelque chose qui doit être soigné. Je ne sais pas si c'est le cas. Je sais que ce n'est pas facile à vivre. Si j'avais le choix, ce n'est pas quelque chose que je choisirais pour moi. Mais je ne peux pas vivre autrement¹⁴⁰⁸.

Heller justifie sa demande dans une interview. À l'origine, la réplique comprenait la phrase : « C'est seulement une autre façon d'aimer¹⁴⁰⁹. » Cette réplique serait offensante, car « elle pourrait suggérer à un jeune que la société offre un choix ouvert en matière de sexualités, toutes aussi acceptables les unes que les autres. Certains pensent que c'est vrai, mais le Dr Heller a estimé qu'il n'y avait aucune raison de mêler le téléfilm à ce débat délicat¹⁴¹⁰. » Selon le contrôle éditorial, la « neutralité » consiste à supprimer une opinion tolérante (qui refuse de juger) pour que le téléfilm se conforme à l'opinion de la majorité, telle qu'elle est perçue. La neutralité est assurée aussi par personnage qui porte en lui les « deux parties » : il est à la fois homosexuel et exprime l'opinion conservatrice, homophobe. Le mode de vie du personnage est décrit comme une maladie, une pulsion, une tragédie¹⁴¹¹. Link et Levinson déclarent avoir accepté ce discours car il sous-entend que les discriminations dans la société américaine sont à l'origine de la souffrance des homosexuels¹⁴¹². Toutefois, cette vision critique de la société ne fait pas partie explicitement de la réplique. D'ailleurs, dans son témoignage donné en 2004, Schneider interprète cette réplique différemment. Pour lui, elle signifie que l'homosexualité est un choix individuel¹⁴¹³.

¹⁴⁰⁶ William Link, interview menée par Bernie Cook le 4 février 1997. SUL. Boîte 18 ; *William Link*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-link>, 23 août 2002, (consulté le 11 novembre 2022).

¹⁴⁰⁷ Les deux hommes sont docteur en médecine et expriment ces opinions alors que l'homosexualité est retirée de la liste des pathologies mentales par l'association des psychiatres américains en 1973. L'Organisation mondiale de la santé annonce la même décision en 1990. Jack Drescher, « Out of DSM : Depathologizing Homosexuality », *Behavioral Sciences*, décembre 2015, vol. 5, n° 4, p. 565-575.

¹⁴⁰⁸ « *A lot of people, most people I guess, think it's wrong. They say it's a sickness, that it's something that has to be cured. I don't know. I do know it isn't easy. If I had a choice, it's not something I'd pick for myself. But it's the only way I can live.* » cité dans Tropiano, 2002, *op. cit.*, Repère 332/960.

¹⁴⁰⁹ « *It's just another way of loving.* » Max Gunther, « TV and the New Morality : Who Will Keep What Off the Air », *TV Guide*, 28 octobre 1972, p. 50-54.

¹⁴¹⁰ « *It might suggest to a youngster that society offers an open choice of approaches to sex, all equally acceptable. Some people believe it is true, but Dr. Heller felt there was no good reason to drag the film into that touchy debate.* » *Ibid.*

¹⁴¹¹ Selon l'étude de Muriel Cantor, menée dans la première moitié des années 1960 sur les producteurs de télévision, l'homosexualité est un thème possible dans les séries, mais à condition que le personnage soit malheureux, principe qui est appliqué ici. Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴¹² *William Link*, OHT, Chapitre 7. ; Tropiano, 2002, *op. cit.*, Repères 334-335/960.

¹⁴¹³ *Alfred Schneider*, OHT, Chapitre 3.

Le projet jugé « pro-homosexuel », donc partisan, est corrigé par le contrôle éditorial qui y fait ajouter la voix majoritaire et rappelle la norme. Le résultat est « neutre » (il y a les « deux parties ») et « équitable » : la partie considérée la plus méritante (la majorité, la norme) est favorisée, et l'autre partie est traitée comme minoritaire et déviante. En effet, l'opinion de la majorité ainsi que ses goûts sont considérés comme universels et neutres, c'est-à-dire naturels, non partisans et non polémiques. Ainsi, le code de General Mills, publié en 1960, se donne pour but de sponsoriser des programmes consensuels. Ne pas offenser les groupes d'intérêt, quelle que soit leur cause, fait partie de sa politique de « neutralité ». Le texte précise par exemple : « les personnages doivent refléter la reconnaissance et l'acceptation de la situation mondiale dans leurs pensées et leurs actions¹⁴¹⁴ » ; les violences de guerre ne doivent pas être mises en valeur. Un programme militariste et favorable à l'endiguement est ainsi « neutre ». De même, « Aucun de nos programmes ne contiendra d'éléments susceptibles de promouvoir de quelque manière que ce soit l'idée que le monde des affaires est froid, impitoyable et dépourvu de tout sentiment ou motivation [spi]rituelle [sic]¹⁴¹⁵. » Une émission qui s'abstient de critiquer le capitalisme est considérée tout aussi « neutre ». Le cadre dominant est si évident pour l'annonceur qu'il est neutre et invisible ; il ne peut entrer dans l'espace de la polémique. Le même code dresse une liste de tous les groupes bénéficiant d'une protection symbolique au titre de doctrine de la neutralité. Elle semble inclure toutes les associations et identités possibles :

Il n'y aura pas de contenu susceptible d'offenser, directement ou par la voie indirecte de la suggestion, une minorité organisée, une corporation, ou d'autres organisations, institutions, et résidents d'un État fédéré ou d'une région du pays, ou une organisation commerciale de quelque nature que ce soit. Cela comprend les organisations politiques, les confréries, les associations universitaires et scolaires, les syndicats, les organisations industrielles, commerciales et professionnelles, les ordres religieux, les clubs civiques, les sociétés commémoratives et patriotiques, les sociétés philanthropiques et de réforme sociale (la Ligue anti-tabac, par exemple), les organisations sportives, les groupes de femmes, etc. qui ont bonne réputation¹⁴¹⁶. [je souligne]

¹⁴¹⁴ « The characters should reflect recognition and acceptance of the world situation in their thoughts and actions » « Madison Ave.'s Program Taboos », *Variety*, 1960, art cit.

¹⁴¹⁵ « There will be no material on any of our programs which could in any way further the concept of business as cold, ruthless, and lacking all sentiment or [spi]ritual motivation. » *Ibid.*

¹⁴¹⁶ « There will be no material that may give offense either directly or by inference, to any organized minority group, lodge, or other organizations, institutions, residents of any state or section of the country, or a commercial organization of any sort. This will be taken to include political organizations; fraternal organizations: college and school groups; labor groups; industrial, business and professional organizations; religions orders; civic clubs; memorial and patriotic societies; philanthropic and reform societies (Anti-Tobacco League, for example); athletic organizations; women's groups, etc., which are in good standing. » *Ibid.*

Une forme de sélection est cependant effectuée : General Mills invite à distinguer les groupes respectables et les autres ; les groupes considérés comme étrangers aux valeurs défendues dans le code, ou dont les revendications ne sont pas jugées raisonnables, sont exclus de cette politique de protection. Les normes et les valeurs des professionnels du contrôle éditorial sont mises à contribution pour effectuer le tri. Les normes du comportement, quant à elles, découlent de la conception traditionnelle et religieuse de la famille, où le père est la figure centrale, et l'hétérosexualité le seul modèle. Ainsi, le code de la NAB précise : « Le caractère sacré du mariage et la valeur du foyer sont respectés. [...] Les crimes et les anomalies sexuelles sont inacceptables en général comme contenu pour les programmes¹⁴¹⁷. » Par conséquent, certaines valeurs, identités et comportements constituent la norme, à l'aune desquels d'autres sont minoritaires et déviants. De même, Alfred Schneider définit ainsi le mandat de la télévision :

Ce concept vaporeux "d'intérêt public" comporte un certain sens du respect de la famille et de l'ordre social et une défense de la valeur de ses institutions. On peut peut-être même aller plus loin. L'application et l'interprétation de concepts tels que l'équité, l'équilibre, la vérité et la dignité de l'esprit humain peuvent aussi être attribuées à sa signification¹⁴¹⁸.

Il confirme ainsi que le capitalisme, le respect des autorités, de la famille et de l'ordre politique fait partie de ce cadre évident, dont le maintien est conforme à la mission de service du public. Dans l'énoncé de ses grands principes, Schneider nous montre également que la neutralité par la pluralité ne signifie pas égalité : « Même s'il existe plusieurs points de vue, c'est le point de vue majoritaire qui gouverne nos affaires. Même si c'est le point de vue de la majorité qui gouverne, le point de vue de la minorité a le droit de s'exprimer¹⁴¹⁹. » Le point de vue majoritaire dispose du pouvoir alors que le point de vue minoritaire a seulement le droit d'exister : un des deux côtés est la norme ; l'autre côté est l'exception, tolérée, mais marginale. Il précise : « le commentaire social et la satire politique sont un dialogue, pas une diatribe. [...] Par-dessus tout, la vie privée, l'autorité, la moralité et l'éthique peuvent être remises en

¹⁴¹⁷ « Respect is maintained for the sanctity of marriage and the value of the home. [...] Sex crimes and abnormalities are generally unacceptable as program material. » *The Television Code* (2e édition), mars 1954, p. 3. ALB. NAB Records. Boîte 33, dossier 1.

¹⁴¹⁸ « This amorphous concept of "public interest" retains some sense of respect for family and order in society and support for institutional values. Perhaps one can go even further. Application and interpretation of such terms as fairness, balance, truth, and dignity of the human spirit can also be attributed to its meaning. » Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 132.

¹⁴¹⁹ « Notwithstanding the fact that there may be more than one point of view, the majority point of view governs our affairs. Notwithstanding the fact that majority view governs, the minority view is entitled to expression. » *Ibid.*, p. 136.

question, mais pas de façon excessive¹⁴²⁰. » Les partisans de discours critiques sont sommés de dialoguer avec les défenseurs du *statu quo*, et de tempérer leurs propos. Leur liberté d'expression est encadrée. L'individualisme, l'ordre social et politique, la moralité traditionnelle et religieuse ne peuvent être la cible d'attaques radicales : « l'incroyance doit s'exprimer avec le respect dû au droit de croire¹⁴²¹ ». Ainsi, Schneider défend les valeurs traditionnelles, religieuses et conservatrices. Dans ce dernier exemple, la première opinion apparaît dans le rôle de l'agresseur. L'éditeur semble partager le traumatisme de la modernité et des années 1960 vécu par la génération établie de cette période, à laquelle il appartient¹⁴²². Quand il invoque la neutralité et l'équité, en les associant aux opinions et aux goûts de la majorité, cela correspond à ses propres valeurs. Par conséquent, *pour lui*, ces goûts et ces opinions sont neutres, apolitiques et universels¹⁴²³. Dans une certaine mesure, les marginalités sont présentes à l'écran en vertu du rôle démocratique de la télévision, mais bien comme marginalités dans une relation avec les opinions et identités perçues comme majoritaires.

4.3.2 Des marginalités présentes en raison des pressions des groupes d'intérêt ?

4.3.2.1 Les groupes d'intérêt selon les professionnels : des obstacles à la liberté d'expression

Le chapitre consacré aux groupes d'intérêts dans les mémoires de Schneider débute par une description de la pratique de la liste noire. Un groupe disparate, uni par une même idéologie, essaie de prendre le contrôle de l'antenne par des menaces. Le danger des groupes d'intérêt est ici formulé explicitement en termes de négation de la liberté d'expression¹⁴²⁴. Le récit se poursuit avec les années 1960, elles aussi marquées par les pressions : « Avec des programmes davantage axés sur des questions de société et dans un climat de contestation et de bouillonnement social, les groupes d'intérêt ont rapidement ciblé la télévision pour tenter d'influencer les téléspectateurs¹⁴²⁵. » Sous la plume de Schneider, ce dernier objectif n'est pas légitime. Les « intérêts spéciaux » sont décrits comme des obstacles à la liberté d'expression

¹⁴²⁰ « *Social commentary and political satire are a dialogue, not a diatribe. [...] Above all, privacy, authority, morality, and ethics can be questioned, but not abused.* » *Ibid.*

¹⁴²¹ « *Disbelief is expressed with due regard for the right to believe* » *Ibid.*

¹⁴²² Bodroghkozy, 2001, *op. cit.* ; Johnson, 2004, art cit.

¹⁴²³ Ce type de conception et de discours est analysé par Matthew Murray pour Helffrich et Todd Gitlin pour les cadres exécutifs des années 1980. Voir respectivement Murray, 1997, *op. cit.* ; Gitlin, 1994, *op. cit.*

¹⁴²⁴ Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 90- 92.

¹⁴²⁵ « *With more issue-oriented programming and in the climate of protest and social ferment, special-interest groups soon targeted television in an effort to influence viewers.* » *Ibid.*, p. 93.

du diffuseur, et des obstacles à la liberté d'opinion des téléspectateurs. Le poids des groupes d'intérêt dans les institutions médiatiques apparaît comme un danger et une contrainte, aussi bien chez les professionnels du contrôle éditorial que chez les créatifs. En effet, ces groupes craignent d'être mal représentés et sont très attentifs (et susceptibles) à tous les stéréotypes négatifs les concernant. Schneider met en valeur cette crainte lors du bilan de sa carrière :

Au cours des trente années qui ont suivi, j'ai entendu régulièrement des questions sur le goût, la religion, le style, la politique - toute la gamme des questions et des préoccupations. [...] Pourquoi montrait-on toujours la grande entreprise comme étant diabolique et l'homme de la rue comme étant exploité ? Pourquoi la plupart des victimes étaient-elles des femmes ? Pourquoi n'y avait-il pas de modèles positifs, de professionnels noirs ou hispaniques ? Quand allons-nous cesser de montrer les Arabes en drap blanc et en burnous comme des êtres diaboliques ? Le tueur doit-il toujours être un psychopathe et la maladie mentale doit-elle être toujours montrée comme menant au crime¹⁴²⁶ ?

Tous ces groupes semblent craindre des effets délétères dans la vie réelle si ces stéréotypes perdurent dans les fictions télévisées. Les groupes qui se sentent discriminés sont aussi bien des groupes puissants (les grandes entreprises), que des minorités (les Afro-Américains, les Hispaniques, les Arabes, les malades mentaux). Ils sont aussi fréquemment représentés comme déraisonnables, car ils s'insurgeraient à chaque fois qu'un personnage appartenant à leur groupe est placé dans le rôle du « méchant », ou dans un rôle non flatteur. Ils confondraient ainsi la partie pour le tout. En mai 1956, Helffrich rapporte quelques lignes d'un article décrivant ce que devrait être la liberté d'expression des scénaristes de télévision :

C'est la liberté qui permet au dramaturge de peindre un individu tel qu'il est sans craindre la pression de groupes organisés qui insistent sur le fait que cette représentation entache l'ensemble de leurs membres. C'est un problème auquel le pauvre dramaturge a toujours été confronté. Permettez à un Irlandais de se saouler dans une pièce de théâtre et vous risquez de vous attirer les foudres de tous les clubs et organisations d'Irlandais aux États-Unis. Laissez un meurtrier aimer la limonade et les producteurs d'agrumes vous sautent à la gorge¹⁴²⁷.

¹⁴²⁶ « Over the next thirty years, I would hear questions about taste, religion, style, politics - the entire spectrum of issues and concerns. [...] Why did we always show the big corporation as evil and the common man being taken advantage of? Why were most victims women? Why were there no positive role models, professionals who were black [sic] or Hispanic? When were we going to stop showing the Arabs in white sheet and burnoose as evil? Must the killer always be a psychopath and mental illness treated as leading to criminality ? » Ibid.

¹⁴²⁷ « This is the freedom which allows the playwright to paint an individual as he is without fear of pressure from organized groups which insist that this one portrayal is tainting their entire membership. It's a problem the poor playwright has always faced. Allow one Irishman to get drunk in a play and you risk the ire of every club and organisation of the Irishmen in the US. Let a murderer have a liking for lemonade and the citrus growers are at your throat. » Rapport CART n°5, daté du 11 mai 1956, p.1. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

La liberté créative est ainsi muselée, les personnages négatifs ne devraient être pourvus d'aucune identité, profession ou autre caractéristique, pour ne froisser personne. Serling confirme cette représentation dans l'industrie, où elle tient lieu de sagesse conventionnelle :

L'agence de publicité ou l'annonceur part du principe que le public établit une corrélation entre un personnage et des personnes comparables dans la vie réelle. Ils poussent plus loin avec le discours consistant à faire de chaque personnage de fiction un représentant de l'ensemble du groupe. Ainsi, un avocat véreux signifie que tous les avocats sont véreux¹⁴²⁸.

4.3.2.2 Les modes d'action des groupes d'intérêts

En effet, cette vision est confirmée par les pratiques mêmes des téléspectateurs, qui font pression sur le média en faisant entendre leur mécontentement de plusieurs manières. Les pressions peuvent s'exercer *a priori* c'est-à-dire avant la diffusion, ou même la production d'un programme. En effet, des annonces de développement d'émissions polémiques peuvent déclencher des réactions. Par exemple, Helffrich évoque à plusieurs reprises la série médicale *Medic* (1954-1956, NBC), qui traite de problèmes de santé avec une intention de réalisme. Avant même le tournage, la chaîne reçoit des levées de boucliers quand le traitement d'un thème particulier est évoqué dans la presse¹⁴²⁹. Plusieurs autres exemples datant des années 1950 sont connus, comme celui de Rod Serling concernant un scénario qu'il développe. Le journaliste reconnaît l'affaire Emmett Till dans le projet, et la nouvelle se répand dans la presse nationale. 15 000 télégrammes de plaintes et de menaces de boycott sont envoyés dans la semaine suivante au producteur, la majorité d'entre eux provenant des États du Sud¹⁴³⁰. Serling est ensuite confronté à la pression de l'annonceur et de la chaîne (comme vu plus haut), et l'épisode intitulé « A Town Has Turned to Dust » (*Playhouse 90*, 19/06/1958, S02e38, CBS) est le résultat d'une refonte majeure du projet initial. Au début des années 1970, *TV Guide* présente le procédé d'envoi de plaintes à l'avance, sous l'effet d'une rumeur d'un projet en développement, comme un moyen de pression habituel¹⁴³¹. Selon Caldwell, la pratique de la fuite d'informations, à des fins de promotion d'un programme, afin de créer un effet d'attente dans l'industrie et le public,

¹⁴²⁸ « *The basic assumption of the agency or advertiser is that the audience makes a mental connection between a character - and a comparable real-life character. They carry the step further by mental progression that makes each drama character a representative of the whole. Hence, a crooked lawyer means that all lawyers are crooked.* » « *Television's Sacred Cows* », document sans référence, non daté, p.4.WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 40.

¹⁴²⁹ Rapport CART n°9, daté du 9 septembre 1954, p.2. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹⁴³⁰ Mannes (ed.), art cit, p. 11.WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 40, dossier 1.

¹⁴³¹ Gunther, 14 octobre 1972, art cit.

est une tradition¹⁴³² ; dans le cas évoqué ici, le sujet sensible attire l'attention, et les opposants à la représentation des violences raciales profitent de l'opportunité pour essayer de le censurer.

Une autre stratégie utilisée par les groupes d'intérêts consiste à exercer des pressions sur des programmes en cours de diffusion, sous la forme de coups de force et de manifestations. Par exemple, Schneider raconte les réactions négatives d'Italo-Américains lors de la diffusion de la série *The Untouchables* (évoquée plus haut). Les ouvriers italo-américains du port de New York, particulièrement remontés contre la chaîne et l'annonceur (un cigarettier), décident de jeter à l'eau des caisses entières de cigarettes, rappelant les colons de la Boston Tea Party dénonçant la politique fiscale de la métropole britannique. Schneider négocie avec le syndicat et offre comme compromis de ne plus utiliser le mot « mafia » à l'antenne. D'après ses mémoires, cette politique reste en place jusque dans les années 1990¹⁴³³. En 1974, des militants de la cause des droits des homosexuels se mobilisent contre un épisode de la série médicale *Marcus Welby, M.D.* (1969-1976, ABC), accusé de faire le lien entre l'homosexualité et la pédophilie (« The Outrage », s06e05, 08/10/1974, ABC). Il déclenche des réactions larges, avec des manifestations organisées dans le pays, car le projet a fuité dans la presse¹⁴³⁴. La chaîne développe ensuite un contact avec la National Gay Task Force¹⁴³⁵. À la même époque, sur CBS, le producteur exécutif Douglas Cramer est confronté à la réception de sa nouvelle sitcom *Bridget Loves Bernie* (1972-1973, CBS). La comédie met en scène l'histoire d'un couple interconfessionnel : un chauffeur de taxi catholique d'origine populaire et irlandaise épouse une jeune femme de bonne famille et de religion juive. Les associations religieuses juives conservatrices et plusieurs rabbins critiquent durement la série, et demandent son annulation ; des manifestations sont organisées devant le siège de la chaîne¹⁴³⁶. William Paley refuse d'aller à l'affrontement, reçoit les représentants du mouvement, et la série est annulée le mois suivant, après la diffusion de 24 épisodes¹⁴³⁷. Ce mode d'action est par conséquent à la fois *a posteriori*, car il se déploie en réaction à des représentations jugées offensantes, mais aussi *a priori*, car il

¹⁴³² John T. Caldwell, *Production Culture : Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 65.

¹⁴³³ Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 94. À la place du mot « mafia » les scénaristes peuvent cependant utiliser des termes proches comme « Cosa Nostra ».

¹⁴³⁴ John J. O'Connor, « Pressure Groups Are Increasingly Putting The Heat on TV », *The New York Times*, 6 octobre 1974. ; Jay Sharbutt, « Theme for "Welby" Hour Questionable », *The Ogden Standard-Examiner*, 8 octobre 1974. ; Montgomery, 1990, *op. cit.*, p. 79- 85.

¹⁴³⁵ Montgomery, 1990, *op. cit.*, p. 87- 93. ; Schneider, 2001, *op. cit.*, p. 94- 95.

¹⁴³⁶ Montgomery, 1990, *op. cit.*, p. 39- 40. ; Albin Krebs, « 'Bridget Loves Bernie' Attacked by Jewish Groups », *The New York Times*, 7 février 1973. ; Edward B. Fiske, « Intermarriage : Some Jews Are Mad At Bernie », *The New York Times*, 11 février 1973. ; *Jewish Groups Score New Tv Show for Intermarriage Theme*, en ligne : <https://www.jta.org/archive/jewish-groups-score-new-tv-show-for-intermarriage-theme>, 24 octobre 1972, (consulté le 21 avril 2023).

¹⁴³⁷ Douglas S. Cramer, OHT, Chapitre 2.

s'agit d'obtenir des modifications de contenu, ou une annulation du programme, pour empêcher que les représentations ne soient diffusées à l'avenir.

Un troisième mode de pression pour les groupes d'intérêt réside dans l'organisation de campagnes de lettres de protestation et de signature de pétitions, souvent pour annoncer une menace de boycott de la série et/ou des produits de l'annonceur. Par exemple, selon le scénariste et dramaturge Aurthur, la diffusion de « A Man is Ten Feet Tall », déclenche des réactions dans le Sud du pays. Une pétition de 10 000 signatures est envoyée depuis la ville de Jackson (Mississippi), à l'annonceur, Philco. Les signataires s'engagent à ne plus jamais acheter de produits de la société (alors fabricant majeur de postes de radio et télévision). De plus, plusieurs distributeurs de produits Philco promettent d'annuler leurs contrats et de ne plus présenter de produits Philco dans leurs magasins¹⁴³⁸. Les ligues de défense de la moralité se mobilisent également. Au début des années 1970, l'association « Stop Immorality on TV » est spécialisée dans des campagnes d'envoi de lettres. Des courriers sont envoyés à des téléspectateurs, ils comprennent une lettre-type dénonçant certains programmes et une demande de financement de l'association. NBC reçoit près de 40 000 lettres directement inspirées par l'association¹⁴³⁹.

Un quatrième mode d'action propre aux associations est la publication de bulletins (*newsletters*) sur leurs activités. Dans les années 1950, des groupements actifs dans la lutte anti-communiste comme la Légion Américaine, ou diverses associations d'anciens combattants, sont à l'origine de telles publications qui font part notamment des noms d'artistes interdits à la télévision¹⁴⁴⁰. Les associations de défense de la moralité utilisent aussi ce type de dispositif, comme « Morality in the Media », basée à New York. Cette dernière, co-dirigée par un rabbin et un prêtre catholique, dispose d'un fonds de deux millions de dollars. Elle a les moyens financiers de publier un bulletin mensuel, envoyé aux cadres des studios et des chaînes de télévision. Des recommandations sont faites pour transformer les médias afin qu'ils soient « fondés sur l'amour, la vérité et le bon goût¹⁴⁴¹ ». Les groupes d'intérêt ont ainsi plusieurs modes d'action à disposition, et les pressions qu'ils exercent, en particulier sur les annonceurs, forment un élément des conditions de production et sont prises en compte par les professionnels.

¹⁴³⁸ Mannes (ed.), art cit, p. 9- 10.WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 40, dossier 1.

¹⁴³⁹ Gunther, 28 octobre 1972, art cit, p. 9- 10.

¹⁴⁴⁰ Ce point est présenté en détail au chapitre 5.

¹⁴⁴¹ « *Based on love, truth and taste* ». Gunther, 28 octobre 1972, art cit, p. 10.

4.3.2.3 Gérer les groupes d'intérêt : les pratiques de l'institution

Selon Kathryn Montgomery, les pratiques des chaînes en réponse aux pressions évoluent entre les années 1950-1960 et les années 1970. À partir de cette décennie, les *networks* agissent *a priori* en intégrant peu à peu les groupes d'intérêt dans le processus de développement des contenus. Ce changement de politique est lié à la nouvelle tactique employée par les groupes désirant réformer la télévision. En effet, en 1966, l'autorisation de diffuser d'une station locale basée à Jackson (Mississippi) est retirée suite à une procédure juridique engagée par des militants pour les droits civiques. Ceux-ci parviennent à faire reconnaître par la justice que leurs intérêts de consommateurs n'ont pas été respectés par la chaîne qui diffuse des contenus racistes et ampute les actualités des informations concernant la lutte pour les droits civiques ... La gestion de la chaîne est confiée au groupe qui a porté plainte. En 1968, la FCC affirme que la discrimination raciale est un motif de non renouvellement de l'autorisation d'émettre¹⁴⁴². Ces décisions lancent un mouvement à l'échelle nationale : de plus en plus d'autorisations d'émettre sont contestées devant la justice par des groupes de citoyens. La procédure étant longue et coûteuse pour les stations locales, une menace de contester cette autorisation peut suffire à un groupe pour établir un rapport de force¹⁴⁴³.

Si les relations entre les chaînes et les groupes d'intérêt évoluent, ces derniers sont cependant pris en compte dès les débuts de la télévision, tout d'abord par la consultation de leurs représentants par les professionnels du contrôle éditorial et les équipes de production. Les rapports CART, rédigés dans les années 1950 par Helffrich chez NBC, font régulièrement part des offres de service de ces consultants, qu'il s'agisse des médecins, des prêteurs sur gage ou encore des aveugles¹⁴⁴⁴. Ils entrent en contact avec les éditeurs et présentent leur intervention comme un conseil pour que les fictions soient plus authentiques. De même, la présence de consultants de la police ou du FBI auprès des équipes de production est attestée¹⁴⁴⁵. Plusieurs récits décrivent la présence de consultants sur les plateaux, ou de personnes référentes consultées en cas de nécessité. John Mantley, producteur de la série western *Gunsmoke*, consulte par exemple des rabbins. Un des épisodes de sa série est basé sur les règles présentes dans la Torah pour déterminer ce qui constitue pour eux une preuve, et il ne veut pas commettre d'erreur¹⁴⁴⁶.

¹⁴⁴² Steven D. Classen, *Watching Jim Crow: The Struggles over Mississippi TV, 1955–1969*, Durham, Duke University Press, 2004 ; Montgomery, 1990, *op. cit.* ; Perlman, 2018, art cit.

¹⁴⁴³ Montgomery, 1990, *op. cit.*, p. 23- 28.

¹⁴⁴⁴ Pour ce dernier cas, la proposition est faite en 1955. Rapport CART n°10, daté du 25 octobre 1955, p.4. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports

¹⁴⁴⁵ Ce point est évoqué au chapitre 1.

¹⁴⁴⁶ John Mantley, interview menée par David Marc, le 12 mars 1997. SUL. Boîte 1: A1048

Un groupe d'intérêt, organisé et consulté régulièrement par le biais d'une de ses organisations historiques, la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), est celui des Afro-Américains. L'association fait des représentations dans les médias, et notamment à la télévision, un cheval de bataille depuis la campagne de dénonciation de la sitcom *Amos 'n' Andy* (1951-1953, CBS) qui met en scène deux personnages de marginaux afro-américains¹⁴⁴⁷. Des traces de l'activisme des associations de défense des Afro-Américains sont perceptibles dans le développement d'épisodes du corpus comme « The Hanging of Aaron Gibbs » (*Have Gun – Will Travel*, s05e08, 04/11/1961, CBS). Cet épisode présente le seul Afro-Américain effectivement exécuté à l'écran (hors champ) dans le corpus. L'intrigue est propice à une lecture critique des relations raciales : Aaron Gibbs est condamné à mort par un tribunal de Blancs, ses victimes sont des pionniers blancs, l'homme de loi en charge de son exécution est blanc, les spectateurs de l'exécution sont blancs. C'est sans doute pourquoi le producteur de l'épisode, Frank Pierson, se souvient de l'inquiétude lors du développement ; il craint des réactions, mais ne précise pas leur origine¹⁴⁴⁸. Étant donné que, dans cette intrigue, la pendaison des personnages emprunte de nombreuses caractéristiques des lynchages, les réactions redoutées sont sans doute celles des antiracistes. Pour répondre à ces peurs, l'équipe de production soigne l'intrigue, qui représente une justice aveugle à la question raciale¹⁴⁴⁹, et le casting, afin d'empêcher une telle lecture : la chanteuse Odetta, liée au mouvement pour les droits civiques¹⁴⁵⁰, accepte de jouer Sarah Gibbs, l'épouse du condamné. Elle apporte sa caution à la série, ce qui rassure les cadres.

Les craintes de soulever des réactions négatives alors que le mouvement pour les droits civiques est alors très actif contribuent sans doute à la consultation de la NAACP. John Mantley fait également part d'un bras de fer qui l'a opposé à la NAACP pour la production de l'épisode du corpus « The Scavengers » (*Gunsmoke*, s16e10, 16/11/1970). L'intrigue met en scène un groupe d'Amérindiens discriminés : des personnages blancs et un personnage afro-américain

¹⁴⁴⁷ Melvin Patrick Ely, *The Adventures of Amos « n » Andy : A Social History of an American Phenomenon*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2001 ; Thomas Cripps, « Amos n'Andy and the Debate Over American Racial Integration » dans John E O'Connor (ed.), *American History, American Television : Interpreting the Video Past*, New York, Ungar, 1983 ; Bart Andrews et Ahrigus Juilliard, *Holy Mackerel ! : the Amos « n » Andy Story*, New York, E.P. Dutton, 1986.

¹⁴⁴⁸ Martin Grams et Les Rayburn, *The Have Gun-Will Travel Companion*, Arlington, OTR Publications, 2000, p. 398.

¹⁴⁴⁹ Les dialogues ne font pas mention de la couleur de peau de Gibbs et de sa femme. De plus, la justice n'est pas discriminante car Gibbs reçoit la même peine, pour le même crime, que ses deux complices blancs. Les personnages afro-américains sont construits comme dignes et calmes, alors que les deux criminels blancs et les famille des victimes et spectateurs de l'exécution sont hystériques, agités, et vindicatifs.

¹⁴⁵⁰ Daniel Kreps, *Folk Singer And Civil Rights Activist Odetta Dead At 77*, en ligne : <http://www.rollingstone.com/music/news/folk-singer-and-civil-rights-activist-odetta-dead-at-77-20081203>, 3 décembre 2008, (consulté le 23 juin 2016).

concourent à leur condamnation à mort, en dépit de leur innocence. Le scénario prévoit d'utiliser le mot tabou *nigger*¹⁴⁵¹ (nègre) lors d'une conversation entre deux Afro-Américains. Son usage met en valeur le fait que les Noirs et les Indiens sont la cible du racisme des Blancs. Le producteur consulte d'abord le représentant local de la NAACP en lui faisant parvenir le texte. Le refus est catégorique. Cependant, Mantley ne cède pas, et lors du tournage, il consulte les comédiens concernés, Yaphet Kotto et Cicely Tyson. Tous les deux discutent longuement et parviennent à la conclusion que le mot est acceptable dans ce contexte. Le lendemain, le directeur de la branche locale de la NAACP se rend sur le tournage et demande à parler aux acteurs en privé. Ils ressortent déçus de l'entretien : il leur aurait fait part de menaces de mort à leur encontre, proférées par les Black Panthers¹⁴⁵². Les deux comédiens décident néanmoins de suivre le scénario. Selon Mantley, l'épisode n'a pas ensuite d'écho particulier, notamment dans la presse¹⁴⁵³. Schneider, directeur des éditeurs d'ABC, confirme dans son témoignage la consultation régulière des associations représentant les Afro-Américains à Hollywood, au plus près des lieux de production¹⁴⁵⁴.

La participation des représentants des groupes d'intérêts au développement se fait au titre de leur expertise. Cette pratique permet aux producteurs de contenu de se protéger de réactions négatives, et elle peut être mobilisée comme défense si un téléspectateur ou un groupe se sent offensé. L'appel aux consultants s'institutionnalise à partir du début des années 1970, selon Montgomery. Un éditeur d'ABC, Tom Kersey la nomme « politique de la voix unique » (*one voice concept*¹⁴⁵⁵). Les chaînes, par le biais de leur service d'édition, sélectionnent une association pour représenter une minorité ou un groupe. Les éditeurs ont ainsi à faire à un interlocuteur unique, avec lequel ils cultivent des relations, ils écoutent leurs doléances régulièrement, les rassurent ... Selon la chercheuse, cette pratique sert à intégrer les militants dans un processus de négociation, ils sont prêts à faire des compromis. Ils se concentrent davantage sur des points de détail (des scénarii en développement, des stéréotypes) et moins sur des réformes plus globales (embauche de minorités par exemple). De plus, la consultation

¹⁴⁵¹ Jacquelyn Rahman, « The N Word : Its History and Use in the African American Community », *Journal of English Linguistics*, juin 2012, vol. 40, n° 2, p. 137 - 171 ; John McWhorter, « How the N-Word Became Unsayable », *The New York Times*, 30 avril 2021. ; « Examining the Use of the N-Word », *The New York Times*, 10 mai 2021. ; *The N-Word : An interactive project exploring a singular word*, en ligne : <http://www.washingtonpost.com/wp-dre/features/the-n-word/>, (consulté le 17 mai 2023).

¹⁴⁵² NDiaye, 2021, *op. cit.*, p. Repère 207-215/382.

¹⁴⁵³ John Mantley interview menée par David Marc. SUL.

¹⁴⁵⁴ Alfred Schneider, OHT, Chapitre 4.

¹⁴⁵⁵ Montgomery, 1990, *op. cit.*, p. 64.

d'un seul interlocuteur facilite le processus, et permet de pointer un responsable dans le cas où des représentations sont critiquées après leur diffusion¹⁴⁵⁶.

Un deuxième type de réponse aux demandes des groupes d'intérêts est l'édition des scénarii. Les éditeurs cherchent à anticiper les réactions négatives. La mise en scène des minorités est, en effet, une catégorie majeure d'intervention des éditeurs. Selon le sociologue Charles Winick, dans son étude des décisions d'édition de NBC prises entre 1954 et 1956, 8,8% des commentaires effectués concernent la représentation des minorités ethniques, 7,1% la représentation de groupes d'intérêts, et 5,3% la religion (catégorie qui comprend des demandes concernant le langage blasphématoire, et la représentation des ministres des différents cultes¹⁴⁵⁷), soit environ 23%. Il s'agit par conséquent de thèmes ciblés par les éditeurs de façon récurrente. Pour les groupes identitaires et culturels, les interventions suppriment des contenus considérés comme des clichés. En avril 1956, par exemple, Helffrich informe ses lecteurs des coupes effectuées dans les programmes d'anthologie de NBC qui comptaient présenter un jardinier japonais, un groupe de Mexicains pauvres, et le personnage d'une Polonaise accusée d'être une fille facile et stupide¹⁴⁵⁸. Les représentations humiliantes à l'encontre de ces trois minorités nationales, concernant leur activité professionnelle, leur statut social, ou leur moralité sont ainsi éliminées à la demande des éditeurs.

Des producteurs ne partagent pas ces préventions. Aussi, en décembre 1950, le producteur-réalisateur de la série radiophonique *Tales of the Texas Rangers* (1950-1952, NBC¹⁴⁵⁹) veut-il utiliser le mot *nigger*. Don Honrath, l'éditeur en charge, envoie un télégramme urgent à Helffrich pour lui demander conseil. En effet, le producteur défend son choix de vocabulaire avec l'argument du réalisme : c'est ainsi que « les habitants du Sud et les Texans parlent des Noirs¹⁴⁶⁰. » De plus, le producteur rappelle que cette épithète est employée dans la

¹⁴⁵⁶ Montgomery, 1990, *op. cit.*

¹⁴⁵⁷ Winick, 1961, art cit, p. 133. Dans le classement des 14 catégories d'intervention des éditeurs proposées par Winick (selon leur nombre), la représentation des minorités ethniques occupe la 4e place, les groupes d'intérêt la 7e et la religion la 8e. Pour information, les interventions les plus fréquentes concernent la représentation de la sexualité avec 20,7% du total.

¹⁴⁵⁸ Rapport CART n° 4 du 16 avril 1956, p. 4. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹⁴⁵⁹ J'ai décidé de conserver un exemple concernant la radio, car il me semble révélateur de la diversité des opinions dans l'institution (les liens entre la radio et la télévision étant très étroits en cette période), et très intéressant sur la façon dont les limites culturelles peuvent être négociées en fonction du contexte et du prestige du programme. La série est également reprise et diffusée à la télévision de 1955 à 1958, sur CBS puis ABC. De plus, l'un des professionnels mentionnés dans le télégramme est Stacy Keach, acteur et réalisateur à la longue carrière à la télévision.

¹⁴⁶⁰ « *I knew how Southerners and Texans talked about Negroes* ». Télégramme de Don Honrath à Stockton Helffrich, non daté. WHS. Archives du service « Continuity Acceptance », 1938-1961, Boîte 152, dossier 20 : Rapports sur *Texas Rangers*.

version radiophonique du film *Pinky*¹⁴⁶¹, diffusée en septembre 1950 dans *Lux Radio Theatre* (1934-1955). Il ne proposerait que d'imiter ce programme de prestige dans sa série. Honrath a expliqué au producteur les demandes de la NAACP concernant les mots interdits, et obtenu les concessions suivantes : « Il est prêt à remplacer le mot nègre par N-E-G-R-O ou noiraud¹⁴⁶². » Le producteur offre de remplacer un mot insultant par d'autres mots insultants. Selon une note manuscrite ajoutée au dossier, un autre éditeur souligne que le mot est dans la bouche d'un meurtrier antipathique. Pour cette raison, il se demande si la phrase peut être tout de même conservée. Le télégramme de réponse de Helffrich est sans ambiguïté : « Substituts suggérés tous inacceptables. L'argument de Keach concernant *Pinky* néglige le fait que les programmes de type *Pinky* approchent sérieusement le problème noir et accordent un temps suffisant pour développer le thème¹⁴⁶³. » La persistance des pratiques culturelles racistes apparaît ailleurs dans les archives de NBC. En 1954, Helffrich explique qu'un scénario pour une série d'anthologie prévoit l'apparition d'un acteur blanc grimé en Afro-Américain (*blackface*), une pratique inacceptable au titre de la politique raciale de NBC¹⁴⁶⁴. La scène est coupée au stade du développement¹⁴⁶⁵.

Ce travail de suppression de détails est aussi confié aux représentants des groupes d'intérêts à partir des années 1970. Par exemple, l'association Gray Panthers obtient que l'expression « sénior » (*senior citizen*) soit systématiquement remplacée par « aîné » (*older adult*¹⁴⁶⁶). La chaîne cède d'autant plus facilement que la demande est mineure, et peut être appliquée dans modifier de façon radicale les représentations. D'autres groupes obtiennent un accès aux scénarii en développement, et un droit de les éditer. Ils exercent ainsi un contrôle éditorial comparable aux éditeurs, et appliquent les mêmes procédures, y compris la nécessité de justifier leur demande et de négocier avec les créatifs et les cadres. Montgomery décrit ainsi

¹⁴⁶¹ Le film (*Pinky*, Elia Kazan, John Ford, 1949.), signé Elia Kazan et John Ford, est considéré par la NAACP comme le premier film hollywoodien présentant un protagoniste noir et les problèmes des Afro-Américains dans une société dominée par les Blancs avec sympathie. American Film Institute, *AFI Catalog - Pinky*, en ligne : <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/25485>, (consulté le 19 mai 2023).

¹⁴⁶² « *He is willing to change word nigger to N-I-G-R-A or darkie.* » Télégramme de Don Honrath à Stockton Helffrich, non daté. WHS. Archives du service « Continuity Acceptance », 1938-1961. Boîte 152, dossier 20 : Rapports sur *Texas Rangers*.

¹⁴⁶³ « *Suggested substitutes equally unacceptable. Keach argument re Pinky overlooks fact that material of Pinky type takes serious approach to negro problem and allots sufficient time to develop theme.* » Télégramme de Stockton Helffrich à Don Honrath, 16 décembre 1950. WHS. Archives du service « Continuity Acceptance », 1938-1961. Boîte 152, dossier 20 : Rapports sur *Texas Rangers*.

¹⁴⁶⁴ Eric Lott, *Love and Theft : Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, 20e édition., New York, Oxford University Press, 2013 ; National Museum of African American History and Culture, *Blackface : The Birth of An American Stereotype*, en ligne : <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/blackface-birth-american-stereotype>, (consulté le 19 mai 2023) ; Wil Haygood, « Why Won't Blackface Go Away? It's Part of America's Troubled Cultural Legacy », *The New York Times*, 7 février 2019.

¹⁴⁶⁵ Rapport CART n° 5 du 5 mai 1954, p. 6. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

¹⁴⁶⁶ Montgomery, 1990, *op. cit.*, p. 69.

le travail de la Gay Media Task Force, un bureau de l'association nationale, créé à Los Angeles, au plus près du centre de décision : ses membres commentent les scénarii qui leur sont soumis, pratiquent la politique de rééquilibrage des minorités¹⁴⁶⁷. La chaîne montre par ce biais que les intérêts des groupes sont pris en compte, ce qui peut désamorcer des crises. Éliminer une épithète ou un comportement stéréotypé, ajouter un personnage dans l'arrière-plan, ne modifie pas les équilibres globaux : les minorités sont toujours en position de minorités, de personnages non récurrents qui servent à montrer la tolérance des personnages blancs ou à donner des leçons de tolérance aux récalcitrants¹⁴⁶⁸ ; dans les deux cas, ils sortent grandis de la confrontation.

4.3.3 Des marginalités présentes en raison d'une recherche d'innovation ?

4.3.3.1 Les minorités et l'innovation culturelle

La pression des groupes d'intérêt ne paraît être qu'un facteur parmi d'autres de l'émergence des marginalités à l'écran à partir des années 1960. L'intérêt pour les minorités résulte sans doute aussi du statut de ces groupes dans l'institution. Les discours pluralistes décrivent un pays où il n'y a pas de majorité. Tous les groupes semblent bénéficier de cette politique à la même enseigne, et pourtant les professionnels pensent bien une norme et un centre : la norme est leur conception du goût, valeurs esthétiques et politiques énoncées dans les différents codes et les pratiques du contrôle éditorial, et leur centre, le grand public, populaire, conformiste. Dans ce contexte, les minorités sont le site symbolique de l'innovation, ce qui est mis en valeur notamment par Matthew Murray et John Caldwell¹⁴⁶⁹. Dans l'univers fictionnel, la norme est ainsi l'hétérosexualité, la famille nucléaire, l'exemplarité et le respect de toutes les formes d'autorité. De même, plus largement, le centre symbolique de l'institution se constitue autour de représentations d'un grand public blanc, chrétien, appartenant à la classe moyenne, dont la vie s'organise autour d'une famille traditionnelle, et aux goûts conformistes. Par conséquent, des normes, valeurs et goûts différents caractérisent la marge. L'art, l'avant-garde, et plus globalement l'innovation font partie de ces périphéries.

En effet, selon Caldwell, dans les représentations télévisées des années 1950 à 1970, la culture savante et l'avant-garde peuvent être situées dans une géographie imaginaire : l'Europe, la côte Est du pays, et plus spécifiquement New York et le théâtre de Broadway, et

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 91- 92.

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 93. ; Bodroghkozy, 2001, *op. cit.*

¹⁴⁶⁹ Murray, 1997, *op. cit.* ; Caldwell, 1995, *op. cit.*

Hollywood¹⁴⁷⁰. Les représentations de la culture et l'innovation ont par conséquent une dimension identitaire : ces lieux ont pour point commun d'être associées à l'étranger, qu'il s'agisse du Vieux Continent, de New York, point d'entrée majeur des immigrés sur le territoire, ou d'Hollywood, dominé par des décideurs et des artistes d'origine étrangère, et constituant une société à part (le *show business*¹⁴⁷¹). De plus, cette géographie imaginaire reprend celle de la description du public urbain, jeune, progressiste et sophistiqué, conçu en position de marginalité par rapport au grand public. Les minorités raciales, et en particulier les Afro-Américains, de même que les jeunes (le mouvement des *beatniks* par exemple) constituent une autre facette identitaire des représentations de l'art et de l'avant-garde¹⁴⁷². Les relations entre le centre et les périphéries (géographiques et/ou identitaires) sont complexes, animées par la haine et la fascination, cependant elles sont marquées par un phénomène d'appropriation culturelle – un processus au cœur du fonctionnement hégémonique des médias. Ainsi, Caldwell décrit l'appropriation et la « domestication » de la sexualité et du style des Afro-Américains dans des sitcoms des années 1950¹⁴⁷³, Murray celle de la sexualité des femmes à la radio et des jeunes, et des jeunes hommes célibataires¹⁴⁷⁴ et Julie D'Acci des jeunes femmes célibataires¹⁴⁷⁵ dans les séries d'aventure et d'action des années 1960. Les marginalités représentent selon ces recherches un lieu d'innovation, ce qui est aussi une valeur clef dans l'institution.

En effet, l'innovation est un idéal des professionnels, elle tient une place majeure dans la rhétorique professionnelle des créatifs. Aaron Spelling, par exemple, défend de nombreux aspects de sa carrière avec cet argument. Selon son témoignage, il écrit le premier épisode appartenant au genre du western de l'anthologie *Playhouse 90* ; il invente le principe de la *guest star* dans une série épisodique, ainsi que le glamour, avec *Burke's Law* (1963-1966, ABC¹⁴⁷⁶) ; puis il invente la formule pour les séries avec des adolescents aux identités variées (*teen formula*) avec *Mod Squad* (1968-1973, ABC) avant d'inventer le nom pour le téléfilm (*movie of the week*) et l'acronyme S.W.A.T. pour la série policière du même nom (acronyme adopté *ensuite* par les forces de police du pays). Au crédit de Spelling, la première série sur une famille (*Family*, 1976-1980, ABC¹⁴⁷⁷), le trope du « film de copains » (*buddy movie*) avec *Starsky and*

¹⁴⁷⁰ Caldwell, 1995, *op. cit.*, p. 52- 56.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 60- 61.

¹⁴⁷² *Ibid.*, p. 104- 105. ; Murray, 1997, *op. cit.*, p. 288.

¹⁴⁷³ Caldwell, 1995, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁷⁴ Murray, 1997, *op. cit.*, p. 288.

¹⁴⁷⁵ Julie D'Acci, « Nobody's Woman? Honey West and the New Sexuality » dans Lynn Spigel et Michael Curtin (eds.), *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Londres, Routledge, 1997.

¹⁴⁷⁶ Aaron Spelling, OHT, Chapitre 2.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*, Chapitre 3.

Hutch (1975-1979, ABC), et la première série de soirée dont les protagonistes sont des femmes avec *Charlie's Angels* (1976-1981, ABC¹⁴⁷⁸). Le premier personnage homosexuel récurrent apparaîtrait dans sa série *Dynasty* (1981-1989, ABC¹⁴⁷⁹). Sans présumer de la réalité des inventions revendiquées ci-dessus, Spelling entend glorifier sa carrière pour ses innovations qu'elles soient esthétiques, génériques, ou thématiques. La représentation des groupes marginaux s'inscrit dans ce programme de valorisation. La discussion d'un épisode qu'il a écrit en tant que scénariste dans une anthologie western (*Zane Grey Theater*, « Mission », 12/11/1959, s04e07, CBS), mettant en scène Sammy Davis Jr. et dénonçant le racisme, mène à l'échange suivant :

SPELLING. Et les Indiens demandaient [aux soldats noirs] : " Pourquoi est-ce que vous les aimez [les Blancs] ? Ils vous détestent autant qu'ils nous détestent." L'annonceur nous a laissé passer ce dialogue, vous voyez. Ils n'ont pas compris, cela disait plus à propos du racisme que tout [le reste.] [...]

QUESTION. Vous avez toujours présenté des sujets sensibles, même bien avant que quelqu'un d'autre ne le fasse à la télévision. Je veux dire, concernant des histoires d'homosexuels et des histoires de femmes fortes. Je pense que c'est l'une de vos marques de fabrique.

SPELLING. Merci, j'aime divertir. J'aime divertir les gens, mais je pense qu'on peut enseigner tout en divertissant. Je pense que certaines des questions polémiques que nous avons abordées au fil des ans ont donné des résultats fantastiques¹⁴⁸⁰.

Dans cet extrait, l'innovation est articulée aux représentations des groupes marginaux : les Afro-Américains, les homosexuels et les femmes qui ne se conforment pas à leur rôle de genre. De plus, ils sont associés les uns aux autres dans le même argument, parler des Afro-Américains amène à dérouler la liste de tous les groupes subordonnés, comme s'ils ne faisaient qu'un seul ensemble à cause de leur rapport distant à la norme raciale et sexuelle. Un créatif responsable défend les uns et les autres. Marginalité, innovation, polémique et risques sont par conséquent associés dans ce discours de créatif représentatif. Les mêmes valeurs sont partagées par les cadres.

En effet, pour les publicitaires, par exemple, l'innovation est un impératif¹⁴⁸¹, et Young & Rubicam, agence de publicité majeure sur Madison Avenue, construit son image de marque

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, Chapitre 4.

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*, Chapitre 1.

¹⁴⁸⁰ « *SPELLING. And the Indians said [...]: Why do you like them? They hate you as much as they hate us. You know the sponsor let us use that line. They didn't get it, it said more about bigotry than anything [else]. [...]*

QUESTION. You always have presented issues even way before the time that anyone else has ever done it on television, I mean in terms of the stories with gay men and stories of showing women being strong. I think that's one of your trademarks.

SPELLING. Well thank you, I love to entertain. I do love to just entertain people but I think you can teach in entertainment. I think some of the issues that we've done through the years have been fantastic. » Ibid. Chapitre 1.

¹⁴⁸¹ Meyers, 2005, *op. cit.*, p. 19.

autour de cette qualité¹⁴⁸². Le même idéal apparaît dans les témoignages consultés. Brandon Stoddard, par exemple, cadre de BBD&O avant de rejoindre ABC à la fin des années 1960, décrit la chaîne comme un lieu de travail sans commune mesure :

Il y avait des gens vraiment merveilleux - très très intelligents, un peu fous, pas très sains d'esprit. Et nous avions - personne ne savait ce qu'il faisait – nous avions Leonard Goldenson qui était un leader extraordinaire, un grand visionnaire. [...] La crème de la crème des cinglés, en termes de cerveaux et de talents [...]. Parce qu'on ne savait pas ce qu'on faisait, on a fait des choses folles - certaines ont marché et d'autres pas. [...] Mais l'énergie de cet endroit, l'excitation de cet endroit était incroyable. [...] Tout le monde essayait : "Nous allons essayer ceci, nous allons essayer le format du téléfilm, nous allons essayer ceci, nous allons essayer cela et nous..." sans avoir la moindre idée de ce qu'on faisait, et c'était amusant¹⁴⁸³.

Stoddard révèle ici son idéal. Le dirigeant est un visionnaire, capable d'anticiper les évolutions culturelles et sociales futures. Les cadres agissent dans l'improvisation la plus complète, suivant leur talent et leur goût. Ils ne décident pas en fonction des résultats d'études de marché, ou de façon calculée, mais au contraire innovent, prennent des risques permanents. L'audace et la nouveauté sont associées à la folie, ce qui mène ce groupe au succès. Par exemple, Stoddard évoque son rôle dans le développement et la diffusion de la mini-série *Roots* (1977, ABC). Raconter le destin d'une famille afro-américaine depuis la capture des esclaves en Afrique est à la fois innovant et risqué. Il explique sa décision d'acheter les droits d'un roman, alors que la rédaction est encore loin d'être terminée : « C'était le premier jeté de dés, et il y allait en avoir 25 000 de plus, de jetés de dés¹⁴⁸⁴ ». La même association marginalité, innovation et risque est donc effectuée ici. Des thématiques et des représentations des groupes marginaux sont la clef pour ne pas produire de fictions conventionnelles et stéréotypées, ce qui se traduit par les pratiques de veille culturelle (informant sur les tendances), mais aussi par la consultation des différents groupes d'intérêt. En effet, selon Montgomery, les cadres et les créatifs recherchent aussi les conseils des associations et des représentants des différentes minorités aussi pour être confrontés à de nouvelles perspectives, développer de idées inédites qui leur permettront de se distinguer de la concurrence. Norman Lear, par exemple, emploie une spécialiste des relations publiques, chargée de consulter les groupes *a priori* pour éviter les

¹⁴⁸² *Ibid.*, p. 208.

¹⁴⁸³ « *We had really wonderful people there - very very smart, slightly insane, not well balanced. And we had - nobody knew what they were doing – we had Leonard Goldenson who was an extraordinary leader, a great visionary. [...] A varsity of varsity wackos, in terms of brains and talents [...]. Because we didn't know what we were doing, we did wild things - some of which worked and some of which didn't. [...] But the energy of that place, the excitement of that place was unbelievable. [...] Everybody was trying: "We'll try this, we'll try Movie of the Week, we'll try this, we'll try that and we—" not a clue what we were doing, and it was fun.* » Brandon Stoddard, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/brandon-stoddard>, 12 décembre 2007, (consulté le 24 janvier 2024). Chapitre 2.

¹⁴⁸⁴ « *That was the first roll of the dice, of which there would be 25 000 more, rolls of the dice.* » *Ibid.*, Chapitre 3.

critiques, et de l'aider à dénicher de nouveaux sujets et de nouvelles approches sur des thèmes polémiques. Il embauche également des membres des minorités¹⁴⁸⁵.

4.3.3.2 À la conquête d'un nouveau public

L'innovation est ainsi un idéal en termes de pratique professionnelle, de production culturelle, mais ce trait caractérise également le public idéal. Fred Silverman, cadre spécialiste de la programmation, explique la réussite d'ABC par la décision de la chaîne de poursuivre le public âgé de 18 à 49 ans avec efficacité, stratégie finalement copiée par les deux autres *networks*. Il décrit ainsi le segment courtisé par l'institution :

[Les annonceurs] ont décidé que ce groupe démographique – ils ont des enfants à la maison, ils détiennent le pouvoir d'achat le plus important, vous savez, le revenu disponible – et que le public plus jeune est le public qui est prêt à essayer de nouvelles choses, et que c'est le groupe démographique le plus désirable¹⁴⁸⁶.

Le public idéal diffère ainsi de la représentation du grand public : alors que ce dernier est conformiste, les téléspectateurs les plus recherchés sont à la recherche de nouveauté et désirent des contenus innovants. Selon Silverman, la conséquence logique est le rajeunissement de l'antenne, avec la promotion de nouveaux comédiens et comédiennes¹⁴⁸⁷, mais aussi l'appel à des créatifs plus jeunes¹⁴⁸⁸. La place symbolique particulière des groupes marginaux est renforcée dans le contexte des années 1960. Avec le *baby-boom*, la jeune génération, celle qui est née avec la télévision, est considérée comme une force démographique majeure. De plus, une partie non négligeable de ces jeunes se détourne de la télévision, selon des études de marché menées dans les années 1960 : il faut donc convaincre, séduire ce segment de public¹⁴⁸⁹. La mise en place du nouvel échantillon Nielsen, à la fin des années 1960, est un facteur supplémentaire d'ouverture à de nouveaux thèmes. En effet, les annonceurs cherchent désormais à atteindre un public restreint (*quality audience*), c'est-à-dire le groupe de consommateurs qu'ils considèrent les plus profitables : les 12-49 ans, la classe moyenne, les blancs et les femmes. De plus, les chiffres Nielsen sont contestés, par NBC et ABC, mais aussi par le milieu politique (une enquête officielle révèle en 1963 des pratiques frauduleuses, la

¹⁴⁸⁵ Montgomery, 1990, *op. cit.*, p. 38, 71.

¹⁴⁸⁶ « *[The advertisers] have decided that that demographic – they have children in the house, they represent the biggest buying power, you know, of disposable income – and that the younger audience is the audience that is willing to try new things, and that's the most desirable demographic.* » Fred Silverman, OHT, Chapitre 9.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, Chapitre 10.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, Chapitre 9.

¹⁴⁸⁹ Bodroghkozy, 2001, *op. cit.*

confection de chiffres qui plaisent aux clients, et critique la situation de monopole¹⁴⁹⁰). Dans ce contexte, Nielsen doit modifier certaines de ses pratiques et la promesse principale concerne l'échantillon qui doit être entièrement renouvelé entre 1965 et la saison 1970-1971. En effet, au milieu des années 1960, l'essentiel des 1200 foyers ont été incorporés dans l'échantillon en 1948¹⁴⁹¹. Le nouvel échantillon est plus jeune, plus urbain. De plus, Nielsen se lance dans une politique volontariste pour s'assurer de la participation d'un plus grand nombre de foyers (moins de la moitié des foyers coopèrent réellement selon l'enquête officielle). Nielsen réagit en augmentant leur rémunération. Le taux de foyers impliqués atteint 75% en 1966, et cette proportion reste stable globalement jusque dans les années 1980. L'enquête du Congrès révèle aussi le manque de participation des minorités ; en réponse, Nielsen double la rémunération des familles afro-américaines¹⁴⁹². Enfin, l'entreprise développe particulièrement les analyses démographiques de son échantillon. Bill Behanna, cadre de Nielsen, déclare à *TV Guide* en 1972 :

*Jusqu'au milieu des années 1960 [...], nous nous sommes principalement concentrés sur le nombre brut de foyers qui regardaient une émission donnée. Mais ensuite, nous avons commencé à analyser davantage les audiences, à les répartir par âge, par niveau d'éducation, par statut économique, etc. Je pense que cela a pu contribuer à certains des changements que nous observons à la télévision*¹⁴⁹³.

La mise en place de ce nouvel échantillon entraîne une politique de renouvellement des grilles de programmes au début des années 1970. Les chaînes préparent leur grille pour la saison 1970-1971 dans le but spécifique d'attirer les nouvelles familles Nielsen. Des modifications ont lieu sur les trois chaînes, à tel point que *TV Guide* surnomme la saison 1970-1971, « l'année de la pertinence » (*The Year of Relevance*¹⁴⁹⁴). L'exemple le plus frappant est celui de CBS, leader à l'échelle nationale grâce à l'ancien échantillon, mais dont les résultats sur les téléspectateurs plus jeunes ne sont pas bons. L'arrivée du nouvel échantillon pousse Bob Wood à prendre des mesures drastiques. Avec l'accord de William Paley, son mot d'ordre devient : « Mordons dans le vif.¹⁴⁹⁵ » Il annule des programmes établis (en particulier des comédies qui se situent en

¹⁴⁹⁰ Buzzard, 2012, *op. cit.*, p. 44. ; Hilmes, 2011, *op. cit.*, p. 240- 241.

¹⁴⁹¹ L'échantillon constitué pour la radio est devenu peu à peu l'échantillon pour la télévision, au fur et à mesure que les foyers concernés s'équipent. Meehan, 1990, art cit, p. 129.

¹⁴⁹² Gitlin, 1994, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁹³ « *Until about the middle 1960s [...] we concentrated mainly on finding the raw numbers of households that were tuned in to a given show. But then we began to analyze the audiences more, break them down by age, education, economic status and so on. I think this may have helped bring about some of the changes we're seeing on TV.* » Gunther, 14 octobre 1972, art cit, p. 54.

¹⁴⁹⁴ Meehan, 2018, art cit, p. 356- 357. ; Séverine Barthes, « Une histoire économique de la purge rurale de 1971 », Montpellier, 2018.

¹⁴⁹⁵ « *Let's bite the bullet* ». Fred Silverman, OHT, Chapitre 3.

milieu rural ou dont les protagonistes sont des provinciaux), et les remplace par de nouvelles séries, qu'il estime susceptibles de séduire le nouveau panel (cette décision est aussi connue sous le nom de « purge rurale »¹⁴⁹⁶). La nouvelle grille de CBS, qui se veut plus jeune et plus urbaine, échoue toutefois dans un premier temps à attirer les téléspectateurs. La programmation des comédies percutantes *All in The Family* et *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977, CBS) le samedi soir à la rentrée de septembre 1971, constitue la première réussite marquante de la chaîne selon Silverman¹⁴⁹⁷.

L'association, dans la culture de la production, entre public urbain, jeune et fort pouvoir d'achat contribue à la recherche d'innovation, et donc de représentation des groupes marginaux. Par exemple, Mort Werner, cadre de NBC, demande au producteur Gene Roddenberry dans un courrier d'août 1966 de mettre à l'écran des membres des minorités, en particulier les Afro-Américains « dans des rôles où leur statut de minorité a de l'importance¹⁴⁹⁸. » Werner se détache ici de la politique « représentation sans identification », en indiquant qu'il souhaite voir des programmes où les minorités sont traitées comme des minorités, ce qui rend possible tout un éventail de thèmes nouveaux. Cette ouverture aux perspectives marginales est justifiée dans le courrier par le poids démographique des Afro-Américains, la recherche du réalisme, et la distinction apportée à NBC par cette politique¹⁴⁹⁹. Représenter les minorités comme minorités, avec leur identité et leur histoire, donnerait un avantage à la chaîne.

Le même phénomène peut être observé pour les jeunes de la contre-culture. Par exemple, en 1968, une réponse de William Tankersley à un annonceur justifie la présence des idées critiques et non-conformistes exprimées dans *The Smothers Brothers Comedy Hour* (1967-1969, CBS) :

Les frères Smothers aiment se moquer du "pouvoir en place", et nous avons la tâche quotidienne de décider quand ils abusent de ce privilège. [...] Leur émission exprime dans une large mesure les préoccupations d'une grande partie de la jeunesse d'aujourd'hui, et la supprimer complètement pourrait être considéré comme une violation du postulat selon lequel la télévision doit refléter la vie qui nous entoure¹⁵⁰⁰.

¹⁴⁹⁶ Barthes, 2018, art cit.

¹⁴⁹⁷ Fred Silverman, OHT, Chapitre 4.

¹⁴⁹⁸ « *In those roles where the fact of their minority status is of significance.* » Lettre de Mort Werner, vice-président en charge des programmes et des artistes, à Gene Roddenberry, 17 août 1966, p. 2. reproduite dans Michael Kmet et Maurice Molyneaux, *NBC & Black America, 1966*, en ligne : <https://www.facttrek.com/blog/nbcblackamerica>, (consulté le 24 février 2023).

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰⁰ « *The Smothers Brothers like to poke fun at "the establishment," and we have the daily task of deciding just where they may be abusing the privilege. [...] Their material expresses to a great extent the concerns of a large segment of today's youth, and to suppress it entirely could be said to contravene the postulate that television should mirror life around us.* » Lettre de CBS à Clifford A. Botway, Jack Tinker, and Partners, Inc., 19 janvier 1968, citée dans Bodroghkozy, 2001, *op. cit.*, p. 131.

La tolérance est liée au poids de ces idées chez les jeunes. Il s'agit pour CBS de rester une chaîne pertinente pour cette partie du public, tout en ménageant la génération établie et conservatrice. La liberté d'expression des jeunes trublions est encadrée par le contrôle éditorial selon lui. L'argument du nombre peut ainsi jouer en faveur des marginaux. L'ouverture, limitée et conditionnelle, à des thèmes plus pertinents pour la jeune génération est ainsi une nécessité politique, mais aussi industrielle et commerciale. Selon l'historienne de la télévision Aniko Bodroghkozy, la télévision suit ici le modèle du cinéma, qui s'est converti à la contre-culture et a réussi à attirer cette nouvelle génération.

Ainsi, la présence des marginalités à l'écran ne semble pas seulement une réponse au mandat politique de service d'un public divers, à l'actualité et aux pressions des groupes d'intérêt, le statut culturel des minorités dans l'institution (comme marges attractives, fascinantes, non-conformistes) contribue à leur présence à l'écran. L'idéal d'innovation partagé par les professionnels semble renforcer cette hypothèse. Aniko Bodroghkozy souligne également que la conversion des cadres de la télévision et des agences de publicité à la poursuite du public jeune et de ses centres d'intérêt, n'est pas seulement la conséquence d'une stratégie commerciale destinée à capter et à exploiter les tendances. Ces professionnels seraient, eux aussi, en quête de renouveau ; ils cherchent la nouveauté et l'innovation pour insuffler une nouvelle énergie dans la société de consommation, alignant certaines de leurs préoccupations avec celles des jeunes de la contre-culture¹⁵⁰¹.

La question des rôles du public dans l'élaboration du contenu est au cœur de ce chapitre, afin d'essayer de comprendre la présence de groupes marginaux sur un média opérant « d'en haut ». L'étude des différents types de relation entre l'institution et le grand public pointe vers un rôle mesuré, voire réduit, de ce dernier. Tout d'abord, l'essentiel des téléspectateurs est silencieux et abstrait pour les différents professionnels. Un second élément indiquant un rôle réduit du public réside dans le fait que les téléspectateurs qui s'expriment ne sont pas tous entendus et pris en compte. Un prisme élitiste, masculin et blanc est appliqué. Les sources suggèrent une distance entre cette élite médiatique et son public « de masse », conformiste, aux goûts inférieurs. En ce qui concerne le public mesuré, celui-ci est écouté grâce à l'audimat, ou

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 246.

aux carnets d'écoute. Toutefois, ces chiffres d'audience ont pour fonction première d'être des marchandises, acceptées par des parties de l'institution aux intérêts opposés, et non d'offrir une connaissance du public répondant aux critères scientifiques. Les groupes d'intérêt constituent une autre porte d'entrée pour étudier les rôles du public dans la définition du contenu. Différents travaux montrent le peu de réussite des campagnes de lettres et des boycotts. Même des pressions concernant la diffusion d'un seul épisode échouent le plus souvent, les chaînes craignant sans doute créer des précédents¹⁵⁰². Certains de ces groupes d'intérêt se voient octroyer une fonction de contrôle éditorial. Dans ce rôle, l'intervention du groupe est limitée à la suppression de détails. Ils s'insèrent dans la politique de « neutralité » des chaînes, en supprimant les stéréotypes, cependant les personnages sont aussi lissés, de nombreuses aspérités culturelles et identitaires sont retirées. Malgré leur image d'obstacle à la liberté d'expression et de création, le pouvoir de ces groupes de modifier les représentations est réduit. Ainsi, la grande campagne de la fin des années 1970 contre la violence, menée par une coalition d'associations « respectables », notamment les mères de famille américaines de la classe moyenne, les groupes moralistes, des déclarations de médecins et d'experts, avec le soutien du milieu politique, n'a pas d'effet de long terme. Une fois la pression retombée, la violence revient sur les écrans¹⁵⁰³.

Dans le présent chapitre, nous avons vu également comment l'analyse des rhétoriques professionnelles est une porte d'entrée dans la culture des professionnels, ce qui permet également d'éclairer leurs pratiques. Les constructions discursives du public sont en effet autant de formulations qui définissent les programmes, mais aussi les règles d'édition ; les caractéristiques attribuées aux publics doivent correspondre, dans la sagesse de l'institution, à celles attribuées à leurs programmes (un mélodrame est destiné à un public sentimental donc féminin). Toutefois, les incertitudes concernant le public donnent l'opportunité aux professionnels de négocier ces différentes assignations (si un programme est décrit avec succès comme un drame, et non comme un mélodrame, alors le public n'est plus sentimental et féminin, mais politique et masculin). Les discours sur le public présentés ici forment un lexique commun, une « culture du public » et non une « science du public ».

La « culture du public » confirme également la position de l'institution vis-à-vis des téléspectateurs : les professionnels se placent en position d'élite et de tuteurs d'un public conçu

¹⁵⁰² Perlman, 2018, art cit ; Montgomery, 1990, *op. cit.* ; Andrews et Juilliard, 1986, *op. cit.* ; Ely, 2001, *op. cit.* ; Heather Hendershot, *Saturday Morning Censors : Television Regulation Before the V-chip*, Durham, Duke University Press, 1998.

¹⁵⁰³ Cowan, 1978, *op. cit.* ; Montgomery, 1990, *op. cit.*

comme une « masse », vulnérable et influençable dans son écrasante majorité. Le paternalisme est une clef majeure pour comprendre l'institution et ses productions, les programmes télévisés, de fiction comme de non-fiction, en portent la marque. Ce type de relation entre les élites, les intellectuels et les publics populaires est structurelle, identifiable dès les premières productions culturelles industrielles et commerciales que sont les romans feuilletons du XIX^e siècle. Dans ce cadre, la régulation du contenu, pour l'institution, est une nécessité pour protéger le public de lui-même. Il s'agit d'agir dans son intérêt et non pas de limiter sa liberté de pensée, et son accès la connaissance du monde. Les valeurs et les normes promues dans les fictions (capitalisme, famille nucléaire, ordre patriarcal, moralité traditionnelle et religieuse, démocratie représentative, *Pax Americana*) ne paraissent pas conçues par les professionnels comme politiques, normatives et partisans. Le cadre dessiné est naturel, de bon sens et neutre. L'intérêt du public est de vivre dans ce cadre qui assure prospérité, consommation, sécurité, droit à la recherche du bonheur et salut.

En effet, derrière la diversité, et parfois les contradictions, dans les descriptions du public, les professionnels dessinent de façon constante deux publics, qui sont opposés terme à terme et hiérarchisés. Ces deux publics reprennent la géographie imaginaire et mythique du pays, elle-même une représentation de la division politique de l'opinion en deux parties (ou partis) : les grandes villes progressistes, innovantes et tolérantes, et les campagnes et petites villes conservatrices, familiales, et religieuses ; l'Amérique des Métropoles d'une part, l'Amérique du Milieu (*Middle America*, ou *Heartland*) de l'autre. Les caractéristiques des unes et des autres peuvent varier selon les points de vue : par exemple, la métropole est aussi décrite comme l'espace de la perte, du vice, de la destruction du lien social et de l'identité nationale. La hiérarchisation est également sujette à des formulations diverses dans l'institution. L'Amérique des Métropoles occupe le sommet de la pyramide culturelle et sociale, de manière récurrente. Mais selon les discours, son caractère minoritaire peut rendre cette partie du public illégitime. Inversement, l'Amérique du Milieu occupe le bas de la hiérarchie culturelle et sociale. Mais son importance symbolique et numérique peut être mobilisée pour en faire la force majeure et légitime, et le caractère « démocratique » de la télévision est mobilisé à cette occasion. Un ensemble d'expressions découlent de cette conception binaire, en particulier les couples sophistication/ sensationnalisme et innovation/convention, mais aussi les mots équité, équilibre, neutralité, et l'expression symptomatique « les deux parties » (*both sides*). Cette dernière est au cœur du programme de l'institution concernant la régulation des contenus, car elle rappelle la division fondamentale des téléspectateurs, à laquelle les années 1960 ajoute un nouvel ensemble de connotations découlant du conflit entre générations (*generation gap*). Les

jeunes et le mouvement étudiant sont rattachés à l'Amérique des Métropoles ; la génération de leurs parents est rattachée à l'Amérique du Milieu. Dans leurs discours, les professionnels de la télévision promettent de servir « les deux côtés » en mettant en œuvre une politique de neutralité.

L'analyse de différentes opérations de régulation du sens effectuées au nom de la neutralité montre que celle-ci peut être atteinte par le silence, ou l'ouverture à une forme de pluralisme (en autorisant l'expression du point de vue minoritaire), mais favorisant l'opinion majoritaire. Selon les éléments analysés ici, les procédures de rééquilibrage pour construire l'équité sont mises au point dans les années 1950. Elles visent à ouvrir la fiction à des personnages non blancs, dans un contexte où des créatifs ne semblent pas avoir adopté les conventions du nouveau régime de politiquement correct. Le contrôle éditorial s'appuie sur des modifications de détail (en rajoutant un membre de minorité chez les « Gentils », par exemple) pour obtenir la forme d'équilibre recherché. Cependant, au cours de la décennie, et plus clairement dans les années 1960, des créatifs se rallient à la cause de ces marginalités. Leurs textes de départ sont déséquilibrés en faveur des minorités. Le contrôle éditorial applique la procédure habituelle de modifications de détail : ceux qui représentent les minorités se voient affublés de caractéristiques négatives ; ceux qui représentant la majorité, de caractéristiques positives. Par ces opérations, le contrôle éditorial supprime le « manichéisme » des personnages, et impose une forme de complexité. Ces discours contradictoires sont situés à l'intérieur d'un même personnage ou d'un même groupe. Les sources étudiées montrent que ce brouillage, ou « équilibre idéologique » selon l'expression de Daniko Bodroghkozy¹⁵⁰⁴, résulte, en partie au moins, d'une politique de contrôle éditorial. En effet, cette stratégie permet de défendre le *statu quo* (l'opinion minoritaire étant le plus souvent jugée, rejetée, ou absorbée) tout en présentant des fictions novatrices pour attirer un public jeune de plus en plus valorisé à partir de la fin des années 1960, avec la modification des équilibres démographiques et sociaux suite au *baby-boom*, et dont les effets économiques font pression sur les diffuseurs. Cela permet aussi de retenir les créatifs. Pour ces derniers, comme nous l'avons vu, se confronter au contrôle éditorial, utiliser la métaphore, négocier et faire passer des thèmes nouveaux, se jouer de la vigilance des éditeurs est présenté dans leur rhétorique professionnelle comme un défi.

Par conséquent, dans la « neutralité de télévision », les parties ne sont pas à égalité. Le point de vue minoritaire apparaît marginal, déviant, perturbateur et souvent offensant. La norme est rappelée. Les pratiques d'équité décrites illustrent la théorie de l'hégémonie, et les différents

¹⁵⁰⁴ Bodroghkozy, 2001, *op. cit.*

procédés d'incorporation et d'inoculation conceptualisés par les théoriciens du langage et des médias. Toutefois, les différentes techniques de brouillage (métaphore, personnages complexes et contradictoires) sont aussi une limite du contrôle éditorial, car elles favorisent des interprétations variées selon la situation sociale et politique du téléspectateur, phénomène théorisé par Stuart Hall et John Fiske notamment. De plus, à partir de la fin des années 1960, le contrôle éditorial, sous la pression des annonceurs et du nouvel échantillon Nielsen, doit faire la place à ces thèmes et opinions, en les rattrapant et corrigeant idéologiquement avec les procédures habituelles. Dans le nouveau contexte, les personnages, moins manichéens, deviennent un lieu instable de fixation du sens ; il reste les épilogues pour contenir les significations, effectuer la remise en ordre et établir la leçon. Cependant, un doute semble aussi peser sur l'efficacité des fins heureuses et autres épilogues moralisateurs. Ainsi, William Tankersley relate une conférence organisée par l'administration Nixon en 1969 dans le cadre de la politique de « guerre à la drogue ». La Maison Blanche demande à ce que les fictions télévisées contiennent des messages antidrogues. Tankersley rejette cette idée : « Vous êtes un peu naïfs. [...] Je peux vous dire aussi que les gens qui écrivent des scénarii sur la drogue vont en glorifier l'usage pendant 28 minutes puis ajouter un point négatif à la fin, ou quelque chose, mais ce n'est pas la solution¹⁵⁰⁵. » Il remet en cause la puissance des épilogues dans la remise en ordre symbolique de l'univers fictionnel. La morale finale confine à l'élément rituel, une concession facile donnée d'avance par les créatifs pour éteindre les critiques et rassurer le contrôle éditorial sur le « bon goût » de leur projet. Tankersley exprime une inquiétude quant à la capacité de l'institution de contrôler la réception. Cette même inquiétude semble au centre des pratiques visant à éliminer le risque de sensationnalisme. Le sensationnalisme est défini dans l'institution comme ce qui ne peut être contenu – un téléspectateur débordé par ses émotions paraît, en dernier ressort, être ce qui n'est pas acceptable du point de vue du contrôle éditorial.

¹⁵⁰⁵ « *You're a little bit gullible. [...] I can tell you too that the people who write drugs scripts will glorify it for 28 minutes and then put in a negative at the end or something, but it's not the solution.* » William Tankersley, OHT, Chapitre 3.

PARTIE 2. FIGURES DE LA PEINE DE MORT, IMAGES DE LA CULTURE DE LA PRODUCTION

La première partie de cette thèse a permis de décrire les identités professionnelles des créatifs et des professionnels du contrôle éditorial, leurs pratiques professionnelles et leur organisation du travail, leurs représentations, d'eux-mêmes et des autres, et leurs représentations de leur place dans la télévision comme institution sociale et dans la société. Cette étude a aussi permis de dégager les règles d'édition en vigueur chez les professionnels du contrôle éditorial dans la télévision de l'âge classique. Ces règles sont aussi souvent intériorisées par les créatifs. En effet, elles constituent en réalité un ensemble de « règles du jeu », conventionnelles ou institutionnelles en ce qu'elles sont connues de tous dans le monde de la télévision et servent de base pour la production et la négociation des contenus.

De plus, la première partie de la thèse a permis de remonter aux valeurs et aux principes qui sous-tendent ces règles du jeu, et qui résident dans la culture du public. Parce que le public est conçu comme infantile, sensationnaliste, influençable et incompetent, des règles pour le protéger sont mises en place. De même, le public blanc, conservateur, aux valeurs traditionnelles, considéré comme majoritaire, doit être protégé. La seule exception est la présence d'un public sophistiqué et urbain, qui est cependant perçu comme minoritaire.

Ces représentations sont à l'origine des grands principes du contrôle éditorial que sont la neutralité et l'équité, qui doivent protéger les intérêts de la majorité, et la lutte contre les images sensationnalistes et gratuites, par les principes de juste mesure et de strict minimum. Tous ces principes entrent en jeu dans la définition des contenus.

La culture de la production, composée des pratiques professionnelles, des identités professionnelles et de la culture du public sert à éclairer les épisodes rassemblés pour étudier la peine de mort. Dans cette deuxième partie, il s'agit maintenant de faire l'analyse textuelle de ces 170 épisodes, et de la décoder à l'aune de cette culture de la production spécifique à l'âge classique de la télévision. En utilisant la notion d'encodage de Stuart Hall, la narratologie, et les méthodes d'analyse de mise en scène développées pour les contenus audiovisuels, il s'agit d'essayer de comprendre l'étape de l'encodage de ces contenus. L'objectif est de comprendre ce qu'ils signifient pour ceux qui les font, ce qui implique que la réception des téléspectateurs est laissée de côté dans cette recherche.

Le thème de la peine de mort, analysé comme une pratique légale, mais surtout comme une pratique révélatrice des rapports de pouvoir au sein de la société, ouvre la voie à de très nombreux sujets. Pour cette raison, j'ai sélectionné trois figures principales pour l'étudier dans cette deuxième partie : les représentations des systèmes judiciaires (chapitre 5), les représentations de l'exécution judiciaire (chapitre 6) et les représentations des personnages accusés et condamnés (chapitre 7). Par conséquent, les thèmes du crime et des victimes ne sont pas traités de façon directe. Chaque figure de la peine de mort est décodée à la lumière de caractéristiques de la culture de la production. La représentation des systèmes judiciaires semble en effet résulter des conditions politiques des années 1950, qui ont des conséquences sur le processus de production et les pratiques de travail, ce qui donne naissance à la figure du lynchage légal dans la fiction télévisée (chapitre 5). Les représentations de l'exécution nous permettent de voir le poids déterminant de la culture du public sur la mise en récit et la mise en scène de ce thème très spécifique (chapitre 6). La représentation des personnages accusés et condamnés à mort semble traduire le statut paradoxal des créatifs dans le processus de production et dans la société – paradoxe central dans la culture de production. Les personnages sont l'occasion de mettre en scène la relation héros/ marginal, qui semble encoder ce statut paradoxal (chapitre 7).

5 CHAPITRE 5. FIGURES DU SYSTEME JUDICIAIRE : LE LYNCHAGE LEGAL, LA LISTE NOIRE ET LA FORMATION DE LA CULTURE DE LA PRODUCTION

Bill Self, alors producteur : « C'était une époque terrible et une époque très inconfortable. Et parfois une époque très injuste¹⁵⁰⁶. » William Froug, cadre et producteur de radio : « la période la plus terrifiante dans l'histoire d'Hollywood¹⁵⁰⁷. » William Clotworthy, chargé de compte : « une grande honte », « des trucs absolument horribles¹⁵⁰⁸ ». Earl Hamner Jr., scénariste : « un temps de peur¹⁵⁰⁹ ». Ces quelques réactions de créatifs interrogés par l'Académie de la Télévision sur leurs souvenirs de la période de liste noire font part de l'atmosphère particulière qui règne dans l'institution de la télévision, à Hollywood aussi bien qu'à New York, pendant les années 1950. L'histoire ayant donné raison aux victimes, il est possible de voir dans de telles déclarations des paroles creuses, illustrant le politiquement correct de notre époque. Et pourtant, les récits sont souvent empreints d'émotions, et le discours sur la liste noire n'est pas aussi unanime que l'on pourrait le penser.

Ainsi, si William Tankersley, responsable du service édition de CBS reconnaît « une période horrible » un cadre comme Frederick Pierce déclare qu'il n'était au courant de rien – ce qui est aussi une façon pour lui de mettre fin aux questions¹⁵¹⁰. Julian Goodman, alors cadre dans la branche actualités d'ABC, voit la liste noire comme la conséquence de « l'hystérie anti-communiste du moment¹⁵¹¹ ». De même, Frank Stanton, dirigeant historique de CBS,

¹⁵⁰⁶ « *It was a terrible time and a very awkward time. And occasionally a very unjust time.* » William Self, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-self>, 27 mars 2001, (consulté le 17 août 2022). Chapitre 2.

¹⁵⁰⁷ « *The most terrifying period in the history of Hollywood* ». William Froug, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-froug>, 18 juillet 2011, (consulté le 9 septembre 2022). Chapitre 1.

¹⁵⁰⁸ « *Great embarrassment* », « *Absolutely awful stuff* ». William Clotworthy, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-clotworthy>, 28 juin 2006, (consulté le 15 août 2022). Chapitre 3.

¹⁵⁰⁹ « *A time of fear* ». Earl Hamner, Jr., en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/earl-hamner-jr>, 18 septembre 2003, (consulté le 19 octobre 2022). Chapitre 5.

¹⁵¹⁰ « *A terrible period* ». William Tankersley, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-tankersley>, 15 mai 2001, (consulté le 15 août 2022). Chapitre 3. ; Frederick S. Pierce, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/frederick-s-pierce>, 5 mai 2006, (consulté le 5 août 2022). Chapitre 1.

¹⁵¹¹ « *Anti-communist red baiting hysteria of the time.* » Julian Goodman, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/julian-goodman>, 12 décembre 1998, (consulté le 8 septembre 2022). Chapitre 3.

évoque une « période problématique¹⁵¹² » avant d'indiquer que la pratique était générale dans l'industrie. Thomas Sarnoff, fils du fondateur de NBC et cadre dans cette chaîne, explique que ce n'est « pas la période la plus glorieuse de l'histoire, ni pour l'industrie de la télévision, ni pour l'industrie du cinéma, mais c'était une réalité de la vie¹⁵¹³. » Dans ces discours, la participation des *networks* à la campagne anti-communiste n'est pas un choix, elle résulte du contexte et des pressions sociales. Selon Mike Dann, programmeur chez CBS, les professionnels purgés portent maintenant ce passé comme une « médaille » ; une fois l'épreuve passée, tout le monde a pu reprendre son travail comme avant¹⁵¹⁴. Ainsi, il semble que l'on puisse opposer la mémoire des cadres, qui minimise l'événement, à la mémoire des créatifs, qui décrit la période du maccarthysme comme un traumatisme durable. Cependant, il faut nuancer cette lecture. Par exemple, le producteur Aaron Spelling explique qu'il n'a pas été confronté personnellement à ce problème (alors qu'étant donné ses fonctions à l'époque, il était en première ligne) et que « beaucoup de gens ont des opinions différentes concernant la liste noire¹⁵¹⁵. » Cette page de l'histoire de l'institution continue à diviser. Pour plusieurs témoins, le cinéma et Hollywood ont été les cibles principales, tandis que la télévision, dont les professionnels sont encore largement basés à New York (créatifs, mais aussi cadres), n'a été touchée que de façon marginale.

En effet, dans la mémoire collective, la pratique de la liste noire débute en octobre 1947 avec la convocation à Washington de l'élite progressiste d'Hollywood devant le Comité sur les activités anti-américaines (House Committee on Un-American Activities, ou House Un-American Activities Committee (HUAC)). Les scénaristes, producteurs et réalisateurs convoqués sont soutenus par un nombre important de stars (dont Humphrey Bogart), grâce à un avion spécialement affrété (le « vol des stars »). Dix des témoins auditionnés, connus ensuite sous l'expression « Dix d'Hollywood » (*Hollywood Ten*), défendent leur liberté d'expression en refusant de répondre au Comité à la question de leur affiliation au Parti Communiste, au nom du Premier Amendement de la constitution. Mais, quelques semaines plus tard, les grands

¹⁵¹² « *A troublesome period* ». Frank Stanton, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/frank-stanton>, 14 mai 2001, (consulté le 9 septembre 2022). Chapitre 3.

¹⁵¹³ « *Not the most glorious period of history for either the television industry or the movie industry, but it was a fact of life* ». Thomas W. Sarnoff, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/thomas-w-sarnoff>, 10 juin 1999, (consulté le 7 septembre 2022). Chapitre 5.

¹⁵¹⁴ « *A badge of honor* ». Michael Dann, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/michael-dann>, 26 octobre 1998, (consulté le 3 août 2022). Chapitre 6.

¹⁵¹⁵ « *Lot of people have different opinions about the blacklist.* » Aaron Spelling, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/aaron-spelling>, 24 novembre 1999, (consulté le 21 octobre 2022). Chapitre 2.

studios, par la « Déclaration du Waldorf », abandonnent leurs stars et leurs créatifs accusés de sympathies pour le communisme et rejoignent la campagne anti-communiste, se protégeant par la même de possibles attaques. La chasse aux Rouges a été étudiée en détail dans le monde du cinéma¹⁵¹⁶. De plus les professionnels du cinéma sont plus médiatisés, à l'échelle nationale et mondiale, des événements font la une des journaux comme le retour de Bertolt Brecht en Europe après son témoignage confus devant HUAC, ou le refus de laisser entrer Charlie Chaplin sur le territoire en 1952, pour ne citer que deux exemples¹⁵¹⁷. Mais la campagne anti-communiste aux États-Unis repose sur la peur d'un mouvement intérieur, clandestin, de comploteurs et d'agitateurs obéissant aux consignes de Moscou, et profitant de leur position pour faire de la propagande de façon dissimulée. Par conséquent, d'autres secteurs de la société ont été touchés : des enquêtes officielles et des purges ont été effectuées dans l'armée, les ministères, les services publics, les syndicats, les universités, la culture¹⁵¹⁸ ... et logiquement, à la télévision, nouveau média qui diffuse ses images directement dans les foyers américains. La chasse aux Rouges, à leurs alliés, et aux anti-maccarthystes est ainsi un événement majeur, aussi à la télévision, même s'il est plus difficile à mesurer qu'au cinéma. En effet, les victimes ne sont pas des stars, mais en règle générale des anonymes, beaucoup n'ont jamais été appelés à témoigner devant le HUAC ou tout autre institution. De plus, leur mise sur liste noire est incertaine, car il n'y a pas de liste officielle de professionnels exclus, à l'exception de la publication en 1950 de *Red Channels*¹⁵¹⁹.

Or, étudier la pratique et les effets de la liste noire sur le monde de la télévision est important car il s'agit d'un événement fondateur dans la culture de la production, concomitant à la mise en place de l'institution elle-même, et dont les conséquences s'étendent après la fin du maccarthysme. Cette étude permet de décrire de façon très concrète les conditions de production de l'âge d'or, mais aussi de poursuivre l'hypothèse que la culture de la production permet de comprendre les contenus. Dans ce cadre, l'analyse des fictions de cette période peut

¹⁵¹⁶ Alan Casty, *Communism in Hollywood : The Moral Paradoxes of Testimony, Silence, and Betrayal*, Lanham, Scarecrow Press, 2009 ; Thomas P. Doherty, *Show Trial : Hollywood, HUAC, and the Birth of the Blacklist*, New York, Columbia University Press, 2018 ; Reynold Humphries, *Hollywood's Blacklists : A Political and Cultural History*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008 ; Jean-Paul Török, *Pour en finir avec le maccarthysme : Lumières sur la Liste Noire à Hollywood*, Paris, L'Harmattan, 1999.

¹⁵¹⁷ Doherty, 2018, *op. cit.* ; Jennifer Frost, « "Good Riddance to Bad Company": Hedda Hopper, Hollywood Gossip, and the Campaign Against Charlie Chaplin, 1940-1952 », *Australasian Journal of American Studies*, 2007, vol. 26, n° 2, p. 74-88.

¹⁵¹⁸ Stephen J. Whitfield, *The Culture of the Cold War*, 2e édition., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996 ; John P. Hoerr, *Harry, Tom, and Father Rice : Accusation and Betrayal in America's Cold War*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2005 ; David K. Johnson, *The Lavender Scare : The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2004.

¹⁵¹⁹ Voir plus loin.

servir de test. Trouver dans les épisodes du corpus des discours dénonçant le maccarthysme, c'est-à-dire des voix marginales, apporte une première validation. En effet, la présence de ce type de discours ne résulte pas d'une réponse des professionnels du contrôle éditorial à de potentielles pressions de groupes d'intérêts anti-maccarthystes, en particulier dans la première moitié des années 1950, alors qu'ils sont pourchassés. Les fictions anti-maccarthystes émanent de l'intérieur même de l'institution, comme expression de la culture de la production. Ce chapitre est une étude de cas centrée sur la représentation des systèmes judiciaires dans le corpus, menée afin de vérifier si le contexte de la liste noire peut servir de clef de lecture : la façon dont des systèmes judiciaires variés sont représentés dans la fiction présente-t-elle des parallèles avec la façon dont les professionnels de la télévision sont jugés par la campagne anti-communiste ? Étant donné la présence du contrôle éditorial, et sa pratique de la « neutralité » favorable à la culture de guerre froide (chapitre 4), le thème de la campagne maccarthyste est traité de façon déguisée, métaphorique. Par conséquent, l'objectif est ici de voir comment le contexte politique marque la culture de la production, en particulier ses procédures de travail, ses réseaux professionnels, mais aussi et surtout les contenus créés. Ce chapitre mobilise par conséquent, non seulement les témoignages des créatifs et des cadres, mais aussi les épisodes du corpus dont le contenu est analysé dans la deuxième et troisième partie.

Pour mener ce type d'enquête, les historiens de la liste noire, comme Paul Buhle, Dave Wagner et Patrick McGilligan ont remonté le fil des réseaux professionnels (en partant du théâtre des années 1930 et du cinéma), et exposé les thèmes et les genres de prédilection de ces professionnels dans les films, en se basant en grande partie sur des entretiens. Suivre les réseaux est plus difficile à la télévision, ne serait-ce que parce que les noms des scénaristes mentionnés aux génériques sont sujets à caution¹⁵²⁰. Pour cette raison, le point de départ de l'étude sur la télévision est *You Are There* (1953-1957, CBS), une anthologie thématique où des événements historiques, de l'histoire américaine ou mondiale, sont reconstitués. La série, produite par des scénaristes interdits et leurs alliés, permet de mettre au jour les procédures de travail, les réseaux professionnels de gauche et leurs principales figures, et le traitement des thèmes anti-maccarthystes dans la fiction. La méthode employée est celle du décodage des contenus par l'identification de tropes et de thèmes récurrents, et leur lecture symbolique. En effet, les scénaristes de *You Are There* manient la métaphore : les héroïnes et héros historiques persécutés

¹⁵²⁰ Paul Buhle et Dave Wagner, *Hide in Plain Sight : The Hollywood Blacklistees in Film and Television, 1950-2002*, New York, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005 [2003] ; Patrick McGilligan et Paul Buhle, *Tender Comrades : A Backstory of the Hollywood Blacklist*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2012 [1997].

pour leurs opinions deviennent des portraits de leur situation. L'utilisation de ce procédé dans le milieu des scénaristes blacklistés amène également à reconsidérer les autres épisodes du corpus, où des thèmes, des tropes et des éléments similaires à ceux de *You Are There* sont présents. Le thème de la peine de mort est, à ce titre, un point d'observation pertinent : les scénaristes puisent dans l'histoire de l'usage politique de cette punition pour faire taire les dissidents politiques et religieux, et décrivent des procédures judiciaires qui sont autant de lynchages légaux¹⁵²¹. Si les apparences de la justice sont maintenues, les systèmes judiciaires décrits sont iniques, et se chargent de justifier la mise à mort de marginaux désignés par le système politique et/ou la foule.

Cependant, l'usage de la métaphore entraîne des incertitudes concernant les intentions des créatifs pour les récepteurs de l'époque, mais aussi pour l'analyste. En effet, la métaphore est identifiée par John Fiske avec l'ironie, l'humour, l'excès et la mise en valeur de conflits et de contradictions, comme une technique rhétorique qui ouvre le sens et crée de la polysémie :

Comme l'ironie, la métaphore implique nécessairement deux discours, car elle décrit toujours une chose avec les termes d'une autre. Là encore, une relation hiérarchique entre ces deux discours peut être préférée, mais elle ne peut jamais être imposée. [...] Le choc des discours dans l'ironie et la métaphore produit une explosion de sens qui ne peut jamais être totalement contrôlée par le texte et transformée en un sens unique produisant une position unifiée et unique pour le lecteur. Les contradictions résonnent toujours suffisamment pour que les sous-cultures puissent négocier leurs propres inflexions de sens¹⁵²².

Les possibilités de sens ouvertes par l'usage de la métaphore, et notamment ici la métaphore historique, posent des difficultés lors de l'analyse. Pour tenter de confirmer que le décodage des contenus, je l'associe à une lecture des génériques des épisodes considérés, pour y rechercher les noms des créatifs, et les comparer à des noms connus de créatifs anti-maccarthystes (identifiés par les historiens spécialistes de la période cités plus haut). Quand cela est possible, j'effectue un détour par la biographie des professionnels impliqués pour offrir un éclairage complémentaire, sans toutefois mettre fin de façon définitive à l'ambiguïté des symboles.

¹⁵²¹ J'emprunte l'expression « lynchage légal » (*legal lynching*) à David Garland. David Garland, *Peculiar Institution : America's Death Penalty in an Age of Abolition*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

¹⁵²² « Like irony, metaphor necessarily involves two discourses, for it always describes one thing in terms of something else. Again, a hierarchical relationship between these two discourses can be preferred, but it can never be enforced. [...] The collision of discourses in irony and metaphor produces an explosion of meaning that can never be totally controlled by the text and forced into a unified sense producing a unified and singular position for the reading subject. The contradictions are always left reverberating enough for subcultures to negotiate their own inflections of meaning. » John Fiske, *Television Culture : Popular Pleasures and Politics*, Londres, Routledge, 1991, p. 86-87.

Ainsi, pour la télévision, la campagne maccarthyste correspond ainsi à un moment de formation de la culture de la production, en particulier de l'identité professionnelle des créatifs, dans leur opposition et leur subordination au contrôle éditorial, ce qui se traduit dans les épisodes du corpus.

5.1 LA CAMPAGNE ANTI-COMMUNISTE DANS L'INSTITUTION DE LA TELEVISION (1950-DEBUT DES ANNEES 1960)

Afin de comprendre comment les professionnels de la télévision sont affectés par la campagne maccarthyste, en particulier dans leurs procédures de travail et leurs réseaux professionnels, il convient de décrire le contexte. Cette présentation est également essentielle pour pouvoir identifier les aspects de cette campagne évoqués de façon symbolique dans les épisodes utilisant des métaphores historiques. Rappelons, tout d'abord, que les deux grands ennemis de la guerre froide entrent dès la fin de la Seconde Guerre mondiale dans une compétition idéologique qui oppose le modèle capitaliste au modèle communiste, faute de pouvoir s'opposer militairement sur le champ de bataille à cause de l'équilibre de la terreur nucléaire. Chacun des deux « grands » se constitue un « bloc » d'alliés, et la question est de savoir lequel procure le plus de progrès, de prospérité et de bonheur à sa société, et celle de ses alliés. Le terrain de la guerre froide est donc également domestique : chaque citoyen et citoyenne, dans ses activités quotidiennes, dans sa vie professionnelle et sa vie privée, participe à la guerre froide. L'adhésion à *l'American Way of Life* est une preuve de patriotisme et un instrument de cohésion sociale. La politique d'endiguement s'étend à la société américaine dans son ensemble, où la présence d'ennemis intérieurs est une crainte, et le manque d'adhésion au mode de vie américain un signe de loyauté douteuse¹⁵²³. 1947, année de la proclamation de la « doctrine Truman » qui fait de l'endiguement de l'ennemi communiste un objectif majeur de la politique étrangère, est aussi celle de l'Executive Order 9835 qui autorise le FBI à fouiller le passé et la vie privée des employés fédéraux, et de la tenue des premières auditions du Comité sur les activités anti-américaines. Au printemps, à Hollywood, l'Alliance du Cinéma pour la Préservation des Idéaux américains (Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals) demande l'aide du Comité afin de débusquer les communistes et autres compagnons de

¹⁵²³ Pierre Melandri, *Le Siècle américain : Une histoire*, Epub., Paris, Perrin, 2016 ; Whitfield, 1996, *op. cit.* ; Elaine Tyler May, *Homeward Bound : American Families in the Cold War Era*, New York, Basic Books, 2008.

route et sympathisants cachés dans ses rangs¹⁵²⁴. Convaincus de la nécessité de poursuivre l'enquête sur les « infiltrations communistes », les membres du Comité décident de convoquer à l'automne un groupe d'une quarantaine de professionnels du cinéma, comprenant des témoins favorables aux actions du Comité et d'autres, suspectés de communisme. Les « Dix d'Hollywood » refusent de témoigner de leurs opinions politiques lors de l'audience publique en invoquant le I^{er} Amendement – refus pour lequel ils sont condamnés à une peine de prison pour outrage à la cour en 1948¹⁵²⁵. L'année 1947 est ainsi marquée par une « chasse aux Rouges », alors le dernier épisode d'une peur secouant périodiquement les États-Unis. Toutefois, la cible n'est pas seulement le parti communiste (qui ne compte que 30 à 40 000 membres en 1950-51) et le mouvement syndicaliste, mais aussi un ensemble plus vaste de professions notamment dans les administrations publiques. En plus des milieux politiques et gouvernementaux, les secteurs de la culture et de l'éducation sont touchés. Par exemple, le Comité sur le socialisme et le communisme de la Chambre du Commerce propose à deux reprises, en 1946 et 1948, d'examiner les employés dans les écoles, les bibliothèques, les journaux, l'industrie du divertissement de la culture, pour en exclure les communistes, socialistes et progressistes¹⁵²⁶.

En 1950, la chasse aux Rouges prend le nom de maccarthysme, néologisme formé du nom de Joseph McCarthy. En février de cette même année, le sénateur du Wisconsin fait son entrée sur la scène nationale en déclarant qu'il a en sa possession la liste de 205 noms de communistes infiltrés au sein du ministère des Affaires étrangères (State Department). McCarthy devient rapidement la figure symbolique du volet politique de la campagne anti-communiste. En 1953, il est président du Comité du Sénat sur les opérations gouvernementales (Senate Committee on Government Operations) ce qui lui permet de mener des enquêtes et des auditions sur la présence de communistes au sein de la radio de propagande du gouvernement (*Voice of America*) et de l'armée américaine en avril-juin 1954. Cette dernière audition, diffusée à la télévision, décrédibilise McCarthy et met fin à son influence, ce qui se traduit par la censure du sénateur par ses collègues quelques mois plus tard¹⁵²⁷.

¹⁵²⁴ Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 127- 129. ; Doherty, 2018, *op. cit.*, p. 56- 72. ; *The Writers : A History of American Screenwriters and their Guild*, Epub., New Brunswick, Rutgers University Press, 2015, Repères 173-175/831.

¹⁵²⁵ Les « Dix » sont les scénaristes Alvah Bessie, Lester Cole, John Howard Lawson, Albert Maltz, Ring Lardner Jr. et Samuel Ornitz, le scénariste et réalisateur Herbert Bieberman, le scénariste et producteur Adrian Scott, le réalisateur Edward Dmytryk et le romancier, scénariste et réalisateur Dalton Trumbo. Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 129. ; Banks, 2015, *op. cit.*, Repères 178-179, 246-249/831. ; Doherty, 2018, *op. cit.*, p. 204- 208.

¹⁵²⁶ Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵²⁷ Thomas P. Doherty, *Cold War, Cool Medium : Television, McCarthyism, and American Culture*, New York, Chichester, Columbia University Press, 2003 ; Whitfield, 1996, *op. cit.*

L'après-guerre est aussi un moment de résurgence politique pour l'aile droite du pays, qui reprend dès 1946 le contrôle du pouvoir législatif, et s'attaque alors à des cibles variées, accusées d'être des communistes ou d'en être *de facto* des complices. L'affaire Alger Hiss, qui éclate en 1948, est un exemple de cette articulation. Le diplomate américain, figure majeure dans la création de l'Organisation des Nations Unies, est dénoncé comme espion soviétique. Son identité de démocrate, de la Côte Est, diplômé de Harvard, et partisan du New Deal participe à faire du courant progressiste et de ses défenseurs des suspects sinon des ennemis de l'intérieur¹⁵²⁸. La peur des Rouges sert à alimenter la méfiance à l'encontre des politiques du New Deal et de l'économie de guerre rooseveltienne, de la reconnaissance des syndicats aux différentes réglementations fédérales des activités économiques et industrielles. Les mesures réformistes ou progressistes de l'après-guerre sont ainsi régulièrement taxées de socialisme ou communisme, comme le projet d'assurance maladie du président Truman¹⁵²⁹. Agir pour modifier le *statu quo*, soutenir les syndicalistes ou les militants pour les droits civiques, vous rend suspect aux yeux de la droite.

La guerre froide domine la vie politique et la vie économique ; elle s'invite dans la vie familiale et même la chambre à coucher. Elaine Tyler May décrit un après-guerre dominé par le modèle de la famille constituée d'un couple marié avec enfants. Tous ceux qui vivent en dehors de cette norme sont suspectés d'être de mauvais citoyens¹⁵³⁰. En plus d'une peur des Rouges, des Roses, des militants et soutiens du mouvement pour les droits civiques, les années 1950 sont aussi marquées par une « peur des Lavandes » (*lavender scare*) : l'expression sert à désigner la suspicion des homosexuels, dont un rapport officiel du Sénat publié en 1950 est un signe manifeste. Intitulé « De l'emploi des homosexuels et autres pervers sexuels dans le gouvernement » (*Employment of Homosexuals and Other Sex Perverts in Government*), le rapport expose les dangers que représenteraient les homosexuels en politique : leur orientation sexuelle est décrite comme un premier signe de déchéance morale, ils sont donc plus susceptibles d'être influencés par la propagande communiste. De plus, la réprobation morale et l'illégalité pesant sur leurs pratiques sexuelles les rend plus vulnérables au chantage : ils pourraient être amenés à trahir pour maintenir leur secret. Leur emploi dans l'administration poserait des problèmes de sécurité nationale¹⁵³¹.

¹⁵²⁸ Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 37- 41.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵³⁰ May, 2008, *op. cit.*

¹⁵³¹ *Ibid.*, p. 92- 93. ; Johnson, 2004, *op. cit.* ; John D'Emilio, « Sexual Politics, Sexual Communities : The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970 » ; Margot Canaday, Nancy F. Cott et Robert O. Self (eds.), *Intimate States : Gender, Sexuality, and Governance in Modern US History*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2021.

L'ennemi intérieur dans la guerre froide n'est pas seulement le membre du parti communiste, mais un ensemble bien plus large de personnes dénonçant les injustices, les discriminations et les inégalités présentes dans la société américaine. Toute remise en cause du modèle américain est perçue comme un risque majeur. Ces ennemis de l'intérieur sont poursuivis par la justice. Les communistes américains sont considérés comme des traîtres, et leur présence constitue un danger permanent de sabotage et de subversion. Ils sont poursuivis au titre du Smith Act, une loi votée en 1940 qui criminalise l'incitation au renversement violent du gouvernement. Des paroles, et non pas des actes, transforment les citoyens en traîtres, et les partis politiques en organisations criminelles. Le Smith Act est utilisé en 1949 pour condamner les dirigeants du parti communiste américain. Leurs avocats font six mois de prison pour outrage au tribunal. Le jugement est confirmé par la Cour suprême en 1951, au total 93 leaders du Parti sont condamnés pendant la guerre froide¹⁵³². Les affaires Alger Hiss et Rosenberg maintiennent aussi la chasse aux espions et aux communistes sur le devant de la scène au début des années 1950¹⁵³³. Cette politique d'endiguement domestique touche par ailleurs les milieux politiques, éducatifs et culturels, car il s'agit de se prémunir contre leur possible influence auprès des Américains. L'attaque contre le cinéma, alors l'industrie culturelle la plus puissante et la plus populaire, entre dans ce cadre. Par exemple, en 1947, Ayn Rand, critique de cinéma, écrit à l'intention des producteurs américains un pamphlet, *Screen Guide for Americans*, dénonçant les messages communistes placés dans des films non politiques. Elle y énonce les grands principes qui ne doivent pas être dénigrés : la libre entreprise, la richesse, le succès, l'homme indépendant, les institutions politiques américaines. Au contraire, elle appelle à ne pas glorifier l'échec, l'immoralité, et la collectivité. Enfin, elle conseille de ne pas utiliser d'événements d'actualité dans les films, pour éviter des commentaires politiques et sociaux dans la fiction, qui pourraient influencer les spectateurs¹⁵³⁴. Ce texte de contrôle éditorial, émanant du milieu maccarthyste, fait écho aux textes et principes évoqués aux chapitres 3 et 4.

Cependant, un autre outil majeur utilisé pour lutter contre les idées critiques et minoritaires dans la culture de guerre froide est la mise à l'index des professionnels soupçonnés de croire en ces idées. À la suite de l'audition des Dix, dans la « Déclaration du Waldorf », les studios s'engagent à ne pas employer de « subversifs », officialisant la pratique de la liste noire.

¹⁵³² Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 46- 49.

¹⁵³³ Roger Pinto, *La Tragédie de Julius et d'Ethel Rosenberg : Le Déni de justice*, Pacy-sur-Eure, Éditions de l'Eure, 1986 ; Marjorie B. Garber et Rebecca L. Walkowitz (eds.), *Secret Agents : the Rosenberg Case, McCarthyism and Fifties America*, New York, Londres, Routledge, 1995.

¹⁵³⁴ Ayn Rand, « Screen Guide for Americans (USA, 1947) » dans Scott MacKenzie (ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Culture : A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2014 ; McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. xiv.

En effet, la mise sur liste noire signifie qu'une personne est renvoyée, ou n'est pas embauchée, à cause de ses opinions, ou parce que sa présence dans l'entreprise est jugée problématique et pourrait entraîner des réactions négatives¹⁵³⁵. Il s'agit d'une décision prise *a priori*, anticipant des problèmes éventuels. Les noms des professionnels sont systématiquement vérifiés au moment des embauches pour voir s'ils sont sur liste noire : il s'agit de la procédure de vérification préalable. Les différents syndicats et guildes professionnelles ne combattent pas l'interdiction de travailler de certains de leurs membres¹⁵³⁶. Après le cinéma, l'attention se tourne vers la télévision dès l'année 1950.

5.1.1 Listes noires, listes grises : tout un milieu sous le microscope

La première initiative de la campagne anti-communiste dans le monde de la télévision n'émane pas du Comité sur les activités anti-américaines, mais d'une officine privée. Le 22 juin 1950, *Counterattack* publie un pamphlet de 213 pages intitulé *Red Channels : The Report of Communist Influence in Radio and Television*. *Counterattack* est une publication hebdomadaire anti-communiste contrôlée par une entreprise, *American Business Consultants*, formée par trois anciens agents du FBI. *Red Channels* contient une liste de 151 noms de personnes du monde de la radio et de la télévision, complétée par une liste de 130 organisations et 17 publications « subversives ». Les noms des artistes, acteurs et actrices, journalistes, réalisateurs et scénaristes sont classés par ordre alphabétique, et à chaque entrée est associée la ou les raisons de l'inscription sur la liste. La diversité des motifs donne un aperçu de ce qui est considéré comme une activité « anti-américaine ». Certains appartiennent, ou ont appartenu, à une organisation identifiée comme telle par le HUAC et le ministère de la justice (Attorney General), comme le parti communiste. D'autres ont, dans les années 1930, signé une pétition de soutien pour les Républicains espagnols, les droits civiques, en faveur d'Afro-Américains condamnés dans le Sud de manière abusive (comme les Scottsboro Boys, ou Willie McGee¹⁵³⁷) ou encore de Jackie Robinson, premier joueur de *baseball* afro-américain autorisé, en 1947,

¹⁵³⁵ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵³⁶ Banks, 2015, *op. cit.*, Repères 181-182/831. ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 59. ; Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 141- 142. ; Jeff Kisseloff, *The Box : An Oral History of Television, 1920-1961*, Golden, ReAnimus Press, 2013, p. 379.

¹⁵³⁷ Les deux affaires concernent des hommes noirs accusés d'avoir violé des femmes blanches, la première en 1931 en Alabama, la seconde en 1945 dans le Mississippi. Willie McGee est exécuté en 1951. James R. Acker, *Scottsboro and Its Legacy : The Cases that Challenged American Legal and Social Justice*, Westport, Praeger, 2008 ; David Aretha, *The Trial of the Scottsboro Boys*, Greensboro, Morgan Reynolds Publication, 2007 ; Alex Heard, *The Eyes of Willie McGee : A Tragedy of Race, Sex, and Secrets in the Jim Crow South*, New York, HarperCollins, 2011 [2010] ; *McGee, Willie*, en ligne : <https://mscivilrightsproject.org/jones/person-jones/willie-mcgee/>, (consulté le 9 février 2024).

après une longue bataille médiatique et judiciaire, à jouer dans le championnat national (*Major League*¹⁵³⁸). S'être rendu à une manifestation, par exemple pour Henry Wallace, candidat à la présidence en 1948 pour le parti progressiste, est aussi une raison d'inscription sur la liste. Avec la poursuite de la pratique de la liste noire, de nouveaux motifs apparaissent : soutenir le couple Rosenberg, scientifiques juifs arrêtés pour espionnage en 1950, critiquer la liste noire, ou être une personnalité « controversée », sans plus de précision¹⁵³⁹. Un ensemble d'actions peut conduire à figurer sur la liste noire (signer une pétition, faire un don pour une cause, se rendre à une manifestation ou une réunion, prendre la parole de manière publique) mais la dénonciation est un aussi mode courant. Le Comité sur les activités anti-américaines tient régulièrement des auditions pour recueillir des témoignages, qui consistent principalement à donner des noms. Des « témoins professionnels », des « informateurs confidentiels » du FBI ou d'anciens communistes et sympathisants accusent et dénoncent, ce qui a pour résultat d'allonger la liste des subversifs. La délation devient un devoir patriotique¹⁵⁴⁰. Par exemple, Elia Kazan (1909-2003), célèbre réalisateur de cinéma, membre du parti communiste de 1934 à 1936, donne 16 noms au Comité en 1952, devenant un symbole de la pratique de la dénonciation¹⁵⁴¹.

Cependant, *Red Channels* n'est qu'une première liste, parmi un grand nombre d'autres listes concernant le monde de la télévision. Il faut en effet souligner la diversité des organisations impliquées dans la campagne contre les dissidents. En dehors des institutions politiques proprement dites, se trouvent des groupes privés (American Business Consultants, AWARE, Inc., puissant au sein d'AFTRA, le syndicat des acteurs), des organisations patriotiques (plusieurs associations de vétérans, en premier lieu la Légion Américaine avec sa publication *Firing Line*), et des activistes tel Laurence A. Johnson. Ce dernier, propriétaire d'une chaîne de quatre supermarchés à Syracuse, dans l'État de New York, se rend régulièrement auprès des dirigeants des chaînes de télévision, dans les bureaux des agences de publicité, ou directement auprès des annonceurs, pour les menacer de décourager les consommateurs d'acheter leurs produits. Si l'annonceur persiste à employer un artiste ou journaliste répréhensible, Johnson promet de placer une affichette auprès de tous les produits de la marque en question pour conseiller aux potentiels acheteurs de se tourner vers un produit d'une marque concurrente. Lors de ses visites, Johnson vient souvent accompagné d'un employé de

¹⁵³⁸ Jules Tygiel, *Extra Bases : Reflections on Jackie Robinson, Race, and Baseball History*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.

¹⁵³⁹ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 24- 28. ; Banks, 2015, *op. cit.*, p. Repère 324/831. ; McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. xv. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 377- 382.

¹⁵⁴⁰ Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 101- 104. ; Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 32, 48.

¹⁵⁴¹ Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 107. ; Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 29- 30.

Counterattack, Harvey Matusow, « témoin à charge professionnel ¹⁵⁴² ». La menace est suffisante pour faire céder les annonceurs, sans doute parce que Johnson a le soutien des puissants éditorialistes anti-communistes, il détient le pouvoir de leur faire une publicité négative. Les annonceurs peuvent aussi craindre la force de mobilisation des associations d'anciens combattants, groupes d'intérêts puissants qui peuvent potentiellement mobiliser des milliers, voire des millions de membres en cette période d'après-guerre, et qui organisent des manifestations, des campagnes d'envoi de lettres ou d'appels téléphoniques pour critiquer les programmes et promettre de boycotter les produits de l'annonceur, comme vu au chapitre 4 ¹⁵⁴³.

Le milieu de la télévision n'est donc pas confronté à une seule liste noire, officielle et reconnue, mais à une multiplicité de listes, compilées par de multiples organisations. Les grandes chaînes de télévision, les annonceurs, les agences de publicité établissent leurs propres listes, en croisant celles dont ils disposent et/ou en écoutant la rumeur ¹⁵⁴⁴. Chaque organisation sélectionne les motifs de mise à l'index considérés comme légitimes. Ces listes sont utilisées au moment des embauches, notamment au moment du casting des comédiennes et comédiens. Ainsi, selon le témoignage d'Ethel Winant (alors responsable de casting), le publicitaire en charge d'approuver les embauches lui demande de faire un tri entre les acteurs placés sur la liste pour une raison jugée valable et les autres, qu'il se déclare prêt à embaucher. Elle précise dans son entretien que tous les acteurs sont blanchis par cette agence de publicité, à l'exception des membres du parti communiste ¹⁵⁴⁵. Chez CBS, Tankersley explique qu'un accusé peut plaider son cas, et la chaîne évalue alors la cause de sa mise à l'écart ¹⁵⁴⁶. Une même personne peut ainsi figurer sur la liste de la Légion Américaine, mais pas sur celle de AWARE, sur celle de CBS et pas celle de NBC, sur celle de Young & Rubicam, mais pas celle de BBD&O : toutes les combinaisons sont possibles ¹⁵⁴⁷. Par exemple, Edward Eliscu, scénariste et réalisateur, est interdit à Hollywood, il se replie donc à New York, où il n'est pas sur liste noire. Pendant un an, il y écrit des adaptations pour la télévision, et en particulier pour *Schlitz Playhouse of Stars* (1951-1959, CBS). Il est sur le point de signer un contrat quand son nom apparaît dans *Red*

¹⁵⁴² Il dénonce 108 personnes avant de se rétracter. Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 101. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 378.

¹⁵⁴³ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 24. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 378, 384. ; Loren Ghiglione, *CBS's Don Hollenbeck : An Honest Reporter in the Age of McCarthyism*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 189.

¹⁵⁴⁴ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 27- 28. *Ethel Winant*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ethel-winant>, 7 août 1996, (consulté le 12 août 2022). Chapitre 3.

¹⁵⁴⁵ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 392- 393. ; *Ethel Winant*, OHT, Chapitre 4.

¹⁵⁴⁶ *William Tankersley*, OHT, Chapitre 3.

¹⁵⁴⁷ *Del Reisman*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/del-reisman>, 28 octobre 2003, (consulté le 1 août 2022). Chapitre 4.

Channels, ce qui met fin à sa carrière officielle à la télévision¹⁵⁴⁸. De plus, les listes évoluent, des noms sont ajoutés, d'autres retirés. Il y a des degrés de dangerosité et des créatifs sont dits être sur « liste grise » quand leur nom n'est présent que sur certaines listes¹⁵⁴⁹. À l'inverse, les personnes qui sont citées à plusieurs reprises sont totalement exclues, à tel point qu'elles sont dénoncées régulièrement par d'autres, car cela ne peut aggraver leur situation. Ainsi, selon le scénariste Walter Bernstein, Sam Moore, fondateur et leader du syndicat des scénaristes de radio (Radio Writers Union), est nommé quasi systématiquement par ses collègues qui veulent prouver leur bonne foi¹⁵⁵⁰. Un grand flou entoure la pratique de la mise sur liste noire et un langage codé est utilisé : quand une embauche est refusée pour des raisons politiques, un artiste est désigné comme « indisponible » (*non available*). Les responsables ne veulent pas laisser de traces écrites pour éviter les poursuites en justice. Del Reisman raconte qu'il ne comprend pas immédiatement de quoi il s'agit la première fois qu'il reçoit une liste de scénaristes indisponibles alors qu'il travaille pour *NBC Matinee Theater* (1955-1958, NBC¹⁵⁵¹).

Du côté des créatifs, la campagne maccarthyste correspond à une période d'incertitude accrue. En effet, à moins de trouver son nom dans une liste publiée, telle *Red Channels*, un créatif ignore tout simplement s'il a été mis sur liste noire. La découverte se fait de façon indirecte. Par exemple, Roy Huggins, alors scénariste de cinéma, comprend qu'il a été interdit au moment où les portes de RKO, le studio pour lequel il travaille, refusent de s'ouvrir¹⁵⁵². Ernest Kinoy, scénariste de radio et de télévision, syndicaliste, ne sait pas s'il a été mis sur liste noire ; il se souvient cependant que, pendant de longs mois, son téléphone n'a pas sonné. Il attribue cette défaveur à une mise à l'index et pense avoir été dénoncé par un rival au sein de son syndicat, mais il n'en a aucune preuve¹⁵⁵³. L'expérience d'Ernest Kinoy est celle de nombreux créatifs : leurs services ne sont simplement plus sollicités, sans qu'aucune raison ne soit annoncée¹⁵⁵⁴. Dans un monde aussi imprévisible que celui du cinéma, du théâtre ou de la télévision, il est toujours possible d'interpréter une période de chômage comme le résultat d'un

¹⁵⁴⁸ McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 246.

¹⁵⁴⁹ Del Reisman, OHT, Chapitre 4. L'expression est utilisée à de nombreuses reprises par Paul Buhle et Dave Wagner dans leur ouvrage. Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*

¹⁵⁵⁰ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 391. ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁵¹ William Clotworthy, OHT, Chapitre 3. *Ethel Winant*, OHT, Chapitre 3. Del Reisman, OHT, Chapitre 4.

¹⁵⁵² Roy Huggins, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/roy-huggins>, 21 juillet 1998, (consulté le 3 août 2022). Chapitre 3.

¹⁵⁵³ Ernest Kinoy, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ernest-kinoy>, 29 octobre 1998, (consulté le 2 août 2022). Chapitre 5.

¹⁵⁵⁴ C'est par exemple le cas de l'actrice Marsha Hunt (qui apprend par son agent que son nom est publié dans *Red Channels*) et de Lamont Johnson, alors acteur. McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 318-319. ; Lamont Johnson, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/lamont-johnson>, 10 juin 2003, (consulté le 9 novembre 2022). Chapitre 2.

manque de talent, ou d'intérêt de la part du reste de la profession. Différents témoignages de créatifs, victimes ou non de la liste noire, insistent sur les absurdités et les injustices de la liste noire. Une erreur d'impression sur un nom ou une confusion liée à une homonymie peuvent mettre fin à une carrière du jour au lendemain. C'est le cas d'un enfant de huit ans selon William Self, producteur¹⁵⁵⁵. Même les enfants acteurs doivent être soumis au processus de vérification préalable, ils peuvent souffrir des opinions politiques de leurs parents comme l'explique le producteur David Susskind devant le tribunal de New York en 1962¹⁵⁵⁶. Selon Winant, les artistes sont sous la menace perpétuelle d'une dénonciation mensongère ou de rumeurs que font courir les rivaux ou les personnes sans talent qui cherchent à se venger¹⁵⁵⁷. Même si la victime peut apporter la preuve de sa bonne foi, sa réputation est durablement entachée. Les personnes dénoncées sont isolées, traitées comme des parias par leurs pairs qui ont peur d'être accusés par association¹⁵⁵⁸.

Le procédé apparaît d'autant plus injuste que l'ampleur de la punition dépend de la puissance de l'artiste. En 1953, Lucille Ball, actrice principale de la sitcom *I Love Lucy* (1951-1957, CBS), en tête des audiences à CBS, voit son affiliation au parti communiste paraître dans la presse (en 1936, elle s'est enregistrée comme électrice pour le Parti communiste). La comédienne fait son *mea culpa* en public, se dépeint comme une jeune fille naïve, renie son soutien aux Dix d'Hollywood, et le sénateur en charge de son audition devant le Comité la blanchit. La série est trop populaire pour être abandonnée par l'annonceur, qui y a investi une somme record. En plus de considérations économiques, l'hypothèse que le coût politique du renvoi de Lucille Ball, et donc de l'annulation de *I Love Lucy*, ait été jugé trop important, n'est pas à exclure. Déclarer « ennemi intérieur » la femme qui incarne à bien des égards *l'American Way of Life*, mariée à un réfugié cubain anti-communiste, constituerait un aveu d'échec du modèle capitaliste, et une action qui pourrait détourner une partie de l'opinion de la chasse aux Rouges. En une semaine, l'affaire est classée. *A contrario*, des acteurs et actrices pointés du doigt, s'ils travaillent dans des programmes moins populaires et peuvent être aisément remplacés, tels Jean Muir ou Philip Loeb, sont renvoyés de leur programme même s'ils ont fait, eux aussi, amende honorable¹⁵⁵⁹.

¹⁵⁵⁵ William Self, OHT, Chapitre 2.

¹⁵⁵⁶ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 392. ; Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 239.

¹⁵⁵⁷ Ethel Winant, OHT, Chapitre 4.

¹⁵⁵⁸ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 25- 26. ; Richard Matheson, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-matheson>, 16 avril 2002, (consulté le 12 octobre 2022) ; Sidney Lumet, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/sidney-lumet>, 28 octobre 1999, (consulté le 9 octobre 2022).

¹⁵⁵⁹ Le renvoi de Philip Loeb est considéré par ses amis et collègues comme un facteur dans son suicide. Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 37- 59. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 393- 394. ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 5.

La lutte contre les dissidents et leurs alliés dans l'institution est complexe, décentralisée et mouvante, avec des zones d'ombres, des possibilités de contournement, et des erreurs. Le secret, les injustices et les absurdités au moment des embauches paraissent monnaie courante. La réputation et la rumeur animent le milieu, les créatifs évoluent dans l'incertitude et sous la menace d'une dénonciation. Les différentes autorités établissant les listes exigent d'un accusé qu'il nomme ses proches : la culpabilité par association isole les professionnels. Les caractéristiques des conditions de travail dans les années 1950 prêtent ainsi à leur traduction dans la fiction.

5.1.2 Les cibles : le « Front populaire » artistique et ses sympathisants

Le milieu visé par la campagne anti-communiste est celui qui s'est constitué dans les années 1930 et 1940 autour des différentes causes humanistes et progressistes de cette période. Plusieurs historiens du maccarthysme parlent ainsi de Front Populaire américain (*Popular Front*) pour désigner une vaste coalition de gauche qui anime une partie de la société américaine et du milieu de la culture¹⁵⁶⁰. New York est un des centres majeurs de ce Front Populaire, en raison du grand nombre de familles immigrées de religion juive venues d'Europe de l'Est ou de Russie qui s'y sont installées, et où les idées communistes, socialistes et radicales circulent par l'entremise des journaux, de la radio et du théâtre en yiddish. De manière plus générale, le théâtre new-yorkais accueille des troupes aux idées de gauche, comme le Group Theater ou les ateliers du théâtre fédéral financé par la politique du New Deal. Ce financement est d'ailleurs annulé en 1939, après avoir été accusé de favoriser les idées communistes et l'intégration des minorités raciales¹⁵⁶¹. Avec l'émergence du cinéma parlant dans les années 1930, Hollywood devient un autre centre du Front Populaire ; les studios embauchent des scénaristes de la Côte Est ou d'Europe, fuyant les régimes autoritaires. Comédiens et auteurs de la radio, de la publicité et du théâtre, souvent originaires de New York, sont en forte demande et attirés en Californie par une politique de hauts salaires¹⁵⁶². Le dernier centre du Front Populaire est le

¹⁵⁶⁰ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.* ; McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.* ; Doherty, 2003, *op. cit.* ; Banks, 2015, *op. cit.* ; 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, Université de l'Indiana, Bloomington, 2004.

¹⁵⁶¹ Frank Sheridan et Linda Leslie, « A User's Guide to the Federal Theater Project », *OAH Magazine of History*, Hiver 1997, vol. 11, n° 2, p. 50-52.

¹⁵⁶² Banks, 2015, *op. cit.*, Repères 45-49/325. ; McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.* ; Richard Fine, *Hollywood and the Profession of Authorship, 1928-1940*, Ann Harbor, University of Michigan Research Press, 1985.

milieu universitaire, où de nombreux étudiants adhèrent aux diverses associations communistes ou découvrent les idées progressistes et radicales, comme Roy Huggins ou Walter Bernstein¹⁵⁶³.

Plusieurs causes unissent ce milieu. La Crise des années 1930 et le New Deal sont des expériences déterminantes, tant en termes politiques qu'artistiques. Les partisans du Front Populaire, et les communistes en premier lieu, tentent d'organiser des syndicats professionnels, et de faire en sorte qu'ils soient plus combatifs face aux employeurs. En 1934, par exemple, la guilde des scénaristes (Screen Writers Guild), jusqu'alors un simple lieu de rencontre, se réorganise pour devenir un véritable syndicat et se donne pour buts de défendre les salaires et de contrôler l'attribution des films. Le système des studios hollywoodiens, marqué par la verticalité, la division du travail et la subordination des travailleurs est critiqué¹⁵⁶⁴. Les scénaristes trouvent dans la politique économique du New Deal, après la création de la Commission Nationale des Relations de Travail (National Labor Relations Board) et le vote du Wagner Act en 1935, un cadre juridique favorable. Ils obtiennent ainsi la reconnaissance de leur guilde comme syndicat officiel en 1937. À partir de ce moment, les négociations avec les studios débutent pour établir un contrat minimum et faire de la guilde l'arbitre dans l'attribution des crédits¹⁵⁶⁵. Cette génération, également marquée par la pauvreté et le chômage (directement ou non), a aussi des sympathies pour les perdants de la crise et les personnes vulnérables et discriminées : ouvriers, syndicalistes et militants de la cause antiraciste. Le parti communiste apparaît pour beaucoup comme le fer de lance dans la défense des droits des travailleurs, la lutte contre la pauvreté et le racisme. La montée du fascisme et la guerre d'Espagne sont également des causes majeures dans l'adhésion au parti communiste, alors que l'isolationnisme est la doctrine officielle. Les idées humanistes et généreuses, plutôt qu'une doctrine communiste marxiste ou stalinienne, apparaissent former le cœur de ce Front populaire¹⁵⁶⁶.

La Seconde Guerre mondiale est un deuxième moment clef : nombreux sont les militants actifs dans l'effort de guerre. Le milieu du spectacle participe pleinement à la propagande pour la « bonne guerre », dont les ennemis sont les fascistes, les antisémites et les racistes. La Grande Alliance avec l'URSS légitime également une adhésion au parti communiste, tandis que l'organisation économique de l'effort de guerre consacre le tripartisme, donnant un rôle

¹⁵⁶³ Roy Huggins, OHT, Chapitre 1 ; Walter Bernstein, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/walter-bernstein>, 20 avril 1998, (consulté le 2 août 2022). Chapitre 1.

¹⁵⁶⁴ Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System*, Londres, Basingstoke, Macmillan Press, 1986 ; David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge & K. Paul, 1985 ; Hortense Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory : An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, Londres, Secker & Warburg, 1951.

¹⁵⁶⁵ Banks, 2015, *op. cit.*, Repères 55-68/325.

¹⁵⁶⁶ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 12- 13. ; McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. xiv-xvi.

important aux syndicats et à l'interventionnisme¹⁵⁶⁷. Les débuts de l'intervention américaine voient aussi les négociations entre les scénaristes et les producteurs s'accélérer, au nom de l'union sacrée. En 1942, le premier contrat minimum est finalisé avec les studios¹⁵⁶⁸. Puis, la guerre se poursuivant, le contexte paraît favorable à une modification des rapports de force. Les scénaristes de cinéma et de radio semblent prêts à reprendre la lutte pour les droits d'auteur, ou du moins pour un meilleur partage des profits. Ce contexte est un des facteurs expliquant l'alliance entre les studios et les anti-communistes pour purger les partisans de ce « Front populaire » après la guerre. Les studios font ainsi taire les attaques de la droite pour leur supposé manque de patriotisme, mais aussi excluent de leur main d'œuvre les syndicalistes actifs qui pourraient remettre en cause leur pouvoir¹⁵⁶⁹. L'extension de la pratique de la liste noire à la télévision est liée au fait que de nombreux professionnels interdits à Hollywood trouvent refuge à New York, pour beaucoup leur ville d'origine. Il est aussi possible d'émettre l'hypothèse que l'alliance des *networks*, des annonceurs et de leurs agences de publicité avec la campagne anti-communiste est liée à leur opposition aux syndicats. En effet, les scénaristes de radio et les premiers scénaristes de télévision basés à New York, bénéficient de droits qui découlent de la tradition littéraire des dramaturges, et ont conservé leur *copyright*, comme vu au chapitre 2. Les diffuseurs et les producteurs ont sans doute mesuré le risque de voir cette pratique devenir la règle dans l'institution, et un modèle pour les scénaristes d'Hollywood. La pratique de la liste noire et l'affaiblissement des syndicats à New York résulteraient de cette stratégie. La mise au pas du milieu du spectacle, de ses syndicats et de leurs sympathisants, est un exemple particulièrement visible d'un mouvement plus général qui touche l'ensemble du milieu syndical américain au temps du maccarthysme, et dont le vote de la loi Taft-Hartley en 1947 est un symbole¹⁵⁷⁰. Selon Walter Bernstein, scénariste touché par la liste noire, cette pratique est un avertissement adressé à l'ensemble de la société, et en particulier celles et ceux désireux de discuter le consensus de la guerre froide. Les vraies cibles sont les anonymes, médecins, avocats, professeurs, syndicalistes ... purgés dans le silence pour leurs opinions politiques¹⁵⁷¹.

Les différents témoignages consultés de scénaristes, producteurs et autres professionnels laissent entrevoir les pratiques de sociabilité à l'œuvre : les nouveaux venus à

¹⁵⁶⁷ Melandri, 2016, *op. cit.*, Repères 374-387, 426/1531.

¹⁵⁶⁸ Banks, 2015, *op. cit.*, Repères 41-55/325.

¹⁵⁶⁹ McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.* ; Humphries, 2008, *op. cit.*

¹⁵⁷⁰ Melandri, 2016, *op. cit.*, Repères 431-437/1531. ; Ellen Schrecker, « Labor and the Cold War : The Legacy of McCarthyism » dans Robert Cherny, William Issel et Kiernan Walsh Taylor (eds.), *American Labor and the Cold War: Grassroots Politics and Postwar Political Culture*, Ithaca, Rutgers University Press, 2004 ; Shelton Stromquist (ed.), *Labor's Cold War : Local Politics in a Global Context*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2008.

¹⁵⁷¹ Walter Bernstein, OHT, Chapitre 3.

Hollywood sont introduits dans les milieux progressistes, se font des amis par le biais des activités de travail, trouvent des *mentors* pour les aider dans leur carrière. Des soirées sont organisées, dans des lieux publics ou des domiciles, pour informer et réunir des fonds en soutien aux différentes causes (l'effort de guerre des républicains espagnols, puis de l'Union soviétique). Ces soirées sont parfois accompagnées de spectacles politiques, montés avec l'aide des syndicats (Screen Writers Guild, Hollywood Theater Alliance), les différents participants y renforcent leurs liens, entre eux et avec les progressistes. Les activités syndicales sont aussi des occasions de rencontres, animées par des élections et le travail de commissions sur des thèmes sociaux et politiques. Le parti communiste est évidemment actif dans ce dernier volet d'activités. John Weber, agent puis packager avant son renvoi par William Morris, raconte sa première carrière en tant que « révolutionnaire professionnel » à Hollywood. Il est « fonctionnaire » du parti pendant une décennie, et sa mission est de tenir une école marxiste pour former les futurs professionnels du cinéma, en activité jusqu'en 1940. Il doit ensuite trouver un emploi et devient lecteur pour un studio hollywoodien. Après moins d'un an de travail, il organise la première guilde des lecteurs (Screen Story Analysts Guild). L'impression donnée par les témoignages est celle d'une communauté de gauche, active, avec des frontières et des hiérarchies entre les grandes stars et les professionnels moins célèbres et puissants, et des groupes d'affinités¹⁵⁷². Les années 1930 correspondent à un moment de constitution de réseaux professionnels, et ceux-ci sont mobilisés à partir des années 1940 pour faire face au nouveau contexte : les professionnels menacés ou interdits peuvent y faire appel, d'autres peuvent les utiliser comme monnaie d'échange pour se blanchir.

Tout le milieu de la culture est donc touché par la campagne maccarthyste, toutefois tous les créateurs et les artistes ne sont pas touchés au même titre. Il faut distinguer ceux qui doivent apparaître en personne sur les plateaux de ceux qui n'ont pas besoin d'y être. Ainsi le visage des acteurs et actrices apparaît sur l'écran : une mise sur liste noire correspond à une incapacité totale de travailler. Pour nombre d'entre eux, le théâtre est un refuge car ce milieu n'est pas touché par le maccarthysme¹⁵⁷³. De même, les réalisateurs et les producteurs, en contact avec des équipes entières et présents sur les plateaux, ne peuvent plus travailler si leur nom est sur une liste. Par contre, les scénaristes peuvent utiliser un pseudonyme, ou un homme de paille, leur présence sur le plateau n'étant pas une obligation contractuelle.

¹⁵⁷² McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*

¹⁵⁷³ Cette distinction apparaît dans de nombreux témoignages recueillis par McGilligan et Buhle. *Ibid.* ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 388. ; Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 104.

5.1.3 Les « bureaux de sécurité » et l'institution de la télévision

En août 1950, peu après la publication de son nom dans *Red Channels*, l'actrice Jean Muir est renvoyée à la demande de General Foods alors qu'elle doit apparaître dans un rôle récurrent dans une sitcom. Jean Muir doit être remplacée au pied levé, la saison télévisuelle commençant quelques semaines plus tard. En plus de créer des difficultés à toute l'équipe de production, son renvoi fait des vagues dans la presse. Par conséquent, en 1951, le magazine spécialisé *Sponsor* appelle de ses vœux la mise en place d'un système organisé, de procédures administratives *a priori*, pour éviter la répétition d'un tel événement et les scandales¹⁵⁷⁴. L'institution doit s'adapter aux pressions politiques : cadres exécutifs et créatifs élaborent des réponses en réaction à la campagne maccarthyste. Les premiers suivent les injonctions des maccarthystes et les imposent aux créatifs, en particulier par le biais de la procédure de vérification préalable, tandis que les seconds subissent cette situation, et pour certains tentent d'y résister. La vérification préalable s'insère dans les procédures de travail, les annonceurs et leurs agences ayant un droit de regard sur les professionnels en charge de leurs programmes, et illustre la puissance du contrôle éditorial. Cependant, le pouvoir de contrôle, sans failles sur le papier, n'est pas *de facto* sans limite.

5.1.3.1 Les réponses des programmeurs et diffuseurs

Les responsables de la production et de la diffusion des programmes prennent plusieurs types de mesures pour satisfaire les maccarthystes. Tout d'abord, les personnels doivent signer un serment de loyauté. La pratique est adoptée par le gouvernement fédéral pour ses employés dès 1947, en vertu du décret présidentiel. NBC demande un serment de loyauté dans les années 1940, suivie en 1950 par CBS. Dans cette dernière chaîne, réputée la plus libérale, toute personne qui refuse de déclarer si elle est, ou a été, membre du parti communiste, d'une organisation fasciste ou séditionnaire, est renvoyée. Cette obligation s'applique d'abord aux employés, sous contrat ou réguliers. Le nombre de personnes embauchées à la tâche mène cependant la chaîne à faire de la signature du serment un passage obligé pour les travailleurs indépendants, et notamment les scénaristes¹⁵⁷⁵. Plusieurs témoignages font part des regrets des signataires, comme Bob Markell, alors chef décorateur pour CBS, Bob Froug, vice-président

¹⁵⁷⁴ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 34- 36. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 381.

¹⁵⁷⁵ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 15, 34. ; Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 166- 167. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 379.

pour la station radio de CBS à Hollywood, ou Del Reisman, chef scénariste chez NBC¹⁵⁷⁶. David Shaw, scénariste et producteur, frère d'Irwin Shaw (romancier et scénariste mis sur liste noire à Hollywood), reconnaît avoir signé un serment de loyauté, mais dit ne plus savoir pour qui¹⁵⁷⁷. Le malaise est évident dans ces témoignages : celui d'avoir cédé à la pression, manqué de courage, trahi ses convictions concernant la liberté d'opinion. En effet, refuser de signer est non seulement une cause de renvoi immédiat, mais aussi la garantie de ne plus pouvoir trouver d'emploi ailleurs. Des serments de loyauté ou déclarations concernant les opinions politiques sont aussi exigés par les syndicats et guildes professionnelles. En 1947, suite à la Déclaration du Waldorf, l'Association Américaine du cinéma (Motion Picture Association of America), représentant les intérêts des studios, demande aux syndicats de participer à la campagne en débusquant dans leurs rangs les coupables d'opinions dissidentes ou les sympathisants. Les débats au sein des différentes guildes font rage, mais le principe du serment de loyauté est adopté. La guildes des scénaristes publie ainsi son serment anti-communiste en 1951¹⁵⁷⁸.

Le deuxième type de mesure mis en place est la procédure de vérification préalable des scénaristes et des artistes présents à l'écran. Au moment du développement, le producteur annonce les professionnels qu'il envisage d'embaucher. Dans le cas des programmes produits directement par les chaînes, ces dernières ont des employés chargés de vérifier les noms pour voir s'ils apparaissent sur la « liste noire maison ». CBS a un « bureau de sécurité » (*security office*) tenu par Daniel O'Shea, avocat à Hollywood, doté des titres prestigieux de vice-président et directeur général. O'Shea engage Alfred Berry, ancien agent du FBI, pour l'aider à faire la chasse aux communistes sur la chaîne¹⁵⁷⁹. Les deux hommes ont des contacts au FBI, dans les différents comités d'enquête officiels, et les officines spécialisées dans la sécurité. Ils interrogent toutes les personnes qu'ils considèrent comme suspects¹⁵⁸⁰. Chez ABC, Geraldine Zorbaugh, avocate générale pour la chaîne en 1951, est chargée d'une mission similaire. Elle est en lien direct avec HUAC pour obtenir des informations sur le passé et les opinions

¹⁵⁷⁶ Bob Markell, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/bob-markell>, 18 avril 1998, (consulté le 2 août 2022) ; William Froug, OHT, Chapitre 1. ; Del Reisman, OHT, Chapitre 4. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 385.

¹⁵⁷⁷ David Shaw, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/david-shaw>, 31 août 2004, (consulté le 3 août 2022). Chapitre 3.

¹⁵⁷⁸ Banks, 2015, *op. cit.*, Repères 255-263/831. ; McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. xviii.

¹⁵⁷⁹ La liste noire fonctionne de façon comparable dans les branches des *networks* basées à Hollywood selon Froug, alors producteur pour la radio de CBS. Selon lui, le frère de Ronald Reagan est impliqué dans la liste noire locale. William Froug, OHT, Chapitre 1.

¹⁵⁸⁰ Ghiglione, 2011, *op. cit.*, p. 189. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 390. ; Frank Stanton, OHT, Chapitre 10. ; William Tankersley, OHT, Chapitre 3. ; Sidney Lumet, OHT, Chapitre 3.

politiques de potentiels employés de la chaîne¹⁵⁸¹. Les grands studios hollywoodiens possèdent également leur « bureau de sécurité ». Paramount, par exemple, propose à Walter Bernstein un contrat en 1958, malgré sa mise sur liste noire depuis 1950. Le scénariste rencontre un cadre du studio qui a en sa possession un dossier récapitulant ses activités politiques. Il l'interroge sur son passé et ses opinions politiques actuelles, et se rend ensuite auprès de la Légion Américaine pour plaider le cas de Bernstein¹⁵⁸².

Toutefois, dans la majorité des cas, la liste des professionnels dont l'embauche est envisagée est envoyée à l'agence de publicité qui représente l'annonceur. L'agence se charge de vérifier lesquels sont acceptables, en consultant son propre bureau de sécurité. Par exemple, William Clotworthy, chargé de compte à Hollywood pour l'agence BBD&O représente ses clients auprès des producteurs. Il supervise donc plusieurs séries, et reçoit la liste établie par chaque producteur puis la transmet au siège de BBD&O à New York, où le bureau de sécurité est tenu par un ancien agent du FBI (lié à Laurence Johnson). Clotworthy est ensuite chargé d'annoncer au producteur les résultats de la procédure, sans pouvoir justifier les décisions prises à New York¹⁵⁸³. Les agences peuvent également faire appel aux services d'un prestataire extérieur. Ainsi, American Business Consultants n'est pas seulement à l'origine de *Counterattack*, lettre d'information hebdomadaire sur la campagne anti-communiste, mais également une entreprise qui facture 5000 dollars pour monter un bureau de sécurité dans les entreprises qui en font la demande. American Business Consultants vend également les mises à jour de ses listes de subversifs pour 150 dollars. Des « consultants en sécurité » indépendants sont actifs sur le marché de la vérification préalable, en particulier Vincent Hartnett. Chaque vérification est facturée, les tarifs évoqués dans les sources vont de 5 à 25 dollars par nom¹⁵⁸⁴. La liste noire est donc une activité lucrative, dans laquelle ceux qui font payer le « blanchiment » des noms sont les mêmes qui ont « noirci » toute une profession dans un premier temps.

5.1.3.2 Les réponses du milieu artistique

Dans ces conditions, sortir de la liste noire n'est pas impossible. Plusieurs voies s'offrent aux artistes désirant blanchir leur nom. Une première voie est publique : il s'agit de coopérer

¹⁵⁸¹ Le rôle de Geraldine Zorbaugh dans l'application de la liste noire n'est pas rappelé dans l'article biographique du *New York Times*. Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 387- 388. ; Eric Pace, « Geraldine Bone Zorbaugh, 91, Broadcast Lawyer and a Trailblazer for Women », *The New York Times*, 2 juillet 1996.p. 13.

¹⁵⁸² *Walter Bernstein*, OHT, Chapitre 5.

¹⁵⁸³ *William Clotworthy*, OHT, Chapitre 3.

¹⁵⁸⁴ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 378, 381, 392. ; *Ethel Winant*, OHT, Chapitre 4.

en faisant acte de contrition pour ses erreurs et en répudiant officiellement la cause communiste devant HUAC, un syndicat, ou encore les officines établissant les listes. La deuxième partie du processus est la dénonciation des anciens complices et camarades, cela est conçu par le Comité comme une preuve de patriotisme¹⁵⁸⁵. Cette voie est choisie par de nombreuses figures, comme Elia Kazan, mais aussi Roy Huggins, alors scénariste de cinéma. Il relate dans son entretien qu'il est devenu « témoin coopératif » (*friendly witness*) suite à une convocation devant le Comité en septembre 1952. Il se déclare alors anti-communiste et accepte de donner 19 noms, même s'il considère que cela est déshonorant. Sa défense est qu'il n'a donné que des noms déjà connus. Il n'apporte pas de nouvelle « victime » mais donne une preuve de sa soumission. Le lendemain, il peut retourner au travail¹⁵⁸⁶.

Ainsi, participer à la chasse aux communistes, ou donner des gages de participation, est suffisant pour sortir de la liste noire. Henry Morgan, humoriste de radio et de télévision raconte la campagne qu'il a dû mener à la demande d'un employé de BBD&O en charge de la « sécurité » : aller à une soirée mondaine rassemblant le milieu anti-communiste, participer à une émission présentée par un éditorialiste de droite, se rendre à une réunion du syndicat des acteurs (AFTRA) pour attaquer un collègue mis à l'index. Il s'y refuse et pourtant BBD&O le blanchit contre une dernière faveur : écrire une lettre de remerciement à l'employé en question, qui a fait preuve de sa magnanimité¹⁵⁸⁷. Là encore, la soumission est l'élément fondamental. Dans le processus de blanchiment des noms, les échanges de faveur et d'argent sont aussi importants, ce que des parcours d'actrices illustrent. Ainsi, Kim Hunter se demande si elle a été mise sur liste noire. Son avocat entre en contact avec Vincent Hartnett qui s'engage, contre 200 dollars, à l'informer de son statut et à lui conseiller une marche à suivre pour passer sur la liste blanche. Hartnett lui suggère d'écrire une lettre en faveur de AWARE, l'officine implantée à AFTRA, ce qu'elle finit par faire. Lee Grant bénéficie d'un circuit un peu différent. Au début des années 1960, elle est toujours exclue et refuse de donner le nom de son ex-mari, Arnold Manoff (lui-même sur liste noire), pour mettre fin à cette situation. Elle engage un avocat qui a ses entrées à Washington. Le responsable de HUAC échange un service de cet avocat contre le blanchiment de Hunter¹⁵⁸⁸.

¹⁵⁸⁵ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 31- 32. ; Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 104.

¹⁵⁸⁶ Roy Huggins, OHT, Chapitre 4.

¹⁵⁸⁷ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 391- 392.

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 383, 391, 394. ; Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 119- 120.

Les professionnels qui refusent de coopérer ont également des marges de manœuvre pour négocier, tricher et faire échouer le commerce de la liste noire. Les artistes peuvent refuser de coopérer avec le Comité et choisir de comparaître en tant que « témoins hostiles ». Dans ce cas, la solution est de refuser de répondre en invoquant la protection constitutionnelle du V^e Amendement. Ce texte contient une disposition qui permet à un témoin de garder le silence pour ne pas s'incriminer¹⁵⁸⁹. La stratégie a la faveur de la majorité des témoins hostiles, à tel point que McCarthy évoque les « Communistes du V^e Amendement ». Elle permet notamment de se protéger de poursuites pour parjure, et de ne pas nommer des amis et associés. Cependant, la stratégie a des conséquences immédiates : la mise sur liste noire et le renvoi¹⁵⁹⁰. Lee Grant, convoquée à Washington, est conseillée par son avocat de s'en tenir à invoquer la protection du V^e Amendement. Cela ne l'empêche pas de devoir faire face à une situation humiliante : dans un témoignage *a posteriori* elle se compare à une écolière appelée dans le bureau du proviseur pour sa mauvaise conduite¹⁵⁹¹. L'autre forme de refus est la fuite : suite à une convocation devant le Comité plusieurs artistes s'installent en Italie, en Espagne ; des communautés d'exilés se forment à Mexico et à Paris¹⁵⁹². La productrice Hannah Weinstein, par exemple, s'exile à Paris puis à Londres, où elle crée plusieurs séries en engageant des artistes interdits aux États-Unis – séries qu'elle exporte ensuite aux États-Unis. Elle embauche, à bon prix, des scénaristes prestigieux comme Ring Lardner Jr., récompensé par un Oscar, mais membre des Dix d'Hollywood. Il écrit une centaine de scénarii pour plusieurs programmes de Weinstein, notamment *The Adventures of Robin Hood (1955-1959, ATV London)*, la plus célèbre, diffusée sur CBS¹⁵⁹³.

Nombreux sont ceux, cependant, qui ne peuvent quitter le pays et trouvent le moyen de continuer d'exercer le métier de scénariste en utilisant un pseudonyme. Le cas de Dalton Trumbo est célèbre : emprisonné pour outrage, symbole de la liste noire, il remporte néanmoins en 1957 un Oscar pour *The Brave One* sous le pseudonyme Robert L. Rich¹⁵⁹⁴. La pratique est

¹⁵⁸⁹ « Nul ne peut être contraint, dans une affaire pénale, de témoigner contre lui-même. » («*No person [...] shall be compelled in any criminal case to be a witness against himself [...].*») *Fifth Amendment*, en ligne : https://www.law.cornell.edu/wex/fifth_amendment, (consulté le 10 février 2024).

¹⁵⁹⁰ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 31, 120-121, 235. ; Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 102- 104.

¹⁵⁹¹ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 390.

¹⁵⁹² McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*

¹⁵⁹³ Michele Hilmes, « The 'North Atlantic Triangle': Britain, the USA and Canada in 1950s television » dans Andreas Fickers et Catherine Johnson (eds.), *Transnational Television History*, Londres, Routledge, 2012 ; Andrew Paul, « Reassessing Blacklist Era Television : Civil Libertarianism in You Are There, The Adventures of Robin Hood, and The Buccaneers », *American Studies*, janvier 2015, vol. 54, p. 29-52 ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 85- 86.

¹⁵⁹⁴ Banks, 2015, *op. cit.*, p. Repère 282/831. ; Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 231. ; Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 150.

également fréquente chez les scénaristes de télévision. Par exemple, Abraham Polonsky, scénariste et réalisateur à Hollywood, signe ses premiers scénarii après sa mise à l'index en utilisant le nom de jeune fille de sa femme¹⁵⁹⁵. Cependant, les agences de publicité et les chaînes de télévision exigent rapidement de voir les scénaristes pour mettre fin à l'utilisation des pseudonymes. Les auteurs se tournent alors vers l'emploi d'hommes de paille (*fronts*) qui sont des complices actifs de la tricherie. Pour l'homme (ou la femme) de paille, les risques d'être découvert sont importants, il faut prétendre être le véritable scénariste et savoir donner le change lors d'une conférence de rédaction ou quand un producteur demande des réécritures de dernière minute. Toutefois, les prête-noms trouvent aussi leur intérêt dans cette pratique : plus le nom d'un scénariste apparaît dans les génériques, plus ses scénarii ont de la valeur. Le complice, s'il veut faire carrière, gagne du temps pour établir sa réputation, et grimpe plus rapidement dans l'échelle salariale. De plus, il fait le plus souvent payer ses services. Ainsi, Alfred Lewis Levitt écrit pour *Colgate Comedy Hour* (1950-1955, NBC) grâce à complice en échange de la moitié de son cachet. Mais lorsque l'homme en question prétend de son stress pour exiger une part plus importante, le scénariste doit lui trouver un remplaçant¹⁵⁹⁶. Des scénaristes peuvent aussi aider des collègues en difficulté : Ernest Kinoy sert ainsi une fois d'homme de paille à Millard Lampell¹⁵⁹⁷.

En sus des scénaristes, d'autres professionnels peuvent enrayer le système. C'est ainsi que se présente Ethel Winant, alors directrice de casting chez Talent Associates, la maison de production de David Susskind. Elle apparaît dans son témoignage comme une alliée des acteurs et actrices¹⁵⁹⁸. La première technique qu'elle emploie est de soumettre aux agences de publicité pour vérification préalable un nombre de noms gonflé artificiellement (une centaine pour chaque programme), ce qui rend la procédure d'autant plus coûteuse. Elle fait ainsi payer au sens propre les agences, qui se trouvent au cœur du système. De plus, noyer les agences dans les vérifications préalables est un moyen de ralentir la procédure, alors que les délais sont impératifs. Par conséquent, pour éviter les problèmes de dernière minute, Winant et les cadres avec qui elle travaille mettent au point leur propre procédure. L'agence dispose de 24 heures, à la minute près, pour refuser un acteur ou une actrice. Si l'agence ne répond pas dans le délai, alors le professionnel est engagé (même s'il se révèle ensuite sur liste noire). La directrice de casting enrayer donc la machine en la faisant tourner à plein régime, jusqu'à la rupture. Les

¹⁵⁹⁵ Abraham Polonsky, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/abraham-polonsky>, 6 juillet 1999, (consulté le 23 août 2022). Chapitre 4.

¹⁵⁹⁶ Le taux le plus courant est cependant de 25% du cachet. McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 463, 649.

¹⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 398.

¹⁵⁹⁸ Ethel Winant, OHT, Chapitres 3 et 4. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 392.

producteurs peuvent aussi participer à faire échouer le système. En effet, David Susskind est connu dans le milieu pour embaucher, en toute connaissance de cause, des artistes sur liste noire, comme Walter Bernstein ou Abraham Polonsky¹⁵⁹⁹.

L'opposition à la liste noire est donc le fait de décisions individuelles, et c'est ainsi que la pratique disparaît peu à peu. Des artistes décident de ne pas se plier, de tester le pouvoir de nuisance des défenseurs de la liste noire, en prenant le risque de déclencher un scandale. Le plus souvent, le scandale craint n'éclate pas. Un premier signal fort est envoyé en 1960 quand le nom de Dalton Trumbo apparaît sur le générique du film de Stanley Kubrick, *Spartacus*¹⁶⁰⁰. John F. Kennedy, alors en campagne électorale, ose ignorer la manifestation de la Légion Américaine dénonçant le film lorsqu'il se rend à la première à Washington¹⁶⁰¹. La sortie de la liste noire reste toutefois un phénomène individuel : un artiste est blanchi quand un décideur prend le risque d'inscrire son nom sur le générique. Par conséquent, il est impossible de dater la fin de cette pratique, qui diffère selon les individus et les secteurs d'activité concernés. Par exemple, Millard Lampell, mis sur liste noire après la guerre, écrit sous le manteau dans les années 1950 pour la radio et la télévision. En 1963, Susskind le sollicite pour écrire pour une nouvelle série et fait le pari qu'il peut imposer Lampell. Les maccarthystes sont alors moins puissants, et le scénariste signe de son nom *East Side/ West Side* (1963-1964, CBS), une série célébrée pour sa qualité et sa volonté de traiter des problèmes sociaux¹⁶⁰². Pour lui, l'interdiction de télévision se termine à cette date. Walter Bernstein peut travailler sous son nom pour le cinéma à partir de 1958, mais il reste interdit de télévision au moins deux années supplémentaires¹⁶⁰³. À l'inverse, Abraham Polonsky apparaît sous son propre nom dans un épisode de *Kraft Suspense Theater* en 1965¹⁶⁰⁴, soit trois ans avant son « retour » officiel au cinéma avec *Madigan* (1968¹⁶⁰⁵).

La campagne maccarthyste constitue une expérience fondatrice et une autre facette de l'âge d'or de la télévision américaine. Elle se déploie dans l'institution grâce à sa structure même, où le contrôle éditorial est en grande partie dans les mains des annonceurs, lesquels craignent les pressions des groupes d'intérêts. La pratique de la liste noire est une illustration

¹⁵⁹⁹ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 31. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 379. ; *Walter Bernstein*, OHT, Chapitre 5.

¹⁶⁰⁰ *Spartacus*, Stanley Kubrick, 1961.

¹⁶⁰¹ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 48. ; Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 239.

¹⁶⁰² McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 400. ; Aniko Bodroghkozy, « Negotiating Civil Rights in Prime Time : A Production and Reception History of CBS's East Side/West Side » dans Horace Newcomb (ed.), *Television : The Critical View*, 7e édition., New York, Oxford, Oxford University Press, 2007.

¹⁶⁰³ *Walter Bernstein*, OHT, Chapitre 5.

¹⁶⁰⁴ «The Last Clear Chance» (*Kraft Suspense Theater*, s02e17, 1965, NBC)

¹⁶⁰⁵ *Madigan*, Don Siegel, 1968.

concrète de la puissance de ces annonceurs et agences de publicité, elle ne fait en réalité qu'ajouter un critère à la validation des professionnels. Elle perdure car elle correspond aux intérêts des entreprises de l'institution : des syndicats affaiblis, des professionnels divisés, et partant des négociations sur le partage de la propriété intellectuelle et des profits à la portée réduite. Cette campagne génère également tout un marché, animés par des entreprises, des consultants privés, des fonctionnaires et représentants des forces de l'ordre, dont l'intérêt réside aussi dans le maintien du système. De nombreux professionnels font ainsi l'expérience de procédures qui ressemblent à un procès mais ne sont officiellement que des auditions ; ils sont convoqués comme témoins mais traités comme des accusés ; ils n'ont pas commis d'actions criminelles aux yeux de la loi mais sont néanmoins intimidés et punis par une interdiction de travailler qui n'est pas imposée par la justice. Ils peuvent être punis pour l'exercice de leur droit constitutionnel au silence. Les injustices et les absurdités sont légion, la réputation et la rumeur peuvent détruire des carrières, *a contrario* l'entregent et les signes de soumission sont déterminants pour leur poursuite. Les caractéristiques de cette période constituent autant d'éléments qui peuvent se traduire dans la fiction. Pour nous guider dans leur identification, l'anthologie historique *You Are There*, écrite clandestinement par des scénaristes blacklistés, est l'entrée idéale.

5.2 *YOU ARE THERE* ET LA LISTE NOIRE : L'HISTOIRE COMME METAPHORE DES CONDITIONS DE LA PRODUCTION ?

En 2001, lors de son entretien pour l'Académie de la Télévision, William Tankersley se présente comme le « tsar » de l'édition chez CBS : incorruptible, inflexible, il déjouerait les ruses des scénaristes et producteurs, destinées à placer du contenu réprouvé (sexe et violence) dans les programmes, sans leur en tenir rigueur, tel un juge impartial¹⁶⁰⁶. Interrogé sur les messages cachés dans les séries télévisées, il déclare qu'il n'y a pas de réel message politique ou de commentaire d'actualité dans les programmes avant les années 1960. Son interlocuteur rappelle à sa mémoire la série *You Are There* (1953-1957, CBS), connue pour être écrite par des scénaristes placés sur liste noire. En effet, Abraham Polonsky, l'un des scénaristes en question, décrit son rôle dans la série lors d'un publié en 1970. Avec Walter Bernstein, il évoque

¹⁶⁰⁶ William Tankersley, OHT.

à de nombreuses reprises cette page de leur vie, écrite avec leur compère Arnold Manoff¹⁶⁰⁷. Tous deux racontent comment un des programmes les plus prestigieux de la chaîne à cette époque est écrit par des radicaux, socialistes et communistes non repentis, et utilisé comme moyen de lutter contre le maccarthysme. Le trio Polonsky-Bernstein-Manoff acquiert dans l'historiographie de la liste noire une place à part, celle des clandestins qui ont continué de travailler avec succès, au nez et à la barbe du *network* le plus surveillé, délivrant des scénarii de qualité salués dans la presse et dans le monde éducatif. Ils incarnent une version de la lutte des « petits » contre les « puissants », ou de David contre Goliath¹⁶⁰⁸. En dépit de cette mémoire spécifique attachée à la série, Tankersley confirme : « [les messages politiques] seraient détectés, ils sont plutôt évidents.¹⁶⁰⁹ » Le directeur n'est pas prêt à admettre les échecs de son service (alors même qu'il n'est pas en poste au moment où les scénaristes de gauche écrivent pour l'émission).

You Are There est d'un intérêt majeur pour cette étude. En effet, les conditions de production en sont assez bien documentées pour l'époque, et il est possible de suivre les épisodes jusqu'au produit final en ayant un éclairage sur les intentions de leurs auteurs, connues par leurs témoignages directs – fait rare. De plus, le travail des trois scénaristes est un exemple des échecs de la liste noire, à la fois en termes d'exclusion des professionnels jugés subversifs et d'exclusion de leurs idées. En effet, en dépit des dénégations de Tankersley, les conditions de production, et le contexte politique et social du pays, sont évoquées de façon métaphorique dans les épisodes de cette série. Cette dernière constitue une étude de cas des limites du contrôle éditorial. Le répertoire de thèmes et de symboles de ces épisodes se retrouve dans un ensemble d'épisodes du corpus diffusés, avant ou après, dans d'autres séries. *You Are There* nous ouvre sur le milieu artistique « de gauche », ses messages et des modes d'expression, et sur les héritiers et les héritages de ce milieu.

5.2.1 La « guérilla » de trois scénaristes blacklistés dans *You Are There*

5.2.1.1 Une prise de guerre

You Are There débute sur la radio CBS en juillet 1947 sous le titre *CBS Is There*. Arrêté en 1950, le programme est repris quelques années plus tard à la télévision et s'inscrit dans les

¹⁶⁰⁷ Andrew Dickos (ed.), *Abraham Polonsky : Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013.

¹⁶⁰⁸ Paul, 2015, art cit ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*

¹⁶⁰⁹ « *They'd be detected, they're pretty obvious* ». William Tankersley, OHT, Chapitre 3.

prestigieuses séries d'anthologie des débuts de la télévision¹⁶¹⁰. Tourné dans les locaux de CBS situés au-dessus de la gare de Grand Central à New York, les épisodes font voyager le téléspectateur dans le temps pendant une demi-heure. Le présentateur, Walter Cronkite, journaliste politique à CBS¹⁶¹¹, dirige un journal télévisé d'un genre particulier car ses envoyés spéciaux, également de véritables journalistes du *network*, couvrent les dernières heures de grands événements historiques, interrogeant les personnages clefs mais aussi les anonymes, témoins directs. Les premiers épisodes reconstituent par exemple l'explosion du zeppelin Hindenburg en 1937, les débuts de la révolution américaine (la Boston Tea Party) ou encore la capture de John Dillinger, criminel des années 1930¹⁶¹². Cronkite introduit et clôt les épisodes avec la formule : « Tout est identique au passé, à l'exception du fait que vous y êtes¹⁶¹³. » L'anthologie historique se veut donc un voyage dans le temps pédagogique, et ce programme ambitieux est confié à Charles Russell (1918-1985), jeune producteur transféré de la série *Danger* (1950-1955, CBS), une autre anthologie thématique de 30 minutes mettant en scène des personnes dans des situations périlleuses, et souvent leurs sauveteurs. William Dozier (1908-1991), cadre de la chaîne, est le producteur exécutif. Le programme a deux annonceurs, cependant certains épisodes sont réalisés sans tant *You Are There* apporte de prestige à CBS¹⁶¹⁴.

Russell, récemment promu producteur, assemble autour de lui une équipe de confiance, celle de *Danger*. Or, cette première série fait travailler un nombre important d'artistes et de scénaristes liés aux milieux progressistes et radicaux. En effet, le premier producteur de *Danger*, dont Russell est d'abord l'assistant, est Martin Ritt (1914-1990). Fils d'immigrés juifs d'Europe de l'Est, il débute comme comédien dans le milieu du théâtre fédéral, où Elia Kazan le prend sous son aile. Radical du « Front Populaire », Ritt devient réalisateur et producteur de télévision après la guerre. Ses sympathies politiques l'amènent à recruter des professionnels menacés d'exclusion et des scénaristes, sous la couverture de pseudonymes ou d'hommes de paille¹⁶¹⁵. Ritt est cependant renvoyé de CBS en 1952, après avoir été dénoncé pour avoir soutenu un syndicat et l'effort de guerre soviétique¹⁶¹⁶.

¹⁶¹⁰ Robert F. Horowitz, « History Comes to Life and You Are There » dans John E O'Connor (ed.), *American History, American Television : Interpreting the Video Past*, New York, Ungar, 1998 p. 80-81.

¹⁶¹¹ En 1962, Walter Cronkite devient le principal présentateur du journal télévisé de CBS, poste qu'il tient jusqu'en 1981. Douglas Brinkley, *Cronkite*, 1st Harper Perennial edition., New York, Harper Perennial, 2013.

¹⁶¹² Horowitz, 1998, art cit.

¹⁶¹³ « *All things are as they were then, except you are there.* »

¹⁶¹⁴ « Special Citations », *Variety*, 21 avril 1954. ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶¹⁵ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 17- 18. ; *Walter Bernstein*, OHT, Chapitre 3. ; *Abraham Polonsky*, OHT, Chapitre 4.

¹⁶¹⁶ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 17- 18. ; McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 556- 570.

Un des scénaristes recrutés et soutenus par Ritt est Walter Bernstein, l'un de ses amis. Fils d'immigrés juifs lui aussi, il grandit à Brooklyn. Il étudie à Dartmouth, université prestigieuse, où il est gagné par les idées de gauche et l'antifascisme, et rejoint la Ligue des Jeunes Communistes. Pendant la guerre, Bernstein est correspondant pour le magazine *Yank*, et parvient à interroger Tito dans les Balkans, grâce à un groupe de partisans rencontré au Caire. Il raconte cette interview sur CBS après la guerre, et fait par là même ses débuts à la télévision¹⁶¹⁷. Il prend sa carte au parti communiste en 1946 et commence une carrière de scénariste à Hollywood, après la publication de ses mémoires de guerre¹⁶¹⁸. Bernstein est alors introduit dans le milieu du cinéma, et les réseaux progressistes et radicaux : il travaille avec des communistes comme le réalisateur Robert Rossen et le scénariste Ben Maddow (qui rejoint les rangs des « repentis » par la suite). Il rentre à New York à l'été 1947, et écrit pour la télévision sous son nom. En 1950, il comprend cependant que son inscription sur la liste noire à New York est imminente car son agent lui demande de signer d'un pseudonyme au moment de la livraison du scénario d'un pilote pour Young & Rubicam, craignant que le texte ne soit refusé¹⁶¹⁹. Bernstein est nommé peu après dans *Red Channels*¹⁶²⁰. Il continue cependant à écrire des scénarii pour plusieurs programmes, dont *Danger*, dont le producteur est toujours Ritt.

En 1951, Bernstein propose à Ritt les services de deux scénaristes récemment purgés : Abraham Polonsky et Arnold Manoff. Arnold « Arnie » Manoff (1914-1965) est le moins connu du trio. Décédé en 1965, sans avoir été blanchi, il n'a pas pu témoigner de son expérience. L'actrice Lee Grant, qui a été son épouse, ainsi que Bernstein, l'évoquent dans leurs mémoires respectifs. Poète né à New York, scénariste et dramaturge, Manoff est un communiste convaincu. Il travaille dans les années 1930 pour le théâtre fédéral. En 1951, il est dénoncé à l'HUAC par le réalisateur Edward Dmytryk puis par Leo Townsend en tant que membre du parti communiste¹⁶²¹.

Abraham Lincoln Polonsky est l'intellectuel du trio. Il est né à New York, dans une famille d'immigrés juifs russes. Son père est pharmacien, érudit et socialiste. Polonsky fait des études de droit à Columbia, puis devient avocat. Il débute comme scénariste à la radio dans les années 1930 grâce à l'intervention de Gertrude Berg, actrice et productrice, qui vient chercher

¹⁶¹⁷ Walter Bernstein, OHT, Chapitre 2.

¹⁶¹⁸ Walter S. Bernstein, *Keep Your Heads Down*, Livre électronique., s.l., Lucknow Books, 2016 [1945].

¹⁶¹⁹ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 388. ; Walter Bernstein, OHT, Chapitre 3.

¹⁶²⁰ Walter Bernstein, OHT, Chapitres 2 et 3.

¹⁶²¹ Lee Grant, *I said yes to everything : A Memoir*, New York, Plume, 2015 ; Walter S. Bernstein, *Inside Out : A Memoir of the Blacklist*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2013 [1996].

des conseils juridiques pour des épisodes de sa sitcom, *The Goldbergs*¹⁶²². Le travail lui plaît, en particulier les cachets. Il arrive en Californie à la fin des années 1930, sur l'invitation de Berg : il collabore à des scénarii, écrit des romans, rencontre les grandes figures du Front Populaire, comme Ernest Hemingway à la recherche de fonds pour aider les républicains espagnols, ou Orson Welles, pour qui il écrit un épisode du *Mercury Theater*¹⁶²³. Polonsky, comme Bernstein, fait partie des réseaux communistes et radicaux d'Hollywood. Au moment de l'intervention américaine dans la Seconde Guerre mondiale, il est trop âgé pour être appelé, cependant il désire participer. Il entre par conséquent dans les nouveaux services de renseignements américains (*Office of Strategic Operations*, OSS), créés en 1942. Alors qu'il attend d'être envoyé en Europe, il signe un contrat avec Paramount. Après la guerre, trois de ses scénarii sont produits, et il devient scénariste-réalisateur avec *Force of Evil* (1948), un film noir¹⁶²⁴. En avril 1951, Polonsky est convoqué devant l'HUAC à Hollywood. Il invoque la protection du V^e Amendement, refuse d'abjurer ses convictions et de donner des noms. Selon son témoignage, quand les membres du Comité lui demandent de nommer ses complices au sein de l'OSS et le menacent d'une peine de prison, un agent de la CIA sort du public pour intimer l'ordre au comité de cesser l'interrogatoire¹⁶²⁵. Volontiers facétieux, maniant l'ironie et le second degré, se moquant régulièrement de l'autorité (y compris de son interlocuteur), il n'est pas impossible que l'histoire de Polonsky soit embellie. Cependant, elle lui permet de rappeler son patriotisme pendant la guerre, et met en lumière les contradictions de la chasse aux Rouges. Cette anecdote fait de cet épisode une victoire : Polonsky suggère qu'il sort la tête haute de sa confrontation avec le Comité. Seul contre tous, il n'a pas cédé à la pression et il est sauvé par ses actions au service de son pays. Toutefois, il s'agit bien d'une victoire à la Pyrrhus car Polonsky n'échappe pas à la liste noire et son renvoi est immédiat.

Grâce à la recommandation de Walter Bernstein, Arnie Manoff et Abraham Polonsky écrivent pour *Danger*. Quand Ritt lui-même est renvoyé, Russell, promu au rang de producteur, continue de les employer clandestinement, en toute connaissance de cause. Dans ses mémoires, Bernstein fait la liste des excuses mensongères inventées par le producteur pour expliquer l'absence du scénariste « Paul Baumann », un de ses pseudonymes, aux conférences de rédaction : Baumann vivrait d'abord dans un lieu reculé sans téléphone, puis il est frappé par

¹⁶²² *The Goldbergs* est d'abord un programme diffusé à la radio (1929-1946, NBC puis CBS), il est repris à la télévision (1949-1956, CBS puis syndication), la comédie met en scène la vie d'une famille juive installée dans le Bronx, à New York.

¹⁶²³ *Abraham Polonsky*, OHT, Chapitre 2.

¹⁶²⁴ *Force of Evil*, Abraham Polonsky, 1948.

¹⁶²⁵ *Abraham Polonsky*, OHT, Chapitre 3.

une maladie rare et doit être traité en Suisse, où, finalement, il succombe après une lente agonie¹⁶²⁶. D'après Bernstein, Polonsky et Sidney Lumet (réalisateur pour *You Are There*), Russell n'a pas d'opinions politiques, cependant il pense que la liste noire est injuste¹⁶²⁷. Russell incarne ainsi une position anti-maccarthyste libérale, au nom du respect de l'État de droit et des libertés fondamentales comme la liberté d'opinion et d'expression (garanties dans le 1^{er} Amendement).

Quand le nouveau projet de *You Are There* est confié à Russell, les trois scénaristes décident d'en prendre le contrôle¹⁶²⁸. Plutôt que de courir partout en ville à la recherche de projets d'écriture sous le manteau aux fortunes variées, *You Are There* doit leur apporter une sécurité : chaque semaine, la série a besoin d'un scénario. Parallèlement, ils écrivent aussi pour *Danger*. Pour Bernstein, les fins de mois sont difficiles juste après sa mise à l'index, mais après une année à dormir sur le sofa de Ritt (qui lui-même vit de ses paris sur les courses de chevaux après son renvoi), le travail régulier lui permet de ne plus être inquiet pour l'avenir. De même, Polonsky raconte qu'il gagne bien sa vie malgré son exclusion. Il est aussi sollicité régulièrement en secret pour des scénarii de cinéma qui ont besoin de modifications, comme *script doctor*¹⁶²⁹. Ces témoignages confirment indirectement le statut socio-économique privilégié des scénaristes d'anthologies (décrit au chapitre 2). Toutefois, en plus de la sécurité financière, la nature même de la série, c'est-à-dire l'anthologie historique, motive les scénaristes. Selon Polonsky : « c'était l'occasion pour nous d'introduire un peu de bonnes idées politiques dans l'industrie de la télévision, et nous l'avons fait¹⁶³⁰. » L'expression qui revient le plus souvent à propos des intentions de l'équipe de *You Are There* est celle de « guérilla¹⁶³¹ », la tactique des faibles contre les forts, typique des résistants et des partisans dans les guerres d'invasion et de décolonisation. Ainsi, à partir de février 1953, *You Are There* est aux mains de scénaristes blacklistés : ils écrivent 56 des 108 épisodes filmés à New York¹⁶³².

¹⁶²⁶ Bernstein, 2013, *op. cit.*, p. 154- 157.

¹⁶²⁷ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 389. ; Walter Bernstein, OHT, Chapitre 4. ; Abraham Polonsky, OHT, Chapitre 4. ; Sidney Lumet, OHT, Chapitre 4.

¹⁶²⁸ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 389. ; Walter Bernstein, OHT, Chapitre 4.

¹⁶²⁹ Walter Bernstein, OHT, Chapitre 5. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 388. ; Dickos (ed.), 2013, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶³⁰ « That was an opportunity for us to introduce a little good politics into the television industry, and we did ». Abraham Polonsky, OHT, Chapitre 4.

¹⁶³¹ Dickos (ed.), 2013, *op. cit.*, p. 38, 126, 173. ; Walter Bernstein, OHT, Chapitre 5. ; Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 390.

¹⁶³² Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 20.

5.2.1.2 *L'organisation du travail*

Le trio met en place ses procédures de travail. Les « conférences de rédaction » se tiennent une à deux fois par semaine, au domicile de l'un d'entre eux ou à Steinberg's Dairy, un restaurant populaire qui propose de la cuisine juive. Quand Russell est présent lors de ces conférences clandestines, il les emmène dans des restaurants plus luxueux¹⁶³³. Les lieux en question servent ainsi de *writers' room*, pour les scénaristes dont les conditions de travail ressemblent à celles des scénaristes sous contrat (*staff writers*), un statut rare en dehors de la comédie¹⁶³⁴. Selon Bernstein, l'équipe choisit les sujets historiques, ignorant le plus souvent la liste proposée par Dozier, le producteur exécutif. Les scénaristes se partagent les thèmes, qu'ils choisissent selon leurs qualités et leurs goûts. Bernstein explique qu'il aime la période de la guerre de Sécession, Arnie Manoff est le plus sensible tandis que Abraham Polonsky est le plus intellectuel. Une fois les sujets assignés, chacun débute ses recherches en bibliothèque. Russell indique à *TV Guide* qu'une équipe de documentalistes constitue des dossiers utilisés par les scénaristes¹⁶³⁵, et il se rend régulièrement à la NYU, à Columbia ou à Yale pour faire relire les scénarii par des historiens spécialistes de la période¹⁶³⁶. Sidney Lumet, le réalisateur, utilise pour sa part la documentation assemblée pour préparer l'épisode, en particulier les décors et les costumes¹⁶³⁷. La question de l'exactitude des faits historiques est en effet centrale pour *You Are There*. Du point de vue des créatifs, les textes doivent être inattaquables, ce qui maintient CBS à distance. Du point de vue de la chaîne, le programme est prestigieux, des copies des épisodes sont distribuées gratuitement dans les écoles. La série sert de preuve pour établir la qualité de CBS comme une chaîne qui remplit les promesses éducatives du nouveau média, et donc son mandat de service public. Aussi, dans un retournement ironique, Dozier prend-il sa plume pour écrire au *New York Times* en 1954 afin de défendre l'exactitude de *The Crisis at Valley Forge*, un épisode écrit clandestinement par Polonsky¹⁶³⁸.

En cas de problème lors de l'écriture d'un texte, les scénaristes se consultent les uns les autres et s'entraident, sans jamais demander une part du cachet. Si l'un d'entre eux est en difficulté financière, plus de travail lui est confié. De même, ils offrent parfois à des confrères sur liste noire la possibilité d'écrire pour *You Are There*, s'ils les jugent suffisamment habiles, et si leur besoin de travail est impérieux. Le travail clandestin est possible pour les scénaristes

¹⁶³³ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 388. ; *Walter Bernstein*, OHT, Chapitre 4. ; Dickos (ed.), 2013, *op. cit.*, p. 171.

¹⁶³⁴ Voir chapitre 2.

¹⁶³⁵ Leslie Raddatz, « Almost Nothing But the Truth : How “You Are There” Gets There with the Facts », *TV Guide*, 28 mai 1954, p. 10-11.

¹⁶³⁶ *Walter Bernstein*, OHT, Chapitre 4.

¹⁶³⁷ *Sidney Lumet*, OHT, Chapitre 5.

¹⁶³⁸ Horowitz, 1998, art cit, p. 82. ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 20.

subversifs, à condition d'avoir un homme de paille. Bernstein est interrogé longuement sur ce sujet, et il explique en détail les différents cas de figure, Abraham Polonsky apporte un éclairage plus réduit¹⁶³⁹. Le prête-nom doit prétendre être le scénariste au moment de la remise du texte, mais aussi lors des conférences de rédaction, c'est pourquoi Bernstein insiste pour que ses complices lisent les textes. L'homme de paille est également amené à signer le « serment de loyauté », ce que souligne avec facétie Polonsky, démontrant l'inefficacité de la mesure. Les complices sont le plus souvent des amis ou des voisins. Le principal allié de Bernstein est un de ses amis d'enfance, Leslie Slote : il ne fait pas payer ses services, ce qui est une exception. Les complices les plus fiables sur le long terme sont ceux qui n'ont pas le désir de faire carrière dans la télévision. Par exemple, un scénariste qui accepte d'être son homme de paille se plaint que les textes qu'il doit présenter comme les siens nuisent à sa carrière, car ils ne sont pas de bonne qualité. Il met fin à l'arrangement avec Bernstein. À l'inverse, Bernstein apprend qu'un homme vend des textes en se faisant passer pour son prête-nom : il vend donc de faux « Bernstein » sous le manteau. Il semble par conséquent qu'un scénariste puisse acquérir une réputation dans le milieu tout en étant sur la liste noire. Abraham Polonsky ajoute à l'anecdote qu'il a « secoué » l'homme en question, suffisamment pour le forcer à verser ses gains à Bernstein. Il conclut son anecdote en s'exclamant : « Je n'ai pas été un agent de l'OSS pour rien¹⁶⁴⁰ ! »

L'organisation du travail sur *You Are There* est décrite par les deux scénaristes et par Sidney Lumet avec nostalgie malgré les circonstances. En effet, pour le réalisateur, les trois scénaristes « ont fait la chose la plus romantique possible : [...] pourquoi on ne monterait pas une coopérative¹⁶⁴¹ ? » En effet, selon leurs récits, la série appartient à ses scénaristes (le trio clandestin), et non à ses commanditaires (qui n'apparaissent pas contrôler le contenu¹⁶⁴²). Les scénaristes choisissent leurs sujets librement (sans le contrôle du producteur et de l'annonceur). Les scénaristes collaborent et s'entraident (ils n'agissent pas en rivaux). La version de Lumet est encore plus « socialiste », car selon lui, les amis se partagent l'écriture des textes (chacun en écrivant une partie) et les cachets à égalité. Le réalisateur n'ayant pas été un témoin direct

¹⁶³⁹ *Walter Bernstein*, OHT, Chapitres 4 et 5. ; *Abraham Polonsky*, OHT, Chapitres 4 et 5. Des éléments complémentaires apparaissent également dans Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 389- 390.

¹⁶⁴⁰ « *I wasn't in the OSS for nothing!* ». *Abraham Polonsky*, OHT, Chapitre 5.

¹⁶⁴¹ « *They did the most romantic thing : [...] why don't we set up a coop?* ». *Sidney Lumet*, OHT, Chapitre 4.

¹⁶⁴² La seule mention de l'intervention de CBS concerne l'épisode sur Galilée. Russell fait remonter le scénario à Dozier qui consulte l'archidiocèse de New York sur la question de la représentation de la torture. La menace explicite dans les dialogues est transformée en suggestion par l'utilisation d'accessoires dans le décor. Dickos (ed.), 2013, *op. cit.*, p. 173.

des arrangements entre les scénaristes, *You Are There* peut apparaître d'autant plus facilement pour lui comme une utopie, un moment qu'il idéalise. De plus, les scénaristes forment une communauté soudée (ils ne sont plus isolés), et leur groupe est soutenu par des individus extérieurs. Ces complices reconnaissent la qualité de leur travail et l'importance de leur contribution, au point de prendre des risques pour eux : les prête-noms amicaux, le producteur et le réalisateur dans la confiance, et même le producteur exécutif, au courant du travail des clandestins en dépit des précautions prises. Ce type de récit s'oppose à la représentation commune du scénariste mercenaire, écrivant des textes de qualité inférieure pour un média commercial. L'aspiration de Bernstein et Polonsky étant le cinéma, comme le montre leur carrière une fois blanchis, le passage à la télévision peut représenter pour eux une forme de déchéance artistique. Leurs récits semblent participer de la réhabilitation de ce moment dans leur carrière. La description des conditions de travail de *You Are There* permet par conséquent de mettre au jour les aspirations professionnelles des créatifs.

5.2.1.3 La fin de *You Are There* comme théâtre d'opération militaire

L'opération clandestine de *You Are There* prend fin au printemps 1955. Dans la presse, l'émission est célébrée pour la qualité de son écriture, mais les seuls professionnels nommés dans les articles sont le producteur, Russell, et le réalisateur, Lumet ; les scénaristes sont un groupe anonyme¹⁶⁴³. Cette absence des scénaristes est justement ce qui met la puce à l'oreille du réalisateur (le scénariste d'anthologie est censé accompagner son texte jusqu'à la diffusion, comme vu au chapitre 2). De même Cronkite se doute de la leur situation¹⁶⁴⁴. Selon Bernstein et Polonsky, Ed Murrow, le journaliste star, est aussi au courant : les deux racontent séparément la même anecdote qui voit Murrow autour d'un verre avec Russell lui demander comment il peut mener ses attaques anti-maccarthystes impunément¹⁶⁴⁵. La version de Polonsky va plus loin et attribue une sorte de paternité à *You Are There* pour la diffusion de l'émission de *See It Now* dénonçant McCarthy en 1954¹⁶⁴⁶ :

*Ed Murrow, il est tellement inspiré par You Are There - il repousse son émission sur McCarthy parce qu'il savait que le ciel allait lui tomber sur la tête. Mais il a dit un jour à Charlie Russell : "Comment vous en sortez-vous sans problème avec [You Are There] ?" Il a répondu : "Je ne prends pas la peine d'y penser !". C'est ce qu'a fait Murrow, et il l'a diffusée*¹⁶⁴⁷.

¹⁶⁴³ Don Ross, « "You Are There" Invests History With Suspense », *New York Herald Tribune*, 24 mai 1953. ; Raddatz, 1954, art cit ; « Special Citations », *Variety*, 1954, art cit.

¹⁶⁴⁴ *Sidney Lumet*, OHT, Chapitre 4. ; *Walter Bernstein*, OHT, Chapitre 5.

¹⁶⁴⁵ *Walter Bernstein*, OHT, Chapitre 5. ; *Abraham Polonsky*, OHT, Chapitre 4.

¹⁶⁴⁶ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 161- 177.

¹⁶⁴⁷ « *Ed Murrow, he is so inspired by You Are There - he is postponing that McCarthy show because he knew the world would fall on his head. But he said to Charlie Russell one day : "how do you get away with this show?"*

La présence de scénaristes purgés semble un secret de polichinelle, et même Dozier sait ce qu'il se passe selon Lumet, Polonsky et Bernstein¹⁶⁴⁸. Ce dernier raconte par exemple que, bien des années plus tard, Dozier lui envoie une lettre pour lui passer commande d'un scénario. Dans le *post-scriptum*, il lui demande de saluer certains de ses amis, qui sont réalité ses prénoms d'alors¹⁶⁴⁹. Ces anecdotes valorisent aussi les scénaristes car Dozier doit accepter leur présence à cause de la qualité de leur travail, et du prestige qui rejaillit sur la chaîne.

La fin de la mainmise des subversifs sur le programme est liée au déménagement de la série à Hollywood. Selon Polonsky, Dozier veut devenir cadre en Californie. La promotion lui est refusée : il dénonce à ses supérieurs les scénaristes et de leurs complices pour l'obtenir, en faisant croire qu'il vient de le découvrir. Le programme serait « à l'abri » à Los Angeles¹⁶⁵⁰. Russell est renvoyé et trouve du travail sur des séries comme *The Untouchables* (1959-1963, ABC) ou *Naked City* (1959-1963, ABC). Lumet poursuit sa carrière à la télévision dans des anthologies (*The Alcoa Hour* (1955-1957-NBC), *Goodyear Television Playhouse* (1951-1957, NBC)), mais refuse de rejoindre Hollywood. Il devient réalisateur pour le cinéma après sa mise en scène de *12 Angry Men* grâce à l'intervention de Reginald Rose. Le trio de scénaristes se sépare, même si tous les trois travaillent à divers moments pour David Susskind et Hannah Weinstein. Arnie Manoff écrit plusieurs épisodes sous son pseudonyme de Joel Carpenter pour *Naked City* où il retrouve Russell, puis pour *Route 66* (1960-1964, CBS), deux séries de Herbert Leonard. Il écrit également un épisode pour *The Defenders* (1961-1965, CBS), la série de Rose. Bernstein, quant à lui, retrouve son nom en 1959 avec *That Kind of Woman*, un film réalisé par Lumet¹⁶⁵¹. C'est le cas pour Polonsky en 1968, il écrit entre temps sous la table, notamment pour Harry Belafonte, chanteur et acteur afro-américain, progressiste et militant pour les droits civiques, proche de Martin Luther King¹⁶⁵².

5.2.2 « Au nez et à la barbe » ? Les thèmes, motifs et symboles de l'anti-maccarthysme dans *You Are There*

He said : "I don't bother to think about it!". That's what Murrow did, and he did it.». Abraham Polonsky, OHT, Chapitre 4.

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*, Chapitre 5. ; Sidney Lumet, OHT, Chapitre 4.

¹⁶⁴⁹ Walter Bernstein, OHT, Chapitre 4.

¹⁶⁵⁰ Dickos (ed.), 2013, *op. cit.*, p. 174- 175. ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁵¹ *That Kind of Woman*, Sidney Lumet, 1959.

¹⁶⁵² Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 147- 150.

Quatre épisodes étudiés pour cette thèse appartiennent à la série *You Are There* : deux évoquent des condamnations à mort religieuses avec les figures de Jeanne d'Arc et des sorcières de Salem ; les deux autres se concentrent sur des affaires politiques avec la condamnation de Socrate, et une reconstitution des procès de Moscou de 1936. Tous ces épisodes ont pour point commun la mise en scène de lynchages légaux : la procédure judiciaire est vidée de son sens (il ne s'agit pas de déterminer ou d'évaluer le degré de culpabilité), elle est instrumentalisée par le pouvoir politique pour se débarrasser d'opposants, qui répondent aussi parfois aux pressions de la foule. Dans ces épisodes, les scénaristes utilisent l'histoire pour dénoncer le maccarthysme, ils puisent dans leur propre expérience, ou dans celle de leurs proches. De plus, la lecture des génériques de ces épisodes permet d'identifier des professionnels pour compléter la première esquisse des réseaux radicaux new-yorkais effectuée plus haut. Selon les témoignages des acteurs historiques et des historiens de la liste noire, la guérilla idéologique de la série est menée au nez et à la barbe des professionnels du contrôle éditorial, qui ne saisiraient pas l'implication des épisodes diffusés. Cependant, une analyse attentive des contenus en question, et leur confrontation avec la culture de la guerre froide, amène à en reconsidérer la portée critique.

5.2.2.1 La critique de la campagne maccarthyste dans les épisodes étudiés de You Are There

Un premier épisode à thème religieux est « The Final Hour of Joan of Arc » (s01e05, 01/03/1953, CBS) attribué à Polonsky¹⁶⁵³, pose toutefois une difficulté car il en existe deux versions, jouées par les mêmes acteurs, mais avec des scénarii différents¹⁶⁵⁴. Les différents entretiens donnés par Polonsky ne mentionnent pas ces deux versions, et ne permettent pas d'expliquer pourquoi elles ont été produites. Dans les deux épisodes, une dissidente religieuse est persécutée par une autorité, cependant la deuxième version insiste davantage sur la procédure judiciaire.

Dans la première version, la pucelle refuse d'abjurer, de se soumettre à l'autorité anglaise et de dénoncer ses complices, tel un témoin hostile face à l'HUAC. Les prélats sont inquiets d'une possible contagion, ce qui peut faire référence à la peur du complot communiste. Jeanne n'ayant pas commis de crime aux yeux d'une cour civile, elle est confiée à une cour ecclésiastique qui doit la condamner. La torture est pratiquée : la procédure est menée en dehors

¹⁶⁵³ Dickos (ed.), 2013, *op. cit.*, p. xxvi. *Abraham Polonsky*, OHT, Chapitre 4.

¹⁶⁵⁴ Pour éviter toute confusion, la « première version » est celle conservée à UCLA sous le numéro d'inventaire VA1971 T et la « seconde version » se trouve sur Internet : Charles Russell, *You Are There : The Final Hours of Joan of Arc (May 30, 1431)*, en ligne : <http://archive.org/details/thefinalhoursofjoanofarc>, 1953, (consulté le 26 septembre 2022).

du droit commun, tout comme les auditions du Comité ne sont pas des procès. Cette première version présente également le point de vue de la foule sur l'exécution qui se prépare. Selon le bourreau, la curiosité morbide est à son comble quand des personnalités influentes ou des jeunes filles sont mises à mort. La « chute des puissants » semble donc un thème anti-maccarthyste. Outre les scénaristes et acteurs d'Hollywood, l'épisode fait aussi peut-être référence à des figures féminines spécifiques comme Lillian Hellman. Scénariste et dramaturge à succès, appelée devant le Comité en 1952, elle accepte de témoigner de ses propres opinions, mais refuse d'incriminer d'autres personnes¹⁶⁵⁵.

La seconde version met en scène le tribunal ecclésiastique. Le narrateur et les différents journalistes soulignent les irrégularités de la procédure en dépit de la présence de juges, d'assesseurs et d'un greffier. Ces personnages réduisent l'écart entre la forme du procès aux États-Unis et le procès ecclésiastique de l'époque médiévale, facilitant les comparaisons entre les deux. Tout d'abord, le procès de l'hérétique se tient au secret. Cette décision a été prise tardivement par la cour, les premières sessions se sont tenues en public. Cependant, les réponses intelligentes de l'accusée impressionnaient favorablement les personnes présentes dans le tribunal. Pour empêcher que la foule ne prenne le parti de Jeanne, les prélats décident de continuer la procédure en fermant l'accès du tribunal au public. La norme américaine du procès public apparaît ici en creux, le scénariste fait sans doute allusion aux auditions du Comité, certaines ont été fermées au public suite à l'audience des Dix d'Hollywood dont la couverture médiatique s'avère négative pour les autorités¹⁶⁵⁶. De plus, il est rappelé que l'accusée n'a pas d'avocat – garantie constitutionnelle aux États-Unis. Ensuite, Jeanne se plaint des questions des prélats :

JEANNE. Demandez-vous que je témoigne seulement contre moi-même, mon Seigneur ?

L'EVEQUE, au greffier. Rayez ça.

*JEANNE. Vous écrivez seulement quand c'est contre moi, jamais quand c'est pour moi*¹⁶⁵⁷.

La jeune bergère semble regretter l'absence de la protection du V^e Amendement, utilisée par de très nombreux témoins hostiles pendant la campagne anti-communiste, y compris par Polonsky lui-même. La question des vêtements de la condamnée tient une place importante

¹⁶⁵⁵ Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 105- 106.

¹⁶⁵⁶ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶⁵⁷ « JOAN. Do you ask only that I speak against myself my Lord?

THE BISHOP, to the court clerk. Strike that out.

*JOAN. You write it only when it is against me, never when it is for me. » (« The Final Hour of Joan of Arc », *You are There*, s01e05, 01/03/1953, CBS).*

dans cette version. Les ecclésiastiques qualifient son accoutrement masculin « d'abomination ». Le thème est en accord avec les chefs d'accusation historiques, mais le contexte de production de l'épisode donne à cet élément une portée particulière. Les homosexuels sont en effet victimes de discriminations, renforcées à l'époque du maccarthysme, comme vu plus haut. Enfin, le sens politique donné à la condamnation de Jeanne dans l'épisode résonne avec l'actualité, le pouvoir anglais cherche à discréditer le roi de France par son association passée avec Jeanne, de la même façon que la culpabilité par association est un des ressorts des audiences maccarthystes. Polonsky lui-même aurait été interrogé sur ses collègues de l'OSS, potentiellement contaminés par sa présence. Il est possible aussi de donner une interprétation plus politique à ce passage : la campagne maccarthyste utilise les affinités passées entre le Front Populaire et le New Deal pour décrédibiliser durablement les démocrates.

Ainsi, l'expérience personnelle de Polonsky face au Comité est encodée dans l'épisode historique. Interrogé sur le poids du contexte dans son travail d'écriture, il répond avec malice : « Vous savez que rien ne traverse mon esprit, tout est automatique¹⁶⁵⁸. » La réponse à la question est tellement évidente qu'il n'est pas besoin de développer. Bernstein, de son côté, confirme explicitement :

QUESTION. Écriviez-vous une critique voilée du maccarthysme ?

BERNSTEIN. Oui, pas très voilée. [...] Polonsky a toujours pensé que nous menions une sorte de guérilla contre [le maccarthysme] parce que nous essayions de trouver des sujets sur les libertés individuelles fondamentales¹⁶⁵⁹.

Sidney Lumet explique également que « [les sujets historiques] étaient des choix délibérés à cause de la situation¹⁶⁶⁰. » La sainte est une transposition du scénariste : les deux sont victimes d'une institution toute puissante qui les juge pour des opinions jugées hérétiques, ce qui est motivé par la peur de leur possible influence.

Le second épisode religieux est « The Salem Witch Trials » (s01e09 29/03/1953, CBS), attribué à Manoff¹⁶⁶¹, et diffusé quelques semaines après le précédent. La dénonciation des irrégularités de procédures lors de la campagne maccarthyste se poursuit, avec un récit centré sur le tribunal et la prison de Salem, ce qui permet de mettre en scène les accusateurs et

¹⁶⁵⁸ « You know that nothing goes through my mind, it is all automatic. ». Abraham Polonsky, OHT, Chapitre 4.

¹⁶⁵⁹ « QUESTION. Were you writing any veiled criticism of McCarthyism?

BERNSTEIN. Yeah, not so veiled [...] Polonsky always felt we were conducting some kind of guerrilla warfare against it because we would try to find subjects about civil liberties. » Walter Bernstein, OHT, Chapitre 5.

¹⁶⁶⁰ « They were deliberate choices because of the situation. ». Sidney Lumet, OHT, Chapitre 4.

¹⁶⁶¹ Sidney Lumet, *The Witch Trial at Salem, Massachusetts (August 1692)*, en ligne : https://www.imdb.com/title/tt0751971/?ref_=ttep_ep9, 29 mars 1953, (consulté le 29 septembre 2022).

d'évoquer en détail les preuves utilisées par la cour. Le tribunal de la colonie du Massachussets reprend, à nouveau, des traits des tribunaux contemporains : un jury populaire de 12 hommes écoute des témoignages contradictoires, sous le regard de deux juges, dans un tribunal ouvert au public. Toutefois, Cronkite indique que la légalité de cette cour est débattue par les experts, ce qui rappelle des arguments utilisés contre les auditions du Comité. De plus, les accusés n'ont pas d'avocat, et les juges ne sont pas dans une position d'arbitre impartial : l'un se trouve même sur le parquet, tel un procureur. Dans la fiction, les juges sont nommés par les autorités politiques locales, ils ne connaissent pas le droit. Ce manque d'expertise fait penser à l'HUAC dirigé par des élus. Les agissements de la cour sont tolérés par le pouvoir jusqu'au moment où l'épouse du gouverneur colonial est à son tour accusée de sorcellerie. En effet, pour protéger son épouse, le gouverneur ordonne le démantèlement du tribunal et met *de facto* fin à la chasse aux sorcières. L'intervention historique du gouverneur fait écho au poids de l'influence et de l'entregent pour se défendre ou se blanchir face à la liste noire. L'épisode met en scène le procès pour sorcellerie du révérend George Burroughs, puis de la veuve (*Good Wife*) Mary Easty. Tous deux doivent se défendre d'avoir signé un pacte avec Satan, pour le compte duquel ils agissent en échange de capacités surnaturelles. La sorcière est définie comme l'agent d'une force extérieure à la communauté, placée en son sein pour la détruire – une autre possible image du complot communiste. Les preuves à leur encontre sont de plusieurs ordres comme les « preuves spectrales » : des déclarations faites par les fantômes. Ce détail semble faire allusion à l'utilisation d'informateurs anonymes, en particulier par le FBI¹⁶⁶². Les témoignages d'un groupe de jeunes filles sont au centre des deux condamnations à mort. Âgées de 9 à 20 ans, elles prétendent être ensorcelées par une esclave. Elles sont capables, depuis lors, de détecter les sorcières. L'une d'entre elle, Ann Putnam, est à la tête du groupe. Son père est le sergent de la ville, et il est souligné par le journaliste que toutes les personnes accusées ont eu maille à partir avec la famille Putnam. Le thème de l'instrumentalisation du maccarthysme à des fins personnelles est donc présent dans cet épisode. Enfin, le témoignage d'une sorcière sert de preuve, elle a avoué sa culpabilité, avant de dénoncer d'autres sorcières, sauvant ainsi sa vie. Il s'agit sans doute d'une représentation symbolique d'un témoin repent et de ses actions devant le Comité.

Le ridicule se dispute avec le tragique quand le juge essaie de faire fuir les esprits et autres lutins qui ont envahi l'air du tribunal avec une branche d'arbre. Le thème de la condamnation des sorcières de Salem met en effet en scène une atmosphère d'hystérie et de

¹⁶⁶² Doherty, 2003, *op. cit.* ; McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.* ; Whitfield, 1996, *op. cit.*

paranoïa. Les jeunes accusatrices se disent tourmentées et persécutées par les sorcières, elles poussent des hurlements ou au contraire se montrent privées de la parole. La salle du tribunal est pleine de désordre, ce qui rappelle par exemple le fiasco de l'audition des Dix d'Hollywood en 1947¹⁶⁶³. L'hystérie se déploie également hors du tribunal. La foule a fait pression sur le tribunal après un acquittement, ce qui l'a poussé à reconsidérer le verdict. Les accusés sont donc seuls contre tous, sans aucun soutien. La foule demande une tête et l'obtient de manière légale, ce qui rappelle la pratique du lynchage aux États-Unis¹⁶⁶⁴ : une des sources de ce motif, récurrent dans le corpus, semble donc l'anti-maccarthysme. De plus, les personnes qui dénoncent la chasse aux sorcières sont à leur tour accusées et condamnées, comme le révérend lui-même. Ce dernier cas de figure résonne particulièrement avec la vie du scénariste. Lee Grant, son épouse, est mise sur la liste noire en 1952 après avoir dénoncé la chasse aux communistes lors des funérailles du comédien J. Edgar Bromberg, en accusant le Comité d'avoir causé sa mort¹⁶⁶⁵. Enfin, dans l'épisode, la fuite apparaît impossible : un adjoint de la police de Salem a pris la fuite, mais il a été rattrapé, condamné et pendu. Manoff fait peut-être allusion à son expérience ou à celle de nombre de ses camarades comme Bernstein et Polonsky. Mis sur liste noire à Hollywood, ils se sont exilés à New York, sans pour autant échapper au maccarthysme.

En mars 1953, l'épisode de *You Are There* porte sur les écrans un pan de l'histoire américaine mis en scène à Broadway. En effet, en janvier 1953, le rideau se lève pour la première fois sur la pièce d'Arthur Miller : *The Crucible*¹⁶⁶⁶. Le dramaturge est proche du milieu du Front Populaire, et notamment d'Elia Kazan. En 1949 déjà, *Death of A Salesman*¹⁶⁶⁷ déclenche l'ire de la Légion américaine, qui y voit une attaque du capitalisme. Le rapprochement entre les événements de 1692 et la situation de 1952 n'échappe pas au public et aux critiques de théâtre¹⁶⁶⁸, et la pièce est sans doute une source d'inspiration pour Manoff. D'ailleurs, les liens entre la pièce et l'épisode de *You Are There* sont soulignés dans un article de *Variety*¹⁶⁶⁹. La campagne anti-communiste est ainsi décrite par ses adversaires comme une chasse aux sorcières, expression devenue courante pour la désigner. Le vocabulaire religieux

¹⁶⁶³ Doherty, 2018, *op. cit.*

¹⁶⁶⁴ Joël Michel, *Le Lynchage aux États-Unis*, Paris, La Table ronde, 2008 ; Margaret Vandiver, *Lethal Punishment : Lynchings and Legal Executions in the South*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006 ; William J. Bowers, Glenn L. Pierce et John F. McDevitt, *Legal Homicide : Death As Punishment in America, 1864-1982*, Boston, Northeastern University Press, 1984.

¹⁶⁶⁵ Kisseloff, 2013, *op. cit.*, p. 383.

¹⁶⁶⁶ Arthur Miller, *The Crucible : A Play in Four Acts*, New York, Penguin Books, 2016.

¹⁶⁶⁷ Arthur Miller, *The Classic Plays*, Londres, Penguin Classics, 2015.

¹⁶⁶⁸ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 131. ; Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 118- 120.

¹⁶⁶⁹ Paul, 2015, art cit, p. 33.

est mobilisé, en particulier par la comparaison du Comité avec le tribunal de l'Inquisition. Ce dernier est mis en scène dans un épisode de *You Are There*, « The Crisis of Galileo » (s01e12, 19/04/1953, CBS), attribué à Polonsky¹⁶⁷⁰. Là encore, l'influence du théâtre de gauche est une possibilité, la pièce de Bertolt Brecht sur le même thème date de 1938¹⁶⁷¹, elle est mise en scène par Joseph Losey¹⁶⁷² en 1947 à Hollywood et à New York¹⁶⁷³. La métaphore religieuse court donc dans le milieu progressiste, à la fois sur les planches et sur les écrans : les hérétiques persécutés représentent les dissidents politiques qui refusent de renoncer à leurs croyances de gauche.

Le thème anti-maccarthyste est aussi politique, comme le montre toujours en 1953, la mort de Socrate, mise en scène dans *You Are There* avec « The Death of Socrates » (s01e14, 03/05/1953, CBS). L'épisode, attribué à Manoff¹⁶⁷⁴, est centré sur les dernières heures de la vie de Socrate et explique sa décision d'accepter sa condamnation à mort. Les motifs de la condamnation du philosophe sont exposés à plusieurs reprises : Socrate corrompt la jeunesse, en apprenant à ses disciples « à ne pas payer leurs dettes, et à battre leur propre père, et à nier l'existence des dieux¹⁶⁷⁵ », c'est-à-dire ne pas respecter l'ordre capitaliste, paternaliste et religieux. De plus, il critique le mode de vie et de gouvernement de la cité, et demande que la cité reconnaisse la validité de ses critiques. Les accusations des maccarthystes concernant l'influence délétère des idées communistes et socialistes, anticapitalistes et athées, sont ainsi formulées. La campagne anti-rouges apparaît également par le biais du personnage de l'accusateur de Socrate, figure de « témoin coopératif ». Sur ordre d'Anates, politicien à la tête du mouvement contre le philosophe, il a menti : il incarne le témoin manipulé et intimidé par le Comité. Par ailleurs, Aristophane, interrogé sur les conséquences politiques de sa comédie satirique anti-Socrate (*Les Nuées*¹⁶⁷⁶) défend la liberté d'expression : l'espace public doit permettre le débat sans entraîner de condamnation à mort, ce qui peut faire allusion au Smith Act qui criminalise certaines paroles. La dernière partie de l'épisode est consacrée aux derniers moments de Socrate qui explique à ses disciples pourquoi il refuse l'exil. Il n'a pas d'espoir de

¹⁶⁷⁰ Dickos (ed.), 2013, *op. cit.*, p. xxvi.

¹⁶⁷¹ Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, traduit par Pierre Abraham et traduit par André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1967, vol.3.

¹⁶⁷² Réalisateur, metteur en scène, producteur, scénariste, proche de Bertolt Brecht, communiste et mis sur liste noire en 1951.

¹⁶⁷³ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 216- 217.

¹⁶⁷⁴ Dickos (ed.), 2013, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶⁷⁵ « To cheat payment of debts, and to beat their own fathers, and to deny the existence of the Gods. » (*You Are There*, « The Death of Socrates », s01e14, 03/05/1953, CBS).

¹⁶⁷⁶ Aristophane, *Théâtre complet*, traduit par Marc-Jean Alfonsi, Édition augmentée en 2014., Paris, Flammarion, 2014.

trouver une cité plus ouverte à la dissidence qu'Athènes, ce qui est peut-être encore une référence à l'exil infructueux à New York de nombre d'artistes exclus d'Hollywood, ou à l'image des États-Unis comme « patrie de la liberté ». Mais surtout, le vieux philosophe justifie son choix de boire la cigüe par son attachement à ses principes. S'il prend la fuite, il renonce à ses idées, ce qui équivaut à la mort. Socrate refuse de vivre le destin d'un « témoin coopératif » qui a abjuré ses idées. Le personnage semble ici prêter sa voix à Manoff et Polonsky, qui ont refusé de témoigner devant le Comité¹⁶⁷⁷, et plus largement à tous ceux qui ont fait le même choix. Dans l'épilogue, Cronkite résume la leçon donnée par Socrate à ses concitoyens :

Ce vieil homme têtue [...] à l'esprit vif et clair [...] ne laisserait jamais [les Athéniens] se reposer dans leur confort, leur vanité et leur ignorance. Et ils furent forcés de penser mieux et plus sérieusement à la véritable dignité et aux nobles aspirations de l'homme au-delà de sa poursuite du luxe, de la richesse et du pouvoir. Une coupe de poison devint, dans leur esprit, un test et un symbole de nobles principes et de pureté¹⁶⁷⁸.

Le narrateur semble énoncer une critique générale de l'*American Way of Life* marquée par les plaisirs de la société de consommation, la volonté d'enrichissement personnel, et de pouvoir. Le profil du scénariste nous invite cependant à une lecture selon laquelle les Athéniens représentent les repentis qui cherchent à préserver leur confort, ceux qui profitent du marché de la liste noire pour s'enrichir, et ceux qui gagnent du pouvoir et de l'influence. Ils sont opposés à Socrate le Rouge, celui qui n'a pas cédé aux pressions, devenant exemplaire.

Le générique semble confirmer cette lecture métaphorique. En plus de Manoff, « The Death of Socrates » est créé par des professionnels qui appartiennent au milieu progressiste. Le réalisateur de cet épisode est Sidney Lumet. Né dans une famille juive originaire de Pologne, Lumet joue dès son plus jeune âge en yiddish au théâtre et à la radio avec son père, lui-même acteur et réalisateur. Il devient ensuite comédien à Broadway à l'âge de 11 ans, et fait des rencontres dans le milieu radical (il est invité pour un été au Group Theater). Lumet décide de s'engager dans l'armée à 17 ans, alors que les États-Unis entrent dans la Seconde Guerre mondiale. À son retour, il devient professeur de théâtre. Il passe derrière la caméra pour la série *Danger*, avant d'être appelé sur d'autres programmes¹⁶⁷⁹. Durant son entretien, il raconte comment il échappe à la liste noire. L'annonceur de *Danger*, Mel Bloch (à la tête d'une entreprise de dentifrice et de brosses à dents), prend son parti quand son nom apparaît dans la

¹⁶⁷⁷ Walter Bernstein n'est pas convoqué devant le Comité avant 1958. *Walter Bernstein*, OHT, Chapitre 5.

¹⁶⁷⁸ « *This stubborn old man [...] sharp and clear of mind who would never let them rest in their comfort and vanity and ignorance. And they were forced to think better and deeper of the true dignity and noble aspirations of man beyond his strivings for luxury, wealth and power. A cup of poison became, in their minds a test and symbol of high principles and purity.* » (*You Are There*, « The Death of Socrates », s01e14, 03/05/1953, CBS).

¹⁶⁷⁹ *Sidney Lumet*, Chapitres 1-3. ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 18- 19.

publication de la Légion américaine, une des premières étapes avant la purge. Il intervient auprès de CBS pour que Lumet puisse défendre son cas auprès de Dan O'Shea. Il bénéficierait du fait d'être alors à la tête de deux séries à succès (*Danger* et *You Are There*). Cependant, cette manœuvre ne suffit pas, Lumet doit aussi boire un verre avec Harvey Matusow (communiste repent et « délateur professionnel », qui débute sa carrière lors du procès des leaders communistes). La rencontre se serait passée suffisamment bien pour que la menace s'éloigne¹⁶⁸⁰.

Le directeur artistique est ici Bob Markell, responsable de la majorité des décors pour *You Are There*. Bob Markell a grandi dans un quartier difficile de Boston, mais il appartient aux classes moyennes : son père possède une imprimerie. Formé comme ingénieur et architecte, il trouve un emploi dans un cabinet d'architecture au sortir de la guerre, mais il comprend rapidement qu'il ne peut y faire carrière (sa mère est une immigrée juive arrivée enfant de Russie¹⁶⁸¹). Attiré par le monde du spectacle depuis son enfance, il devient assistant décorateur de théâtre à New York, puis chez CBS, où il travaille pour des programmes prestigieux comme *You Are There* et *Studio One* (1948-1958, CBS). La suite de sa carrière montre ses affinités avec le milieu progressiste car il devient l'assistant d'Herbert Brodtkin, et il travaille avec lui pour *Playhouse 90* (1956-1960, CBS) et *The Defenders*, série étendard des idées progressistes, dont il devient producteur¹⁶⁸².

Dans cet épisode, les comédiens aussi sont liés au milieu de gauche new-yorkais. Ainsi, Aristophane est joué par E. G. Marshall. Comédien dans le théâtre fédéral pendant les années 1930, il travaille avec Eugene O'Neill et Arthur Miller¹⁶⁸³. Il fait partie de la troupe qui crée *The Crucible* à Broadway en 1953¹⁶⁸⁴. En 1948, il appartient au groupe d'acteurs qui rejoignent l'Actors Studio lors de sa création. Le lieu de formation et de rencontre, héritier du Group Theater des années 1930, est fondé notamment par Elia Kazan¹⁶⁸⁵. E. G. Marshall travaille régulièrement pour le cinéma et la télévision, par exemple pour *You Are There* (il joue dans 12 épisodes), *Danger* (quatre épisodes) ou *Studio One* (sept épisodes). En 1957, il apparaît dans le film *12 Angry Men*. Il atteint la célébrité en 1961 grâce au rôle de Laurence Preston dans *The*

¹⁶⁸⁰ Dans son témoignage, Lumet explique qu'il a voulu en découdre avec Matusow, et que ce dernier ne l'a pas reconnu, mais s'est montré charmant avec lui. Ce récit tient à la fois le refus de plier et de s'excuser pour ses opinions (Lumet sous-entend qu'il n'a pas trahi ses idées) et l'absurdité de la liste noire. *Sidney Lumet*, OHT, Chapitres 3 et 4.

¹⁶⁸¹ *Bob Markell*, OHT, Chapitre 1.

¹⁶⁸² *Ibid.*, Chapitres 1 à 6.

¹⁶⁸³ E.G. Marshall, interview menée par Steven Scheuer et David Marc le 16 octobre 1997. SUL. Steven H. Scheuer Television History Interviews, 1996-1999. Boîte 19.

¹⁶⁸⁴ *E. G. Marshall (Performer)*, en ligne : <https://www.playbill.com/person/e-g-marshall-vault-0000078073>, (consulté le 30 septembre 2022).

¹⁶⁸⁵ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 13- 14.

Defenders. Le début des années 1950 dans les studios de CBS à New York, avec les séries *Studio One*, *Danger* et *You Are There* est ainsi un moment clef dans la construction de relations entre professionnels ayant souvent des affinités politiques – relations qui influencent leur carrière jusque dans les années 1960.

Le dernier épisode politique traite des grands procès de Moscou de 1936, « The First Moscow Purge Trials » (s02e04, 20/09/1953, CBS), non attribué à ce jour. De nombreux thèmes anti-maccarthystes apparaissent dans la représentation du procès de Zinoviev, Kamenev et Trotski (alors en exil au Mexique). Selon le narrateur, ils sont officiellement jugés pour l'assassinat de Kirov, un proche de Staline. Les irrégularités de la procédure sont à nouveau soulignées par les différents personnages, toujours en fonction de la norme américaine : il n'y a pas de jury, le juge et le procureur sont des anciens membres de la police secrète, le public du tribunal est trié sur le volet. Des preuves ne sont pas produites (ce qui rappelle l'utilisation d'informateurs anonymes) et la coercition est employée. Ainsi, le journaliste demande :

LE JOURNALISTE. Certains des accusés étaient autrefois les hommes les plus importants de Russie. Comment ont-ils pu être amenés à témoigner contre eux-mêmes ?[...]

L'INFORMATEUR. D'abord, il y a la torture, les menaces contre leurs familles, un bon Russe ferait n'importe quoi pour sa famille. Et puis bien sûr, il y a toujours les promesses. [...] Peut-être que plus la confession est importante, plus la peine est légère¹⁶⁸⁶.

Le thème des aveux apparaît à nouveau, avec les deux pratiques maccarthystes qui sont la remise en cause du V^e Amendement et la promesse de la clémence en échange d'aveux. Un autre personnage commun est repris : le « repenté ». Enfin, le procès collectif, dont les enjeux politiques sont cachés, semble être une transposition des audiences du Comité, qui entendent plusieurs témoins à la suite. L'épisode ménage lui aussi une double lecture. Le discours explicite est anti-communiste car le stalinisme est décrit comme un pouvoir totalitaire, antidémocratique. La mise en scène du procès souligne en creux les différences entre les États-Unis et l'URSS, au bénéfice des premiers. Cependant, des similitudes entre les pratiques staliniennes et les pratiques maccarthystes peuvent amener à une seconde lecture, comparative

¹⁶⁸⁶ « *REPORTER. Some of the accused were once the most important men in Russia. How could they be made to testify against themselves?*
[...]

INFORMER. First, there is the torture, threats against the families of these men, a good Russian would do anything for his family. And then of course, there are always the promises. [...] Perhaps the greater the confession, the lesser the sentence. » (You Are There, « The First Moscow Purge Trials », s02e04, 20/09/1953, CBS).

ou métaphorique. Le Comité et McCarthy se conduiraient en réalité comme l'ennemi qu'ils prétendent combattre.

5.2.2.2 Des critiques compatibles avec la culture de guerre froide

Les déclarations d'intention des scénaristes de *You Are There*, et leurs profils politiques, amènent à lire ces épisodes comme des métaphores de leur expérience personnelle face à la campagne maccarthyste. Les scénaristes y ont encodé leurs conditions de travail, et celles de leur milieu. Les actions du Comité sont dénoncées : irrégularités de procédures, parodie de justice, droits et libertés individuelles bafouées, culpabilité par association, punitions destructrices... La critique semble sévère, et pourtant, elle est bien diffusée sur CBS, dans un programme prestigieux, diffusé le dimanche à partir de 18 heures ou 18h30 : c'est donc aussi une série familiale, particulièrement scrutée par le contrôle éditorial, comme nous l'avons vu au chapitre 4. Cependant, plutôt que d'interpréter ces épisodes comme un signe de l'incapacité à identifier les messages critiques dissimulés par la technique de la métaphore, je propose d'analyser ces épisodes, avec Andrew Paul¹⁶⁸⁷, comme le résultat du laisser-faire de ces mêmes professionnels. Tout d'abord, dans la culture du public (décrite au chapitre 4) est inscrite la possibilité d'une double lecture des fictions : la lecture naïve et de premier degré du public incompetent, qui recevrait la leçon explicite, conforme aux valeurs du contrôle éditorial, et la lecture de second degré, du public compétent, adulte et sophistiqué. Le premier niveau de lecture serait celui des enfants, censés se trouver devant un programme éducatif ; et le second serait celui des parents et adultes. Dans ce cadre, la lecture métaphorique (et critique) est acceptable, car uniquement accessible à la partie du public considérée comme capable de le traiter avec la distance nécessaire.

Ainsi, les épisodes au thème religieux étudiés ici mettent en scène des bonnes chrétiennes et des bons chrétiens qui refusent de renier leur foi. La mort de Jeanne sur le bûcher est un martyr, sa décision de ne pas abjurer ses voix, et leur caractère divin, la condamne. De même, les condamnés à Salem se voient offrir la porte de sortie de la confession et de la délation mais refusent de déclarer publiquement qu'ils ont signé un pacte avec des forces maléfiques. Ils tiennent à affirmer la pureté de leur foi religieuse, au prix de leur vie. Ces récits s'insèrent dans la culture de guerre froide. En effet, face à l'ennemi anticapitaliste, matérialiste et athée, la religion est investie d'une mission sociale dans la guerre froide : servir de rempart contre le communisme, la perversion des mœurs, renforcer la famille et la cohésion des communautés et plus largement du pays. La pratique régulière d'une religion est encouragée par les autorités,

¹⁶⁸⁷ Paul, 2015, art cit.

car il s'agit d'un signe de patriotisme. De plus en plus d'Américains font partie d'une Église, et un sondage de 1954 indique que neuf Américains sur dix ont foi dans le Christ. Les émissions religieuses font recette à la télévision, de même que la vente de Bibles. Des personnalités comme Billy Graham, pasteur évangélique, le cardinal Spellman, J. Edgar Hoover, directeur du FBI et Eisenhower, président des États-Unis, font la promotion des valeurs américaines en les articulant à la religion. Symboliquement, en 1954, le serment d'allégeance au drapeau est complété avec la mention « une nation unie sous l'autorité de Dieu » (*One Nation under God*), et deux ans plus tard, la formule « en Dieu nous avons foi » (*In God We Trust*) est ajoutée sur la monnaie¹⁶⁸⁸. Cependant, comme nous l'avons vu, la métaphore historique permet une lecture alternative dans laquelle les bons chrétiens représentent le milieu progressiste persécuté. La commande d'un épisode consensuel est subvertie de l'intérieur, mais l'épisode y répond également en glorifiant les chrétiens, leur courage et leurs valeurs, alors que le christianisme est alors vu comme faisant partie intégrale de *l'American Way of Life*. Les thèmes de ces épisodes sont sans doute d'autant plus facilement validés par les professionnels du contrôle éditorial que leur message explicite, destiné aux publics les plus fragiles (dont les enfants) est conforme avec la culture de guerre froide, et peut avoir une valeur pédagogique positive à leurs yeux.

De plus, même le discours anti-maccarthyste est compatible avec la culture de guerre froide. En effet, les épisodes étudiés désignent la campagne anti-communiste comme une déviation aberrante de l'État de droit américain, temporaire et proprement extra-ordinaire. Ce faisant, le discours défend les droits et les libertés individuelles contre l'État et les autorités, reprenant des valeurs fondamentales et consensuelles : l'individualisme et le libéralisme juridique¹⁶⁸⁹. Polonsky, par exemple, présente Jeanne d'Arc comme une protestante avant la lettre, car la sainte réclame le droit d'avoir une relation individuelle et directe avec le divin, sans passer par l'intermédiaire des autorités ecclésiastiques. La défense des libertés individuelles face à l'État se rattache au combat antifasciste, mais reprend également des thèmes propres aux libéraux traditionnels, opposés à l'interventionnisme étatique, dans l'ensemble à droite de l'échiquier politique aux États-Unis. Ce type de discours est suffisamment ouvert pour satisfaire des téléspectateurs aux opinions politiques très différentes, voire opposées, des

¹⁶⁸⁸ Melandri, 2016, *op. cit.*, p. Repères 423-425/1531. ; Camille Froidevaux-Metterie, *Politique et religion aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2009 ; Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 77- 99. ; Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 149- 152.

¹⁶⁸⁹ Christian Lazzeri, « Libéralisme », *Cités*, 2000, n° 2, p. 199-206 ; Jonathan Bell et Timothy Stanley (eds.), *Making Sense of American Liberalism*, Urbana, University of Illinois Press, 2012 ; Douglas C. Rossinow, *Visions of Progress : The Left-liberal Tradition in America*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008 ; Kent M. Beck, « What was Liberalism in the 1950s? », *Political Science Quarterly*, 1987, vol. 102, n° 2, p. 233-258.

antifascistes aux anti New Deal. La polysémie permise par la métaphore s'inscrit dans les pratiques de neutralité des chaînes, décrite au chapitre 4. De plus, dans les épisodes étudiés, l'attaque contre le maccarthysme est menée sur le terrain judiciaire, et plus particulièrement les questions de procédure. Le discours évoque ainsi de manière plus ou moins explicite les principaux droits des accusés (présence d'un jury, droit à un avocat, à un procès public, à la communication des éléments de preuve, droit de ne pas témoigner contre soi-même¹⁶⁹⁰ ...). Le système judiciaire américain apparaît comme un système idéal, en conformité avec la culture consensuelle. Pour le contrôle éditorial, ce rappel, par le biais de la métaphore, du caractère exemplaire de la justice américaine est aussi tout à fait acceptable.

Les épisodes écrits par le « milieu progressiste » ne remettent donc pas en cause, même de façon métaphorique, les valeurs fondamentales du mode de vie américain (l'individualisme, le libéralisme juridique), à tel point que des commentateurs et critiques peuvent tout à fait passer à côté de la lecture anti-maccarthyste. Robert Horowitz, par exemple, voit dans *You Are There* le produit d'une époque marquée par « le désir de maintenir le *statu quo*, [...] la peur et le manque de courage¹⁶⁹¹ », ajoutant : « Bien qu'il y [ait] [...] des critiques à l'encontre de certains individus, la critique explicite des institutions et des traditions américaines [est] soigneusement évitée¹⁶⁹². » Ignorant visiblement la personnalité des scénaristes, il analyse les épisodes de la série avec un regard qui n'est pas influencé par la mémoire construite par Polonsky. Aussi, Andrew Paul, dans son article, appelle-t-il à se détacher des récits romantiques des scénaristes pour mieux observer les épisodes effectivement produits. Il met en lumière le fait que les créatifs du Front Populaire abandonnent les thèmes des inégalités raciales et sociales et la revendication de droits sociaux. La revendication des libertés civiles et droits juridiques individuels devient centrale¹⁶⁹³. Les règles de l'institution constituent sans doute un des facteurs de cette redéfinition thématique. Les scénaristes purgés ne sont pas dans la position de pouvoir discuter le cadre idéologique, la critique du maccarthysme se fait de manière sous-jacente, clandestine, dans un « trou de souris » et au prix de négociations rhétoriques. Les professionnels du contrôle éditorial peuvent laisser faire des critiques à la portée limitée, tant que l'essentiel du cadre est maintenu. En ce sens, comme l'affirme Tankersley, il n'y a pas de politique dans

¹⁶⁹⁰ Armand Hage, *Le Système judiciaire américain et ses problèmes*, Paris, Ellipses, 2000 ; Jethro K. Lieberman, *A Practical Companion to the Constitution : How the Supreme Court Has Ruled on Issues from Abortion to Zoning*, 2e édition mise à jour., Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1999.

¹⁶⁹¹ « *The drive to maintain the status quo, [...] the fear and the timidity [...]*. » Horowitz, 1998, art cit, p. 84.

¹⁶⁹² « *While there was criticism of individuals, overt criticism of American institutions and traditions was carefully avoided.* » *Ibid.*, p. 85.

¹⁶⁹³ Paul, 2015, art cit.

les fictions télévisées, c'est-à-dire de discussion de l'ordre libéral, patriarcal, capitaliste et blanc.

5.3 DES ECHOS DES CRITIQUES DE LA LISTE NOIRE DANS D'AUTRES SERIES DE L'AGE CLASSIQUE ?

En 1968, Polonsky déclare : « [*You Are There*] était probablement le seul endroit où une forme de guérilla était menée contre McCarthy sur un média¹⁶⁹⁴. » Cependant, le corpus rassemblé pour étudier la peine de mort comprend des épisodes mettant en scène des condamnations religieuses et/ou politiques, et des systèmes judiciaires partageant des caractéristiques avec les pratiques du temps de la liste noire. Dans le cas spécifique de ces condamnations fictionnelles, la justice est fondamentalement liée à la politique, illustrant à nouveau le motif du lynchage légal. Les épisodes nous permettent d'apercevoir la présence de thèmes critiques dans des anthologies autres que *You Are There*, sous la plume d'autres scénaristes, avec la complicité probable d'autres producteurs, chefs scénaristes, réalisateurs, hommes de paille ... Les professionnels mis sur liste noire semblent trouver des alliés dans le milieu new-yorkais, par conviction idéologique et/ou par opportunisme. Le drame historique paraît un genre particulièrement propice à ce type de message métaphorique, toutefois il n'est pas à exclure que l'on puisse le retrouver dans la sitcom, ou les programmes pour enfants¹⁶⁹⁵. De plus, suivre les motifs et les thèmes anti-maccarthystes, nous permet de continuer à identifier les réseaux de gauche, et de voir leurs prolongements dans les années 1960-1970 et à Hollywood, en particulier dans le genre du western. En effet, la production new-yorkaise et la forme de l'anthologie n'ont pas le monopole de ces idées, tous les scénaristes interdits n'ont pas quitté Hollywood. Cependant, remonter la piste des créatifs radicaux et progressistes par les symboles n'est pas exempt de difficultés et d'incertitudes, comme le montre l'exemple du traitement de la guerre de Sécession.

¹⁶⁹⁴ « *It was probably the only place where any guerilla warfare was conducted against McCarthy in a public medium.* » Abraham Polonsky cité dans Dickos (ed.), 2013, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶⁹⁵ Ainsi, une production hollywoodienne et *a priori* inoffensive comme la série pour enfants *Lassie* (1954-1973, CBS, puis syndication) est en partie écrite par des scénaristes mis à l'index comme Robert Lees, et Adrian Scott et Joann Court Scott. McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 436-439, 596- 597.

5.3.1 La représentation des persécutions politiques et religieuses

Le thème des persécutions politiques et religieuses qui se déroulent dans des cadres historiques est caractéristique des anthologies des années 1950. Ainsi, « Pontius Pilate » (*Studio One*, s04e30, 07/04/1952, CBS) illustre cette catégorie. La vie de Ponce Pilate, le gouverneur romain de Palestine qui condamne à mort Jésus de Nazareth, est au centre du récit. Le programme semble un exemple de la culture de guerre froide, diffusé pour la fête de Pâques de 1952, centré sur un thème chrétien, ce qui l'oppose à l'athéisme de l'ennemi communiste. Toutefois une autre lecture est possible. La première partie de l'épisode suit le procès et la condamnation de Jésus, accusé de trahison par Rome. Les autorités du Temple, le roi Hérode et le gouverneur romain craignent une rébellion à la suite d'un complot orchestré par les disciples de Jésus, décrits comme une foule de pauvres hères. Les temps bibliques semblent offrir un nouveau cadre au motif, désormais commun, du complot communiste. De plus, selon Pilate, les témoins et les accusateurs ont menti lors du procès, et le crime retenu contre le prophète est de s'être déclaré « roi des Juifs ». Les paroles constituent un crime, ce qui rappelle le Smith Act ; la mention de témoins parjures peut faire allusion aux auditions devant l'HUAC. Enfin, la condamnation à mort de Jésus est représentée comme celle d'un leader, qui doit servir d'exemple pour de potentiels disciples. La métaphore peut ici désigner les grandes figures publiques du monde du divertissement, condamnées publiquement pour impressionner les personnes anonymes critiques de la culture de guerre froide.

La deuxième partie de l'épisode retrouve Pilate quinze ans plus tard, en Cappadoce. En tant que gouverneur, il doit condamner à mort de nombreux chrétiens et il est hanté par les crucifixions. Pilate est présenté comme un « honnête homme », un fonctionnaire qui applique avec fidélité les lois romaines, avant d'en rejeter la légitimité à la fin de l'épisode : il épargne un groupe de chrétiens, et, de désespoir, tourne son arme contre lui-même. Les dissidents religieux refusent de renier leur foi et de prêter serment à Rome, ce qui rappelle les « témoins hostiles » au Comité qui refusent d'abjurer le communisme, et ceux qui refusent de signer les différents serments de loyauté. Les chrétiens sont également accusés d'inciter la foule à détruire les statues des dieux romains, un chef d'accusation qui résonne avec le crime d'incitation au complot pour renverser le gouvernement du Smith Act. Dans l'épilogue, le narrateur énonce la morale de l'épisode :

Car quiconque, aujourd'hui comme alors, vit dans la peur, quiconque veut assurer son propre bien-être en sacrifiant ses principes, quiconque fait taire sa conscience pour son propre intérêt, quiconque, par de fausses transactions ou de faux rapports, fait du mal à autrui, quiconque rejette la responsabilité de la mort de Jésus sur un autre homme,

*une autre race ou un autre peuple, crucifié à nouveau le Christ. Regardons en nous-mêmes. Nous seuls, à chaque heure de chaque jour, faisons durer le supplice*¹⁶⁹⁶.

La peur mentionnée peut être une référence à l'anxiété propre à l'ère de la guerre atomique, et la complaisance résultant d'une vie confortable une référence à l'*American Way of Life*. L'appel à la tolérance participe de la culture du consensus, dimension de la culture de guerre froide, et la conscience du pécheur est un thème chrétien. Cependant, une lecture anti-maccarthyste éclaire aussi cet épilogue. Dans ce cadre, la peur est la peur des Rouges. Les accusateurs et autres témoins parjures qui trahissent leur conscience par intérêt personnel sont les témoins « coopératifs » et/ou repentis. L'agonie de la victime, Jésus, est causée par l'institution dans son entier qui participe ou laisse perdurer la campagne anti-communiste. Les martyrs chrétiens apparaissent dans cet épisode comme la métaphore des martyrs de la liste noire.

Le thème biblique est en effet attaché à l'iconographie de gauche, avec des films comme *Sign of the Cross* (1932¹⁶⁹⁷) dont le scénariste est Sidney Buchman, placé sur la liste noire en 1951, et surtout *The Robe* (1953¹⁶⁹⁸), écrit par Philip Dunne, scénariste progressiste, et Albert Matz, un des Dix d'Hollywood¹⁶⁹⁹. Au générique de l'épisode de *Studio One*, Worthington Miner est en charge de la production et de l'adaptation. Metteur en scène de Broadway, il participe pendant les années 1930 au théâtre fédéral, et conserve des opinions progressistes¹⁷⁰⁰. Franklin Schaffner, le réalisateur, lié lui aussi à ce milieu, travaille notamment avec Reginald Rose dans les années 1950 et 1960, et avec la première dame des États-Unis, Jacqueline Kennedy, en 1960. La présence de ces deux professionnels suggère que l'interprétation anti-maccarthyste de l'épisode est une possibilité, alors que le thème religieux le maintient dans le cadre de la culture de guerre froide, selon les éléments discutés plus haut.

« The Promise », issu de la série *Hallmark Hall of Fame* (s04e36, 15/05/1955, NBC) est également un exemple de représentation d'une persécution politique et religieuse. L'épisode

¹⁶⁹⁶ « For anyone today as then, who lives in fear, anyone who would secure his own well-being by sacrificing his principles, anyone who would still his conscience to his own gain, anyone who would by false dealing or false report cause hurt to another, anyone who would throw the blame for Jesus's death on another man, another race or another people, is himself crucifying Christ again. Look to ourselves, it is only we, every hour of everyday, who cause the agony to go on. » (« Pontius Pilate », *Studio One*, s04e30, 07/04/1952, CBS).

¹⁶⁹⁷ *The Sign of the Cross*, Cecil B. DeMille, 1932.

¹⁶⁹⁸ *The Robe*, Henry Koster, 1953.

¹⁶⁹⁹ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 127- 128.

¹⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 15. ; Kraszewski, 2004, *op. cit.*

met en scène le mythe de Damon et Pythias, raconté par Cicéron¹⁷⁰¹. Les deux amis sont des généraux du tyran Dionysus (connu en France sous le nom de Denys l'Ancien) qui les soupçonne de vouloir le renverser. Le thème du gouvernant paranoïaque persuadé d'être la cible d'un complot est à nouveau formulé. Pythias est condamné à mort pour trahison, mais Damon accepte de prendre sa place en prison, le temps pour son ami de faire ses adieux à sa famille. Si Pythias ne rentre pas à temps, Damon sera décapité à sa place. Cet échange de place a sans doute une résonance particulière au temps de la liste noire et de la pratique de l'homme de paille. De plus, Pythias et Damon sont deux pythagoriciens, convaincus du pouvoir de l'amitié, ce qui peut renvoyer aux idées généreuses du Front Populaire. Leurs convictions sont testées, et Damon se voit promettre pardon, gloire et promotion sociale s'il renonce à ses idées et à son pacte avec Pythias, ce qui semble faire à nouveau allusion aux récompenses pour les repentis. Un autre thème de l'épisode est la description des deux ennemis de Dionysus : d'un côté les tribus barbares qui menacent les frontières septentrionales, et de l'autre la population qu'il opprime et qu'il craint. L'ennemi extérieur venu du Nord, allusion probable aux Soviétiques, doit être la cible du tyran selon ses généraux, mais pas l'ennemi intérieur. De plus, il est impossible de mobiliser la population au service du tyran contre l'ennemi extérieur si le pouvoir est corrompu. Le maccarthysme semble accusé de fragiliser le combat des États-Unis dans la guerre froide. La scène finale est une scène de réconciliation générale : Dionysus, convaincu par les idées pythagoriciennes, annule la condamnation à mort de son général et apprend la victoire de son peuple contre les Barbares. L'intrigue au cœur de « The Promise » confirme la possibilité d'une lecture métaphorique anti-maccarthyste grâce à l'ajout de la menace barbare, qui ne fait pas partie de la légende originale. Cependant, les professionnels au générique de cet épisode ne paraissent pas liés au mouvement de gauche, même s'il n'est pas à exclure que les noms des scénaristes soient des pseudonymes ou des prête-noms. Cet épisode est intéressant en ce qu'il utilise des thèmes politiques critiques dans une série qui n'est pas identifiée comme appartenant au « réseau progressiste » par les historiens de la liste noire. Il s'agit d'une anthologie prestigieuse, appartenant à une grande entreprise américaine (Hallmark, célèbre pour ses cartes de vœux), qui diffuse ce message alliant un discours favorable à l'endiguement et défavorable au maccarthysme.

Le même type de discours apparaît dans le cadre de la Révolution française dans l'épisode « Reign of Terror » (s01e20, 18/05/1952, NBC) de la même anthologie. En 1794, le nouvel ambassadeur des États-Unis, James Monroe, accompagné de son épouse Eliza, arrive

¹⁷⁰¹ *Damon and Pythias*, en ligne : <https://www.britannica.com/topic/Damon-and-Pythias-Greek-legend>, (consulté le 12 février 2024).

en France¹⁷⁰². Paris est en pleine Terreur. La situation est campée par le biais de plans de coupes entre les séquences. Les roues des tombereaux en mouvement apparaissent dans le champ de la caméra pour signifier le transport et l'arrivée de nouvelles victimes à la guillotine. L'instrument de mise à mort est, quant à lui, mis en scène avec une économie de moyens par le biais d'une ombre chinoise. L'ombre portée de la lame biseautée de la guillotine s'abat dans un plan court. L'enchaînement des deux plans suggère les exécutions mais aucune victime, ou aucune violence n'est représentée à l'écran. Les dialogues confirment ce que les images ne permettent pas de percevoir, car les personnages se plaignent de l'odeur de sang qui règne dans les rues. Dans ce contexte, Eliza Monroe apprend l'arrestation de Mme Lafayette. L'épouse du célèbre marquis, devenu général pendant la guerre d'Indépendance américaine, est détenue par le Comité de Salut Public dans l'attente de son exécution. Eliza décide d'intervenir, en affrontant un membre du Comité, un ancien boucher dénommé Legendre. Le personnage décrit comme « ivre de pouvoir » (*mad with power*), et fait sans doute référence à Johnson, le propriétaire de supermarchés, ou au sénateur McCarthy. Mme Lafayette est accusée de trahison et de royalisme, car son mari a fui le pays. En plus du délit d'opinion, la culpabilité est établie par association ; la métaphore d'un autre comité, celui sur les activités anti-américaines, peut-y être encodée. De plus, l'exil d'un personnage est mentionné, ce qui apparaît dans les épisodes anti-maccarthystes à plusieurs reprises. Qui plus est, il s'agit d'un patriote qui a aidé les États-Unis pendant leur guerre d'indépendance, alors que de nombreuses victimes de la liste noire sont des vétérans ou ont soutenu l'effort de guerre. Lors d'une confrontation tendue avec Legendre, Eliza Monroe fait la leçon sur les excès de la Révolution française, en la comparant à la Révolution américaine :

ELIZA. Les deux [révolutions] ont été causées par des injustices. Mais la nôtre est une guerre d'indépendance menée sur un champ de bataille entre des soldats en uniforme.

LEGENDRE. Et la nôtre ?

ELIZA. Une révolution contre une aristocratie décadente et oppressive commençant avec des idées mais dégénérant en boucherie¹⁷⁰³.

¹⁷⁰² James Monroe (1758-1831) est d'abord sénateur de Virginie, puis devient diplomate en Europe (Paris, Angleterre). Il sert ensuite le gouvernement fédéral en tant que ministre de la guerre, ministre des affaires étrangères. Il est élu 5^e président des États-Unis, et effectue deux mandats de 1817 à 1825. Il formule notamment la célèbre « doctrine Monroe » en 1823, établissant l'un des principes fondamentaux de la politique étrangère américaine, à savoir l'isolationnisme et l'établissement d'une tutelle sur le continent américain qui devient l'arrière-cour des États-Unis. Melandri, 2016, *op. cit.*, p. Repère 66/1531.

¹⁷⁰³ « *ELIZA. Both [revolutions] were caused by injustices. But ours is a war of independence fought on battlefield between uniformed soldiers.*

LEGENDRE. And ours?

ELIZA. A revolution against a decadent and oppressive aristocracy starting with ideas but degenerating into butchery. » (Hallmark Hall of Fame, « Reign of Terror », s01e20, 18/05/1952, NBC).

L'opposition entre ennemis extérieurs, clairement identifiés, et ennemis intérieurs se retrouve formulée, avec à nouveau un discours anti-communiste et pro-endiguement associé à un discours anti-maccarthyste : la bonne guerre est celle menée contre l'ennemi extérieur (les Soviétiques et leurs alliés), et la mauvaise contre l'ennemi intérieur (les dissidents américains). De plus, Legendre utilise des listes pour suivre le destin des différents condamnés – une pratique représentative du maccarthysme. Les listes sont cependant très mal tenues et le statut de nombreuses personnes est confus, ce qui renvoie à la désorganisation des dites listes. Mme Lafayette échappe par exemple à la guillotine car la charrette des condamnés est pleine. Enfin, l'épouse du général français est sauvée car Eliza sous-entend que la condamnée est soutenue par de puissants américains, qui pourraient engager des représailles contre la France. Le thème des appuis politiques et des faveurs pour éviter la punition apparaît ici à nouveau. Comme dans le précédent épisode, les noms au générique ne semblent pas spécifiquement liés au milieu progressiste.

Ces deux épisodes de *Hallmark Hall of Fame* sont construits autour du couple anti-maccarthysme/ pro-endiguement. Là encore, même si les thèmes critiques vis-à-vis de la campagne maccarthyste sont repris, les intrigues métaphoriques correspondent aux valeurs du contrôle éditorial en confirmant l'existence de la menace communiste extérieure. Cette position ressemble d'ailleurs à celle du président Truman lui-même : il adopte la politique de l'endiguement et s'attaque en 1953 au sénateur McCarthy à la télévision, puis aux actions de HUAC à la fin des années 1950¹⁷⁰⁴. La métaphore historique fait de l'ennemi soviétique un barbare ou un terroriste sanguinaire, un Autre irréductible, imperméable à la raison et à la négociation. L'opposition fondamentale et structurelle des deux blocs dans la guerre froide, et donc le cadre global de la politique étrangère, ne sont pas discutés. Cette dimension est en accord avec le consensus au cœur de la culture de la guerre froide ; son articulation avec l'anti-maccarthysme en fait une position modérée, associée au parti démocrate¹⁷⁰⁵. Le problème décrit dans la fiction n'est que conjoncturel, il est créé par un leader incompetent. Par conséquent, le maccarthysme n'apparaît pas comme la suite logique de l'endiguement, mais comme une déviation de cette politique.

Un dernier épisode met en scène un personnage persécuté pour des raisons politiques et religieuses : « The Obsolete Man » (*The Twilight Zone*, s02e29, 02/06/1961, CBS). L'intrigue oppose un bibliothécaire et un fonctionnaire d'un pouvoir totalitaire fictif. L'intellectuel, dans

¹⁷⁰⁴ Doherty, 2003, *op. cit.*, p. 14- 15. ; Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 124.

¹⁷⁰⁵ Beck, 1987, art cit.

cette société dominée par un État militarisé et athée, est condamné à mort pour obsolescence. Du haut de son pupitre, le fonctionnaire, doté du titre de chancelier, est à la fois juge et procureur. Le bibliothécaire refuse d'abjurer ses croyances, et notamment sa foi religieuse. Les motifs des épisodes anti-maccarthystes sont repris. Le condamné demande ensuite à être exécuté en direct à la télévision, ce que le chancelier accepte, pensant humilier le vieil homme. Le plan se retourne toutefois contre le fonctionnaire : pris au piège par le bibliothécaire, sous la menace d'une bombe dont la détonation est imminente, il montre sa lâcheté tandis que l'intellectuel va tranquillement vers la mort, soutenu par la lecture de la Bible, livre interdit. Le chancelier, libéré par le condamné à la dernière minute, doit faire face à son propre procès, à l'issue duquel il est lynché par la foule. L'épisode rejoue l'opposition entre les artistes et les intellectuels et une figure politique démagogique, sans doute une transposition de McCarthy, dont la chute est aussi brutale que le règne.

Signé Rod Serling, scénariste-producteur, la lecture métaphorique anti-maccarthyste du texte fait sans doute partie des intentions de l'auteur. En effet, Serling est associé au milieu radical¹⁷⁰⁶. Au début des années 1950, il débute sa carrière dans les anthologies, de *Danger* à *Studio One*, en passant par *Kraft Television Theatre* ; les deux premières séries sont, nous l'avons vu, associées au milieu de gauche new-yorkais. Sa propre expérience de conflits et de compromis avec la censure des agences publicitaires, sans doute redoublée par celles de ses collègues blacklistés ou menacés de l'être, l'amène à poursuivre non seulement le contrôle éditorial pour sa propre série, *The Twilight Zone* (1959-1964, CBS¹⁷⁰⁷), mais aussi à se réfugier dans la métaphore pour faire des commentaires politiques et sociaux. Il déclare régulièrement : « Les extra-terrestres disent ce que les humains ne peuvent pas dire¹⁷⁰⁸. » Richard Matheson, un des scénaristes indépendants embauché par Serling et auteur de science-fiction, confirme :

J'ai cru comprendre qu'il avait créé The Twilight Zone parce qu'il avait eu tellement de problèmes avec la censure [...] et il a décidé que la meilleure façon d'exprimer ses opinions était de le faire sous la forme de la fantasy ou de la science-fiction, et c'est ce qu'il a fait. C'est lui qui a écrit tous les épisodes dits "d'opinion"¹⁷⁰⁹.

En dépit de l'acquisition d'une partie de la propriété intellectuelle (Serling possède la moitié de sa série, l'autre propriétaire est CBS¹⁷¹⁰), et d'une bonne réputation auprès des cadres

¹⁷⁰⁶ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. xii. ; Kraszewski, 2004, *op. cit.*

¹⁷⁰⁷ Kraszewski, 2004, *op. cit.*

¹⁷⁰⁸ « *Aliens say what humans can't.* » Lisa M. Howell, « *Aliens say what humans can't* » : *Popular Culture and Totalitarianism in Twilight Zone*, Master d'histoire, University of Texas-Pan American, Austin, 2012.

¹⁷⁰⁹ « *I understand he created the Twilight Zone because he had some much trouble with the censors [...] well he decided the way he'd make a statement was to do it in the form of fantasy or science-fiction, which is what he did. All of the so called "statement stories" were done by him.* ». Richard Matheson, OHT, Chapitre 3.

¹⁷¹⁰ Kraszewski, 2004, *op. cit.*

de la chaîne, en particulier dans le service d'édition¹⁷¹¹, Serling doit employer la métaphore pour respecter la doctrine de la neutralité de l'antenne. En effet, de multiples lectures de cet épisode sont possibles, en raison du fait que le personnage de l'intellectuel soit aussi un fervent croyant, opposé à un régime fasciste et athée. La double caractéristique du bibliothécaire constitue un élément de brouillage. En effet, j'ai jusqu'ici essayé d'envisager, par l'identification et le décodage des symboles, les différentes réceptions possibles. Dans le cas de cet épisode, la réception de téléspectateurs est documentée par le courrier conservé dans les archives de Serling¹⁷¹². La polysémie rendue possible par l'utilisation de la métaphore est illustrée par les lectures variées effectuées par les rédacteurs des courriers, situés différemment sur l'axe politique. Ainsi, l'association Americans for Conservative Action (Indianapolis, Indiana), conservatrice, libérale et anti-gouvernement¹⁷¹³, remercie Serling pour sa critique de la puissance de l'État, en comparant l'épisode à *1984* de George Orwell¹⁷¹⁴. Le même courrier fait également référence à *Operation Abolition*¹⁷¹⁵ : sur le mode documentaire, ce film de propagande entend démontrer l'implication du parti communiste dans des manifestations estudiantines qui ont eu lieu à San Francisco en 1960 contre l'HUAC. Monté par le Comité lui-même, sous la houlette de J. Edgar Hoover (scénariste du film selon la base de données Imdb¹⁷¹⁶), la véracité des faits présentés est débattue dès sa sortie, les copies s'arrachent et la controverse fait rage¹⁷¹⁷. Les conservateurs libéraux semblent avoir associé le pouvoir totalitaire de Big Brother, du chancelier et du Comité, et pris le parti du bibliothécaire, qu'ils décodent comme une figure dénonçant l'interventionnisme étatique. À l'inverse, les membres de la John Birch Society, héritiers politiques du maccarthysme¹⁷¹⁸, se sont sentis attaqués par Serling le

¹⁷¹¹ Dans le même entretien, Matheson explique qu'il a moins de latitude que Serling par exemple dans l'emploi des références religieuses : alors que ces textes sont édités, le même vocabulaire n'est pas modifié dans les scénarii de Serling. Tankersley, éditeur en chef de CBS, considère Serling comme un scénariste et producteur irréprochable. *Richard Matheson*, OHT, Chapitre 2. *William Tankersley*, OHT, Chapitre 4.

¹⁷¹² Boîtes 4. 15, 16, 17, et 18. WHS-WCFTR. Serling Papers, 1943-1971. U.S. Mss 43AN.

¹⁷¹³ Le papier à lettres de l'association porte une citation de Thomas Jefferson : « Le meilleur gouvernement est celui qui gouverne le moins. » (« *That government is best that governs least* »).

¹⁷¹⁴ George Orwell, *George Orwell's 1984*, New York, Chelsea House, 2007 [1949].

¹⁷¹⁵ Lettre de Jack Brosius pour Americans For Conservative Action du 7 juin 1961 à Rod Serling. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 4, dossier 2.

¹⁷¹⁶ *Operation Abolition*, Fulton Lewis III, 1962.

¹⁷¹⁷ Sylvie Thouard, « Revoir Operation Abolition (1960) : La place du spectateur dans un film marquant le déclin du Comité des activités anti-américaines » dans J. P. Bertin Maghit (ed.), *Une Histoire du cinéma de propagande*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008 ; Bradley S. Greenberg, « "Operation Abolition" vs. "Operation Correction" », *Audio Visual Communication Review*, 1963, vol. 11, n° 3, p. 40-46.

¹⁷¹⁸ Toy Eckard V. Jr., « The Right Side of the 1960s : The Origins of the John Birch Society in the Pacific Northwest », *Oregon Historical Quarterly*, 2004, vol. 105, n° 2, p. 260-283 ; Clyde Wilcox, « Sources of Support for the Old Right : A Comparison of the John Birch Society and the Christian Anti-Communism Crusade », *Social Science History*, Hiver 1988, vol. 12, n° 4, p. 429-449.

« coco » (*commie*¹⁷¹⁹). Les représentants de ce second courant de la droite américaine ont pour leur part effectué le décodage anti-maccarthyste proposé plus haut. D'autres téléspectateurs sont marqués par le thème religieux. Par exemple, un courrier provenant de Caroline du Sud propose le décodage suivant :

*Vous avez décrit les États-Unis comme un État athée, totalitaire. Même s'il est né dans le domaine de l'imagination, il s'agit d'un véritable pronostic de ce que notre pays pourrait devenir si de nombreuses pratiques ne sont pas jugulées*¹⁷²⁰.

L'identification est ici renversée : le chancelier n'est plus un représentant du Comité, mais un représentant de l'ennemi soviétique, athée et totalitaire, dont les idées sont influentes et menacent le bibliothécaire, c'est-à-dire l'héritage politique et religieux du pays. Un autre téléspectateur, qui se proclame anti-communiste, fait la même lecture : « Le scénario a fait comprendre à de nombreuses personnes déboussolées par le communisme et le socialisme que l'absence de Dieu est synonyme d'absence de vie¹⁷²¹. » Il fait donc une lecture très différente, voire opposée, de celle des anti-communistes de la John Birch Society. La polysémie de l'épisode est illustrée tout particulièrement par une téléspectatrice qui demande :

*Quel sens utilisiez-vous en définissant le terme "dictature" ? Voulez-vous dire Castro à Cuba - beaucoup de gens le pensent - notamment avec cette Bible empoignée et ces lectures de passages bibliques - voulez-vous dire l'Union soviétique - voulez-vous dire Trujillo ? Quel "Big Brother" aviez-vous en tête ? Il n'y avait guère de clarté dans la composition d'aucun des personnages*¹⁷²² [...].

La religion apparaît dans ce courrier comme l'élément perturbateur qui brouille les cartes. La rédactrice de la lettre suppose plus loin que Serling est sous pression, et fait le parallèle entre une dictature qui étouffe la créativité et Hollywood avec « son pouvoir de mettre un homme sur la liste noire afin qu'il ne puisse être entendu¹⁷²³. » Le courrier ne propose pas

¹⁷¹⁹ Il est à noter que cette réaction des membres de la John Birch Society est rapportée par Serling dans deux lettres de réponse à des téléspectateurs. Les courriers eux-mêmes ne sont pas conservés dans les archives. Lettre de Rod Serling à Jack Brosius, 9 juin 1961. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 4, dossier 2. ; Lettre de Rod Serling à W. M. Price, 6 juin 1961. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 17.

¹⁷²⁰ « *You depicted the United States as an atheistic, totalitarian [sic] state. Although it may have been originated in the realm of fantasy, it is a genuine prognostication of what our country may turn into unless many practices are curbed.* » Lettre de B. E. Taylor, Jr à Rod Serling, 14 juin 1961. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 17.

¹⁷²¹ « *The script drove home to many people confused by communism and socialism, that to be without God is to be without life.* » Lettre de Dan S. Ammerman à Rod Serling, 2 juin 1961. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 17.

¹⁷²² « *Whose meaning were you using in defining "dictatorship"? Did you mean Castro in Cuba – many people think that – particularly with the clutching of the Bible and the reading of the passages – did you mean the Soviet Union – did you mean Trujillo? Which "Big Brother" did you have in mind? There was little clarity in the make-up of either of the characters [...].* » Lettre de Rita Krich à Rod Serling, 7 juin 1961. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 4, dossier 2.

¹⁷²³ « *Its power blacklisting a man so he cannot be heard* » Lettre de Rita Krich à Rod Serling, 7 juin 1961. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 4, dossier 2.

moins de quatre décodages différents pour le même épisode : une critique de Castro, de l'URSS, de Trujillo¹⁷²⁴ ou d'Hollywood. La correspondante conseille finalement au scénariste-producteur de se tenir à l'écart des « Grands Messages » (*Big Messages*¹⁷²⁵), selon elle tous ces dirigeants ne sont pas équivalents ; la doctrine de la neutralité ne satisfait pas tout le monde.

5.3.2 Le problème de la représentation de la guerre de Sécession

La métaphore multiplie les sens et les réceptions possibles, selon le positionnement et le cadre de référence du récepteur, ce qui est mis en évidence dans les épisodes du corpus qui mettent en scène la guerre de Sécession (1861-1865). En effet, ce cadre est semble-t-il employé dans un premier temps par les anti-maccarthystes mais les enjeux politiques et raciaux brouillent la lecture. Le premier épisode du corpus abordant ce thème est « Abraham Lincoln » qui met en scène le président de son élection à son assassinat, dans l'anthologie *Studio One* (s04e37, 26/05/1952, CBS). Lincoln y apparaît comme une figure bienveillante et paternelle. Il est opposé aux extrémistes de son propre camp, qui ne veulent pas pardonner aux rebelles, c'est-à-dire aux Sudistes. Les traîtres poursuivis par les autorités semblent être une image des radicaux et de leurs alliés obligés d'entrer en clandestinité. Cependant, Lincoln rappelle que ces derniers sont les agresseurs et des esclavagistes. L'épisode propose par la même une lecture qui se détache de la mémoire dominante du conflit aux États-Unis à cette époque, dans laquelle la place de l'esclavage comme cause du conflit est réduite voire niée¹⁷²⁶. La métaphore est brouillée par cet ajout, car la dénonciation du racisme et la défense du mouvement pour les droits civiques fait partie des causes du Front Populaire. Cependant, il est aussi possible de considérer que l'épisode tient deux discours progressistes en même temps : le message explicite affirme la place de l'esclavage dans le conflit, ce qui s'oppose à la mémoire construite dans le Sud, reprise par les mouvements politiques dominants et la mémoire nationale au début du XX^e siècle ; le message implicite dénonce le maccarthysme. La fin de l'épisode précise le projet de Lincoln : la victoire militaire des partisans de l'Union doit être suivie d'une réconciliation nationale. Cette politique commence par le pardon accordé par le président à un soldat

¹⁷²⁴ Trujillo, président de la République dominicaine, est en réalité le dictateur du pays de 1930 à sa mort en 1961. Anti-communiste, conservateur, il est soutenu par les États-Unis et l'Église catholique. Eric Roorda, *The Dictator Next Door : The Good Neighbor Policy and the Trujillo Regime in the Dominican Republic, 1930-1945*, Durham, Londres, Duke University Press, 1998.

¹⁷²⁵ Lettre de Rita Krich à Rod Serling, 7 juin 1961. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 4, dossier 2.

¹⁷²⁶ Vincent Bernard, *La Guerre de Sécession : La « Grande guerre » américaine*, Paris, Passés/Composés, 2022 ; David W. Blight, *Race and Reunion : The Civil War in American Memory*, Cambridge, Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2001 ; Alice Fahs et Joan Waugh (eds.), *The Memory of the Civil War in American Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004.

condamné à mort pour manquement à ses devoirs. Il s'est endormi durant une garde pour laquelle il s'est porté volontaire afin de remplacer un de ses camarades : il a fauté par générosité – ce qui rappelle la défense de nombreux accusés de communisme lors des auditions du comité. De plus, le motif de l'homme de paille est à nouveau présent. Lincoln souhaite étendre le même pardon à ses anciens ennemis, qui se sont battus vaillamment, pour éteindre le spectre de la guerre civile et restaurer le consensus. Une première lecture est possible : le président refuse de suivre les Républicains radicaux et de jeter l'opprobre sur les Sudistes. La question raciale disparaît de l'épisode après la proclamation de l'émancipation – ce qui correspond à une vision consensuelle. Une autre lecture identifie les rebelles avec les subversifs pourchassés. L'espoir de pardon serait dans ce cas un appel à la fin du maccarthysme.

La présence de David Shaw au générique, en tant que scénariste/adaptateur, semble confirmer la possibilité de cette deuxième lecture. Issu d'une famille juive immigrée d'Europe de l'Est, il grandit à Brooklyn où il découvre la politique radicale avec ses amis, en particulier Frank Tarloff (1916-1999). L'université de Brooklyn (Brooklyn College) est agitée dans les années 1930 par de nombreuses grèves et manifestations, en particulier contre le président de l'université, admirateur avoué de Mussolini. Shaw et Tarloff côtoient le milieu communiste étudiant, et deviennent amis avec Leo Rifkin (1916-2000). Le trio écrit sa première pièce de théâtre à la demande du parti communiste (dont Rifkin est membre) pour lever des fonds lors d'un congrès étudiant. Tarloff débute une carrière de scénariste à Hollywood, et adhère au parti communiste pendant la guerre. Il est dénoncé et se replie à la télévision, où il travaille par le biais de prête-noms avec la complicité du producteur Sheldon Leonard, spécialisé dans la comédie. Irwin Shaw (1913-1984), le frère de David, romancier et scénariste, proche du Group Theater dans les années 1930, est lui aussi mis sur liste noire à Hollywood. Son nom apparaît également dans *Red Channels* et il quitte les États-Unis en 1951¹⁷²⁷. L'appel de Lincoln à une réconciliation a sans doute une résonance particulière et personnelle pour le scénariste.

Une lecture anti-maccarthyste de la guerre civile américaine peut également être effectuée dans l'épisode « The Story of Mary Surratt » (*Kraft Television Theatre*, s08e26, 23/03/1955, NBC). L'intrigue est basée sur un événement historique : l'exécution de Mary Surratt, la logeuse de John Wilkes Booth aux sympathies sudistes. Les conspirateurs se rencontrent dans la pension tenue par la veuve, et son fils est un des membres du complot¹⁷²⁸.

¹⁷²⁷ McGilligan et Buhle, 2012, *op. cit.*, p. 643- 645. ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 24. *David Shaw*, OHT, Chapitre 1.

¹⁷²⁸ Edward Steers Jr., « “Let the Stain of Innocent Blood Be Removed from the Land”: The Military Trial of the Lincoln Conspirators » dans Harold Holzer, Craig L. Symonds et Frank J. Williams (eds.), *The Lincoln Assassination : Crime and Punishment, Myth and Memory*, New York, Fordham University Press, 2010 ; Kate

Des thèmes identifiés dans les scénarii critiques du maccarthysme apparaissent une fois encore : Mary Surratt doit subir un procès militaire, une procédure en dehors du droit commun (en particulier pour une femme) ; la pression populaire est forte, la foule hystérique demande la corde, la procédure judiciaire est associée à un lynchage légal ; pour un rôle mineur dans le complot, Mary doit recevoir la même punition que les accusés effectivement coupables. De plus, la procédure judiciaire dissimule une manœuvre politique. En effet, d'après l'avocat de Mary, également sénateur :

*Vous êtes devenue un pion politique, Mary. Le ministre de la guerre est déterminé à établir le précédent d'un procès militaire par cette affaire. [...] Il aura alors le pouvoir d'empêcher de revenir au Congrès tout leader sudiste qu'il désapprouve, simplement en le jugeant pour trahison devant une commission militaire. Ce procès ouvre la voie au contrôle politique du pays par le ministre de la guerre*¹⁷²⁹.

Les traîtres jugés *a priori* et exclus de la vie publique peuvent évoquer les scénaristes et autres créatifs interdits, mais aussi les dirigeants du parti communiste américain jugés en vertu du Smith Act, ou plus largement les Rouges, Roses, syndicalistes et autres subversifs, et leurs alliés dans le parti démocrate. L'accusée justifie également l'implication de son fils Johnny dans le complot par le poids des discriminations qui pèsent sur un ancien soldat confédéré, l'empêchant de trouver du travail. Il est possible que le scénariste ait ici encodé une allusion aux partisans du Front Populaire américain, impliqués dans l'effort de guerre, parfois en première ligne, et mis sur liste noire peu après le retour à la paix et par conséquent mis de force au chômage. Pour échapper à sa punition, Johnny part en exil à l'étranger – ce qui peut rappeler les artistes blacklistés qui ont pris le même chemin. Les deux lectures évoquées plus haut, l'une (explicite) qui sympathise avec les perdants du Sud dans un pays contrôlé par les unionistes (ce qui est conforme avec la mémoire nationale), et l'autre (symbolique) qui fait de ces mêmes perdants des victimes de la campagne maccarthyste, sont possibles. Le générique de l'épisode ne semble pas exclure cette interprétation.

Tout d'abord, aucun nom de scénariste n'apparaît, ce qui suggère que le créateur en question est sur liste noire. En effet, selon les règles de la guilde des scénaristes, le nom des scénaristes interdits peut ne pas figurer au générique¹⁷³⁰ : cela signifie que la guilde a concédé

Clifford Larson, *The Assassin's Accomplice : Mary Surratt and the Plot to Kill Abraham Lincoln*, New York, Basic Books, 2008.

¹⁷²⁹ « *You've become a political pawn, Mary. The secretary of war is determined to establish the precedent of a military trial in this case. [...] He then has it in his power to prevent any southern leader he disfavours from returning to congress simply by trying him for treason in front of a military commission. This trial opens the way to political control of the country by the secretary of war.* » (« The Story of Mary Surratt », *Kraft Television Theatre*, s08e26, 23/03/1955, NBC).

¹⁷³⁰ Banks, 2015, *op. cit.*, Repère 267/831.

aux producteurs une exception majeure au principe du *copyright* pour les anthologies. S'ils découvrent une fois le texte développé qu'il a été écrit par un scénariste interdit, ils peuvent tout de même l'utiliser, mais ne portent pas le nom de l'auteur au générique afin de satisfaire les commanditaires. De plus, le producteur exécutif de *Kraft Television Theater* est David Susskind, qui embauche régulièrement des scénaristes exclus, à la fois par conviction et par intérêt (il négocie à la baisse les cachets des créatifs¹⁷³¹). À la fin des années 1950, comme vu plus haut, il réhabilite de nombreux artistes. Il est par exemple salué par David Shaw pour avoir exposé cette pratique et participé activement à y mettre fin¹⁷³².

Ainsi, dans ces deux épisodes, les modérés (comme Lincoln) ou les Confédérés sont les protagonistes, alors que les Républicains radicaux, partisans de l'oblitération pure et simple du Sud et d'une vengeance sanglante contre tous les Confédérés, sont les antagonistes. La réconciliation entre les ennemis d'hier est l'objectif, aussi bien dans « Abraham Lincoln » que dans « The Story of Mary Surratt » et dans les épisodes de *You Are There* sur ce thème écrits par Walter Bernstein¹⁷³³. Là encore, le sujet et son traitement s'insèrent dans la culture de guerre froide, ce qui explique leur validation par le contrôle éditorial. La présentation apolitique des deux camps, le silence sur l'esclavage (la pratique n'est mentionnée qu'une fois), et la volonté de reconstruction de l'Union font partie du courant historiographique du « consensus » qui émerge aux États-Unis dans le contexte de la guerre froide. L'accent est porté sur ce qui unit et rassemble les différents groupes sociaux et raciaux du pays au cours de l'histoire. Cette version du roman national permet de faire face à un ennemi commun¹⁷³⁴. De plus, la mémoire de la guerre civile diffusée dans ces fictions correspond à la mémoire construite par les blancs du Sud. Elle charrie sans conteste, pour une partie du public, un ensemble de mythes, dont celui que les Sudistes ne se sont pas battus pour préserver l'esclavage, ou que cette institution était bénéfique pour les esclaves¹⁷³⁵.

Cependant, en même temps, les épisodes sur la guerre de Sécession offrent la possibilité d'une autre lecture, qui fait des Sudistes des images des victimes de la campagne anti-

¹⁷³¹ *Sidney Lumet*, OHT, Chapitre 4.

¹⁷³² *David Shaw*, OHT, Chapitre 3.

¹⁷³³ Les épisodes sur la guerre civile de *You Are There* ne font pas partie du corpus car ils ne présentent pas le thème de la peine de mort. Cependant, certains ont été analysés par Robert Horowitz dans son article sur la série, et le thème de la réconciliation ainsi que le pacifisme y sont déterminants. Horowitz, 1998, art cit, p. 86-91.

¹⁷³⁴ *Ibid.*, p. 85. ; Robert Allen Skotheim (ed.), *The Historian and the Climate of Opinion*, Londres, Routledge, 2018 [1969] ; Leo P. Ribuffo, « What Is Still Living In "Consensus" History And Pluralist Social Theory », *American Studies International*, février 2000, vol. 38, n° 1, p. 42-60.

¹⁷³⁵ Gary W. Gallagher et Alan T. Nolan (eds.), *The Myth of the Lost Cause and Civil War History*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2000 ; Blight, 2001, *op. cit.*

communiste. Cette association peut sembler étrange, et pour le moins contradictoire. Toutefois, la mémoire de ce conflit est mobilisée par des auteurs et des journalistes du Front Populaire américain à la fin des années 1930 au moment de la guerre civile espagnole. Les identifications des différents camps sont cependant fluides, évoluant avec les phases de la guerre. En effet, lors du début du conflit, les franquistes sont associés aux Confédérés, car ils se battent pour maintenir leurs privilèges de grands propriétaires terriens contre une main d'œuvre jusqu'alors soumise. Cette lecture est facilitée par le fait que le bataillon « Abraham Lincoln », qui rassemble les volontaires américains des Brigades Internationales, pratique l'inclusion raciale, ce qui n'est pas le cas dans l'armée régulière des États-Unis à la même époque. Puis, au moment de la défaite des Républicains espagnols et la fuite des civils devant l'avancée des armées, les images se renversent complètement : de la même façon que les Confédérés se lamentent sur leur « cause perdue » (*Lost Cause*), les Républicains espagnols pleurent la défaite de la République¹⁷³⁶. L'identification des Sudistes avec des perdants de gauche semble reprise par les scénaristes des années 1950 pour formuler leur propre défaite dans l'après-guerre. Les épisodes sont conformes aux demandes du contrôle éditorial : ils traitent de la guerre civile américaine d'une manière qui correspond à la mémoire collective et officielle construite depuis le XIX^e siècle ; ils ne choquent pas l'essentiel du public blanc, y compris au Sud. Le discours anti-maccarthyste emprunte la voie de la métaphore.

La guerre civile américaine est par conséquent un cadre complexe pour y suivre les motifs anti-maccarthystes et les réseaux de professionnels associés à la gauche. La mémoire de l'événement est disputée, et l'historiographie montre comment la mémoire construite par les partisans de la réconciliation s'articule avec l'idéologie des partisans de la suprématie blanche et de la ségrégation. Dans la deuxième moitié des années 1950 et 1960, l'instrumentalisation de cette mémoire connaît un renouveau avec d'une part l'émergence sur la scène nationale du mouvement pour les droits civiques, et d'autre part l'organisation de la commémoration du centenaire de la guerre civile américaine. Semées d'embuches pour l'administration Kennedy, ces cérémonies officielles sont en grande partie récupérées par les ségrégationnistes¹⁷³⁷. Dans

¹⁷³⁶ Will Kaufman, *The Civil War in American Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, p. 140-145.

¹⁷³⁷ LeeAnn Whites, « You Can't Change History by Moving a Rock : Gender, Race, and the Politics of Confederate Memorializations » dans Alice Fahs et Joan Waugh (eds.), *The Memory of the Civil War in American Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004 ; John Wiener, « Civil War, Cold War, Civil Rights : The Civil War Centennial in Context, 1960-1965 » dans Alice Fahs et Joan Waugh (eds.), *The Memory of the Civil War in American Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004.

ce contexte, l'utilisation de la métaphore historique pose des problèmes majeurs d'interprétation.

Par exemple, « Galvanized Yankee » produit pour l'anthologie star de CBS, *Playhouse 90* (s02e13, 05/12/1957), semble reprendre des motifs identifiés comme anti-maccarthystes. En effet dans l'épisode, un capitaine de l'armée de l'Union est confronté à des prisonniers de guerre confédérés, alors que la guerre se termine. Les Sudistes, enfermés dans un camp, refusent de signer un serment d'allégeance à l'Union, alors même que cette simple déclaration leur garantit une amnistie – élément historique, mais qui peut faire référence aux différents serments de loyauté. De plus, aux côtés du capitaine *yankee* inflexible se trouve un médecin militaire, ancien confédéré, autant dire un « repenté ». Le capitaine condamne à mort et fait fusiller un prisonnier pour servir d'exemple aux autres et restaurer la discipline – autre motif anti-maccarthyste. Pour les Confédérés, le choix se limite ensuite entre la signature du serment ou la mort : leur leader les persuade de signer sans y adhérer, dans l'espoir d'utiliser leur relative liberté de mouvement pour s'évader, et trouver refuge dans une partie sûre du pays (reprenant le thème de l'exil). Les vrais-faux repentis doivent ensuite quitter le camp pour rejoindre la ville de Laramie, et traverser un terrain sauvage tenu par les Cheyennes. Les soldats se retrouvent ainsi face à un ennemi extérieur, aux marges de la civilisation, dans un combat à mort qui devient prioritaire sur les luttes intestines. Les valeurs communes des deux camps apparaissent au grand jour, en particulier un sens du combat honorable (les Indiens empoisonnent les points d'eau, manœuvre de sabotage réprouvée par tous, et attaquent des civils). La réconciliation des hommes blancs est donc possible. L'épisode semble reprendre le couple pro-endiguement/anti-maccarthysme. Cette lecture est encouragée par le flou qui règne sur les valeurs attribuées explicitement aux Confédérés. Shay, le leader du groupe rappelle à un de ses soldats :

*Nous nous sommes battus pour un principe, Duncan ! [...] Nous pensions avoir raison, pas vrai ? D'accord, nous avons perdu, nous avons perdu. Mais nous n'avons pas été déshonorés*¹⁷³⁸.

Nul doute que cette phrase soit entendue différemment par les professionnels marqués par la liste noire, et par les téléspectateurs. Le silence sur les causes de la guerre et les valeurs politiques des deux camps correspond à l'historiographie consensuelle et à la pratique de la neutralité de l'institution. Cette phrase convoque cependant aussi le mythe de la « cause perdue » qui appartient à la version sudiste de la guerre civile. Par leur héroïsme, leur sens du

¹⁷³⁸ « *We fought for a principle, Duncan! [...] We thought that we were right, didn't we? Alright, we lost, we lost. But we weren't disgraced.* » (« Galvanized Yankee », *Playhouse 90*, s02e13, 05/12/1957, CBS).

sacrifice et de l'honneur, les Confédérés sont les héros romantiques du « Vieux Sud¹⁷³⁹ ». Le discours esclavagiste associé à ce mythe est absent de l'épisode, dans lequel il n'est jamais fait mention de l'esclavage. Un nouvel éventail de significations est charrié dans ce passage. Le Cheyenne peut symboliser, non plus l'ennemi soviétique, mais les minorités raciales, et particulièrement les Afro-Américains. L'Autre contamine l'eau des puits, alors que la peur de la contamination de la race blanche par des races inférieures est un thème central de l'idéologie raciste¹⁷⁴⁰.

Le générique de l'épisode ne permet pas de mettre fin à cette ambiguïté. Russell S. Hughes, le scénariste, écrit plusieurs épisodes pour des séries produites par des proches des milieux de gauche, à savoir *Maverick* (1957-1962, ABC), produit par Roy Huggins, communiste repent, et *Have Gun-Will Travel* (1957-1963, CBS) produit par Albert Ruben, allié des scénaristes interdits. Cependant, le protagoniste de l'épisode n'est pas, contrairement aux épisodes précédents, un homme politique désireux de la fin du conflit (Lincoln) ou une victime présentée dans l'intrigue comme apolitique (Mary Surratt) mais un soldat confédéré se référant aux valeurs du Sud. Si le scénariste utilise l'opportunité de la commande d'un épisode sur la guerre de Sécession pour critiquer le maccarthysme, la possibilité d'un décodage autre (c'est-à-dire pro-sudiste et pro-ségrégationniste) est redoublée par position du protagoniste et la prise en compte du contexte (l'activisme du mouvement pour les droits civiques contre la ségrégation dans les écoles, et les transports notamment). Des éléments appartenant au discours anti-maccarthyste sont utilisés, cependant, la lecture raciste de l'épisode est une possibilité.

Le thème de la guerre de Sécession n'appartient donc pas systématiquement au répertoire du milieu de gauche. Ainsi, en 1959, l'anthologie *Alfred Hitchcock Presents* propose un épisode intitulé « An Occurrence at Owl Creek Bridge » (s05e13, 20/12/1959, CBS). Adapté d'un classique de la littérature, une lecture anti-maccarthyste est là encore possible. Le Sudiste doit faire face à une armée fédérale toute puissante, il est condamné à mort pour une tentative de sabotage et pendu depuis un pont. Cependant, la corde cède, ce qui lui permet de s'échapper en utilisant le flot de la rivière. Puis, il cherche à rentrer chez lui. En chemin, il assassine un soldat sur le point de le dénoncer, et fait alliance avec son esclave. Cependant, nous découvrons que cette évasion est celle, temporaire, de sa conscience : la corde n'a pas cédé en réalité. Des motifs de gauche déjà décrits dans d'autres épisodes apparaissent : lynchage légal, sympathie pour les minorités, tentative d'évasion et exil infructueux. Cependant, la description d'un Vieux

¹⁷³⁹ Gallagher et Nolan (eds.), 2000, *op. cit.*

¹⁷⁴⁰ James A. Morone, *Hellfire Nation : The Politics of Sin in American History*, New Haven, Yale University Press, 2003.

Sud romantique avec un protagoniste prêt à sacrifier sa vie pour la Cause, désespéré d'avoir perdu son épouse et son bébé, appartient à la culture du Sud. De plus, l'esclave loyal et fidèle à son maître est une figure majeure de cette culture, en particulier du mythe de la « plantation heureuse » où les esclaves sont traités comme des membres de la famille¹⁷⁴¹. Le contexte de la guerre de Sécession ne semble plus en lien avec la campagne anti-communiste. Le scénariste de l'épisode n'est pas associé avec des programmes ou des producteurs connus pour des sympathies de gauche. La thématique de la cette guerre est propice à des décodages multiples, toutefois son articulation à la cause anti-maccarthyste semble limitée à la période 1950-1955, elle est ensuite mobilisée au service de la mémoire sudiste, même si la polysémie est maintenue.

5.3.3 Le trope du lynchage légal dans la justice de droit commun : une métaphore du système judiciaire tenu par les maccarthystes ?

Dans les drames historiques produits par des professionnels mis sur liste noire, ou des alliés et sympathisants de ces derniers, les systèmes judiciaires décrits (qu'il s'agisse de l'Athènes de Socrate, la colonie de Nouvelle Angleterre, du Comité de Salut Public ou l'Union soviétique stalinienne) sont défailants et inférieurs à celui des États-Unis. Des traits communs se détachent : non-respect des droits et des libertés individuelles, procédures irrégulières, manque d'impartialité des administrateurs de la justice qui agissent en fonction de leurs intérêts politiques et/ou économiques, pressions de la foule. Le milieu des dissidents dénonce symboliquement le maccarthysme comme une parodie de justice, un lynchage légal. Or, ce thème est présent dans le reste du corpus dans des systèmes judiciaires de droit commun, dans un cadre contemporain et dans le western en particulier. Pour l'essentiel produits à Hollywood et diffusés après les années 1950, les épisodes qui présentent ce trope semblent être des échos anti-maccarthystes.

En effet, la comparaison de la mise sur liste noire avec le lynchage fait partie des discours du milieu radical de New York. Par exemple, en 1956, Reginald Rose écrit l'histoire d'une foule de lyncheurs blancs s'attaquant à un groupe de Puerto Ricains dans un camp de pionniers dans « Tragedy in a Temporary Town » (*The Alcoa Hour*, s01e10, 19/02/1956, NBC). L'épisode est réalisé par Sidney Lumet, figure majeure de ce milieu, et l'acteur principal est Lloyd Bridges (1913-1998). Ce dernier est mis sur liste noire après une audition devant l'HUAC, où il admet avoir été membre d'une troupe de théâtre liée au parti communiste

¹⁷⁴¹ Will Kaufman, *The Civil War in American Culture*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2006 ; Gallagher et Nolan (eds.), 2000, *op. cit.*

américain¹⁷⁴². Il décide finalement de renier son passé, ce qui fait de lui un repentir. Selon Lumet, lors de la diffusion en direct de l'épisode, Bridges perd son sang-froid, cesse de se conformer aux dialogues écrits et insulte la foule des lyncheurs (avec du vocabulaire interdit à la télévision¹⁷⁴³). La situation est tellement proche de sa propre expérience qu'il est totalement immergé dans la fiction puis submergé par les émotions. Un autre exemple est fourni par la scénariste Ellen M. Violett, dont la réputation en tant que professionnelle de la télévision s'établit grâce à la production d'une de ses adaptations : « The Lottery » (*Cameo Theater*, s01e05, 1950, NBC). Elle répond ainsi à la commande du producteur Albert McCleery d'un programme « antifasciste », mot codé, selon elle, pour désigner le maccarthysme. L'épisode est considéré comme un succès et remis en scène en 1951 : tous les ans, dans une petite ville, une personne est tirée au hasard pour être lynchée. Pour Violett, il s'agit d'une pièce allégorique, presque générique, qui peut s'adapter à de nombreux contextes historiques. Cependant, la scénariste est membre de ce milieu new-yorkais de gauche : sa famille fait partie du milieu littéraire et progressiste (grâce à son beau-père, éditeur), elle connaît et soutient Walter Bernstein, elle rencontre Martin Ritt, David Susskind, et écrit plusieurs épisodes pour *The Defenders*, la série de Rose¹⁷⁴⁴.

Le trope du lynchage légal de droit commun s'inscrit dans ce contexte, et apparaît dans le corpus dans des cadres contemporains et américains. Par exemple, dans « The Woman at High Hollow » (*Kraft Television Theatre*, s11e20, 26/02/1958, NBC), Evelyne, la condamnée à mort, est détestée par les habitants de la petite ville dans laquelle elle réside. Elle est hâtivement déclarée coupable par le jury local et pendue. Evelyn est une femme riche, et son mariage est non conventionnel car c'est elle qui détient les cordons de la bourse. Le motif de la chute des puissants, déjà identifié, affleure ici, le personnage peut évoquer la figure d'une star hollywoodienne, victime de la jalousie des personnes ordinaires. Evelyn est accusée à tort, et les faits reprochés n'ont pas été commis (elle est accusée du meurtre de son mari, mais ce dernier est bel et bien vivant) – une possible image du crime d'incitation à renverser le gouvernement américain dont mêmes les leaders du parti communiste ne sont pas coupables. De plus, l'intrigue repose sur une méprise et une substitution de personnes : le corps découvert n'est pas l'époux d'Evelyn, mais le clochard de la ville. De nombreux motifs des fictions

¹⁷⁴² Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 26-27 ; Seth Rosenfeld, *Subversives : the FBI's War on Student Radicals, and Reagan's Rise to Power*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012, p. 130.

¹⁷⁴³ « By Sidney Lumet », *American Masters*, s31e01, 03/01/2017, PBS.

¹⁷⁴⁴ Ellen M. Violett, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ellen-m-violett>, 13 décembre 2008, (consulté le 28 novembre 2022).

maccarthystes sont par conséquent repris, et rappelons que l'anthologie en question fait partie du réseau des dissidents, par la figure de Susskind.

La série judiciaire *The Defenders* est également un prolongement, en cadre contemporain, des discours anti-maccarthystes tenus par Rose. Rappelons que cette série est la première à dénoncer explicitement la pratique de la liste noire dans *The Blacklist* (s03e16, 18/01/1964, CBS), un épisode signé Ernest Kinoy. Rose dénonce aussi la condamnation à mort des anarchistes italiens Sacco et Vanzetti¹⁷⁴⁵ comme un lynchage légal, et dresse un parallèle explicite entre la chasse aux Rouges des années 1920 et celle de l'après-guerre (« The Sacco-Vanzetti Story », *NBC Sunday Showcase*, 3 et 10/06/1960, NBC¹⁷⁴⁶). L'épisode est également mis en scène par Lumet. Plus spécifiquement, le thème du lynchage légal apparaît dans « Blood County » (*The Defenders*, s02e02, 22/09/1962, CBS¹⁷⁴⁷), un autre épisode signé par Kinoy. Deux hommes de la Côte Est, venus chasser dans une petite ville rurale de Pennsylvanie, appellent les Preston à l'aide. Arrêtés pour un meurtre qu'ils n'ont pas commis, l'un d'eux a avoué sous la menace du shérif. Il risque maintenant la peine capitale et les Preston font face à une communauté et à un système judiciaire local opposés par principe aux étrangers, sourds à tous leurs arguments, et menaçants. Les deux personnages accusés incarnent les valeurs de la métropole progressiste, isolées dans un *Heartland* conservateur : une structure qui rappelle la répression du milieu de gauche new-yorkais par les maccarthystes. De plus, les autorités locales ne sont pas immunisées contre la haine de ces étrangers de l'intérieur, et l'intimidation pour obtenir des aveux est également associée aux pratiques de l'HUAC. La structure du lynchage légal est associée à des motifs issus du répertoire anti-maccarthyste, dans un cadre contemporain. Il y a donc un double prolongement de ces tropes : dans la série épisodique et dans les années 1960.

Des prolongements de ces thèmes peuvent aussi être identifiés à Hollywood, et dans le genre du western. Selon Buhle et Wagner, le western de cinéma est un genre dont les radicaux se saisissent¹⁷⁴⁸, il en est de même pour des séries télévisées. Dans « The Last Judgement » (*Have Gun – Will Travel*, s04e25, 11/03/1961, CBS), par exemple, la liste noire et le lynchage légal peuvent être utilisés comme clefs de lecture. Ainsi, l'épisode met en scène le procès, organisé par le juge Lynch, de Simeon Loving, un médecin arrivé dans l'Ouest sauvage après

¹⁷⁴⁵ Ronald Creagh, *Sacco et Vanzetti*, Paris, La Découverte, 1984 ; Jerome H. Delamater et Mary Anne Trasciatti (eds.), *Representing Sacco and Vanzetti*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

¹⁷⁴⁶ Le double épisode ne fait pas partie du corpus, l'anthologie n'ayant pas atteint le nombre d'épisodes requis.

¹⁷⁴⁷ Cet épisode ne fait pas partie du corpus car je n'ai malheureusement pas vu le visionner dans son intégralité, à cause d'une bande détériorée.

¹⁷⁴⁸ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 112 et suivantes.

des études à Harvard. L'accusé représente ici un intellectuel de la Côte Est, victime typique du maccarthysme¹⁷⁴⁹. Le bon docteur est accusé de meurtre, car il a soigné un assassin et refusé de le dénoncer aux autorités. Le patient ayant pris la fuite, les autorités s'attaquent à Loving. L'accusé ressemble aux témoins non coopératifs des auditions anti-communistes, accusés par association. Le motif de la substitution de personne est à nouveau illustré. Toutefois, les droits de l'accusé en termes de procédure légale sont respectés : il a un avocat, un juge et un jury. Cependant, l'avocat en question est Paladin, le personnage principal, et non un spécialiste de la loi. Le juge est l'homme fort de la région, le tribunal est le *saloon* de la ville, et il mène les débats une arme à la main. L'issue du procès est décidée d'avance : la potence est déjà prête sur la place publique. Paladin démontre rapidement comment tous les membres du jury ont des dettes envers le juge, ou craignent son pouvoir. Le juge peut constituer une représentation de McCarthy lui-même. La fin de l'épisode, qui voit le juge perdre le soutien des jurés, et échouer face à Paladin, semble une allusion à la chute du sénateur lui-même, abandonné par ses soutiens. Cette lecture de l'épisode est appuyée par l'étude du générique. En effet, le chef scénariste (*story editor*) est Albert Ruben, lié au milieu hollywoodien de gauche. Clandestinement, au milieu des années 1950, il fait la liaison entre Hannah Weinstein, qui produit des séries à Londres, et les scénaristes de cinéma sur liste noire exilés en Europe, ou qui n'ont pu quitter les États-Unis. Il livre à la productrice les scénarii, et fait part aux scénaristes des remarques et demandes de révision de la productrice¹⁷⁵⁰. L'un des scénaristes de l'épisode est Sam Rolfe (1924-1993), proche de David Susskind, qui le recrute dans les années 1960¹⁷⁵¹. Enfin, le comédien incarnant le protagoniste de la série, Richard Boone, force créative majeure de la série (voir chapitre 2), est aussi lié aux progressistes. Il débute à Broadway en 1947, il joue notamment dans une pièce mise en scène par Martin Ritt en 1950, et décroche des rôles dans des anthologies. Cependant, il gagne à Hollywood en 1950 grâce à l'intervention d'Elia Kazan, et décroche un contrat avec les studios Fox¹⁷⁵².

Le motif du lynchage légal se retrouve dans plusieurs autres épisodes du corpus comme « The Day They Hanged Bret Maverick » (*Maverick*, s02e01, 21/09/1958, ABC). Le protagoniste éponyme de la série, étranger et isolé dans une petite ville de l'Ouest, est condamné

¹⁷⁴⁹ Le choix de son nom est peut-être une allusion aux idées généreuses du Front Populaire, favorables aux ouvriers, aux minorités raciales et aux groupes vulnérables et opprimés en général.

¹⁷⁵⁰ Albert Ruben, interview menée par David Marc le 9 mars 1998. SUL. Boîte 1 : A1036, disque 1. Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 42-43, 47.

¹⁷⁵¹ Variety Staff, *Sam Rolfe*, en ligne : <https://variety.com/1993/scene/people-news/sam-rolfe-108604/>, 12 juillet 1993, (consulté le 13 février 2024).

¹⁷⁵² David Rothel, *Richard Boone : A Knight Without Armor in a Savage Land*, Madison, Empire Pub, 2000 ; Kathleen Spencer, *Art and politics in Have Gun-- Will travel : The 1950s Television Western as Ethical Drama*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

à mort pour un braquage de banque, crime qu'il n'a bien entendu pas commis. Là encore, le motif de l'homme de paille apparaît, Maverick a été déguisé à son insu avec les vêtements du véritable coupable. Les habitants sont décrits comme des hypocrites : ils ont appelé leur ville « Paradis » (*Paradise*) et prétendent à la perfection morale, alors qu'ils veulent avant tout récupérer l'argent volé (la banque a promis le versement d'une prime à ceux qui remettraient le butin). Pour cette raison, ils le harcèlent pour le pousser à avouer et sauver son âme éternelle – image d'une audition devant le Comité. La série est en effet produite par Roy Huggins, figure déjà croisée dans ce chapitre : gagné aux idées communistes par antifascisme dans les années 1930, il prend alors sa carte au parti communiste. Il participe ensuite à l'organisation de l'effort de guerre (au bureau de recrutement des agences fédérales) et écrit des romans policiers pendant son temps libre. Son succès dans ce genre le mène à devenir scénariste de cinéma, il signe un contrat avec les studios Columbia en 1948. En 1952, il est mis sur liste noire brièvement car il accepte de témoigner devant l'HUAC¹⁷⁵³. L'épisode fait écho à son expérience de repent. La foule hypocrite, paradant ses valeurs morales et religieuses, peut constituer une vision critique des maccarthystes. Le système judiciaire, qui n'écoute que les accusateurs et prend des décisions sous le coup de l'émotion (dans l'épisode, la scène de procès ne dure que quelques secondes, et ne présente aucun dialogue) rappelle les auditions du Comité.

Le thème du lynchage légal apparaît également dans des westerns *a priori* plus conservateurs. Ainsi, « The Executioners » (*The Virginian*, s01e01, 19/09/1962, NBC) s'ouvre sur la pendaison d'un condamné à mort. Tom Newcomb a été condamné à mort pour le meurtre d'une jeune femme, en dépit de son innocence. Son impopularité auprès de la population a précipité sa condamnation : mercenaire à la longue carrière, il est devenu inutile dans l'Ouest, réorganisé et pacifié par l'arrivée de la civilisation. Le personnage semble une nouvelle itération de la figure du vétéran de gauche, contre lequel la population se retourne dans le contexte de la guerre froide. De plus, un faux témoignage est l'élément déterminant du procès. Sa petite-amie, une institutrice, a déclaré ne pas le connaître et refusé de lui donner un alibi. Pour protéger sa réputation, elle a refusé d'aider son amant. Ce personnage évoque les repentis qui, pour éviter la culpabilité par association, renient toute association avec les amis et les alliés d'hier, et participent à leur chute. Cette lecture éclaire l'attitude des deux personnages principaux, le Virginien et Garth : ils refusent d'assister à la pendaison, mais sans condamner explicitement la condamnation à mort. Ils semblent incarner la position modérée des progressistes et démocrates : opposés à la campagne maccarthyste, ils défendent quand même l'idée

¹⁷⁵³ Roy Huggins, OHT, Chapitre 4.

d'endiguement, et prennent rarement position contre le sénateur et ses alliés. La métaphore anti-maccarthyste résonne également lors de la scène finale. Le Virginien essaie d'empêcher Paul, le fils du condamné, de se venger en tuant l'institutrice et le shérif :

LE VIRGINIEN. Parce qu'une ville et une époque étaient baignées dans une telle fureur, ils ne lui ont laissé aucune chance. Comme toi en ce moment, comme toi en ce moment, Paul.
[...]
*PAUL. Vous allez mourir à petit feu, pendant très longtemps, vous tous*¹⁷⁵⁴.

Ces propos détonnent, car la description ne correspond pas à ce qui a été mis en scène dans l'épisode. La furie de la ville fictive de Medicine Bow s'explique difficilement : la victime est une fille facile, dont le nom n'est même pas mentionné, le condamné n'est pas non plus décrit comme un monstre. Par contre, la description de l'atmosphère d'hystérie et de paranoïa à Hollywood, et plus largement dans le pays, lors de la campagne maccarthyste fait sens. Ajoutons qu'au générique se trouve Lee J. Cobb (1911-1976). Le comédien, incarnant l'ancien juge Garth, est en effet un témoin repent. Né à New York, dans une famille immigrée d'origine russe et roumaine et de religion juive, il découvre le théâtre. Il joue dans le Group Theater, il fait partie de la troupe qui crée *Death of a Salesman*, mis en scène par Elia Kazan. En 1951, il est dénoncé comme communiste à l'HUAC. Il refuse de témoigner pendant deux ans, mais il finit par donner 20 noms de membres du parti communiste au Comité¹⁷⁵⁵. En 1954, il reprend sa carrière au cinéma avec un rôle dans *On the Waterfront*, un film d'Elia Kazan, interprété comme une justification de la délation¹⁷⁵⁶. La mauvaise conscience évoquée par le personnage de Paul peut faire allusion à la mauvaise conscience des repentis.

Le trope du lynchage légal est courant dans les épisodes étudiés. Des personnages isolés, de passage dans une petite ville, sont condamnés à mort pour un crime qu'ils n'ont pas commis, et leur impopularité auprès des habitants, qui peuplent les jurys, est également soulignée. Cependant, si la structure reprend les éléments principaux du répertoire anti-maccarthyste, la lecture métaphorique de ces intrigues est incertaine. Par exemple, « The Gamble » diffusé dans la série *Bonanza* (s03e27, 01/04/1962, NBC) montre ces difficultés. Dans cet épisode, Ben Cartwright et ses trois fils, riches et puissants ranchers, de passage dans une petite ville, sont accusés d'avoir tué un caissier lors d'un braquage de banque. Ils sont confondus avec les

¹⁷⁵⁴ « VIRGINIAN. Because a town and a time had such fury, they didn't give him a chance. Like you're doing, like you're doing Paul.

[...]

PAUL. You've got a lot of dying to do, for a long time, all of you. » (« The Executioners », *The Virginian*, s01e01, 19/09/1962, NBC).

¹⁷⁵⁵ Victor S. Navasky, *Naming Names*, New York, Viking Press, 1980 ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*

¹⁷⁵⁶ Whitfield, 1996, *op. cit.*, p. 108- 113. ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 18.

véritables criminels, car ceux-ci jouent leur rôle et se déguisent avec leurs vêtements lors de l'attaque. La foule se précipite sur eux lors de leur arrestation, et les quatre hommes échappent au lynchage grâce à l'intervention du shérif. Ils sont jugés dans la foulée par un juré sélectionné parmi la foule, et prestement condamnés à mort, sans délibération. Le shérif, l'un des véritables assassins, témoigne contre eux et manipule les preuves plutôt que d'avouer. Les éléments sont désormais familiers : chute des puissants, dissidents impopulaires, homme de paille, lynchage et lynchage légal, parjure et délation. Cependant, rien n'indique une parenté avec les réseaux de gauche. David Dortort, le producteur, se place plutôt du côté des valeurs familiales et traditionnelles, de même que Michael Landon (1936-1991), qui incarne Joe Cartwright et signe cet épisode¹⁷⁵⁷. Il est possible que le motif du lynchage et du lynchage légal, mobilisés par les milieux progressistes et radicaux pendant la campagne maccarthyste, soient entrés dans le répertoire de l'institution et dans la culture des professionnels, car ils font sens en tant qu'expérience partagée par l'ensemble d'une génération pendant une dizaine d'années. Ils perdurent, et perdent au passage leur dimension contextuelle spécifique. Devenus des tropes, ils dessinent des situations génériques qui peuvent s'appliquer à de nombreux contextes.

Comme l'a montré ce chapitre, la culture de la production éclaire les contenus : l'expérience politique et personnelle de nombreux professionnels est encodée dans les épisodes en utilisant le dispositif de la métaphore. Les voix minoritaires et dominées qui dénoncent le maccarthysme ont pour origine l'intérieur de l'institution (et non des réponses à des pressions venues de l'extérieur). Pour les créatifs, la représentation de la peine de mort et spécifiquement des systèmes judiciaires non-américains et/ou non-contemporains est l'occasion de critiquer les pratiques de la campagne anti-communiste, en particulier les auditions de témoins et la mise sur liste noire, à la légalité discutable. La présence de ces discours critiques semble être un cas majeur de limite du contrôle éditorial. La mise sur liste noire est supposée, par exemple, empêcher les créatifs de travailler, afin de les empêcher de diffuser leurs idées et de faire de la propagande masquée. Si l'on considère le cas de la série *You Are There*, le projet des maccarthystes échoue sur tous les tableaux : les scénaristes interdits travaillent et tirent des revenus confortables de leurs efforts, ils diffusent des idées politiques largement, par le biais

¹⁷⁵⁷ David Dortort, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/david-dortort>, 8 août 2002, (consulté le 1 août 2022).

d'un programme de prestige d'une chaîne nationale, distribué dans les écoles, où ils font de la propagande clandestine en utilisant l'histoire. Cependant, l'analyse des contenus effectivement diffusés, dans cette série et dans d'autres anthologies, amène à considérer qu'il s'agit d'un cas de laisser faire éditorial, confirmant la puissance de ce contrôle, avec lequel les créatifs ne peuvent pas ne pas composer. Pour s'exprimer, ils reprennent des éléments clefs et consensuels de la culture de guerre froide (en particulier la religion) et du libéralisme juridique, dans les discours explicites et symboliques. En dépit des récits d'opposition entre les deux groupes, la reprise de discours consensuels par les créatifs suggère que la distance idéologique entre ces derniers et les professionnels du contrôle éditorial est à relativiser. Si les professionnels du contrôle éditorial avaient été de fervents maccarthystes, il y a fort à parier que les métaphores historiques auraient été censurées.

Le moment de la chasse aux Rouges, Roses et autres dissidents correspond à la période de formation de l'institution et de la culture de la production. Il s'agit d'une expérience fondatrice, qui aboutit à l'adoption de techniques pour tenir des discours (la métaphore) et à la création d'un répertoire de figures, de tropes et de thèmes antimaccarthystes : le repentir, l'homme de paille, l'étranger impopulaire et isolé, le leader démagogique, la population dangereuse et vindicative, le serment de loyauté, le parjure, l'exil, le lynchage et le lynchage légal. Ce répertoire marque durablement la culture de la production, comme ses prolongements dans les années 1960 et au-delà le montrent. L'utilisation de la métaphore permet de donner satisfaction aux créatifs. En effet, résister à la liste noire est une tâche ardue, cependant les témoignages de l'équipe de *You Are There* regardent cette période avec nostalgie. Le réalisateur Sidney Lumet explique : « cela apportait un peu d'excitation, et un peu de *frisson* [en français dans le texte] parce que nous pensions que nous étions très courageux¹⁷⁵⁸. » Le discours symbolique et clandestin offre aux scénaristes, et plus largement aux créatifs, une possibilité de concilier la contradiction entre la poursuite de leurs activités dans un média qui participe à la campagne maccarthyste et leurs valeurs. Dans ces conditions, l'apparition des voix minoritaires et critiques a une signification particulière de preuve d'une forme de résistance, et d'un engagement maintenu en dépit du contexte. Du côté des chaînes et des professionnels du contrôle éditorial, la métaphore historique est un moyen de se tenir à la doctrine de la neutralité, les téléspectateurs pouvant interpréter les messages différemment selon leurs compétences et leur positionnement politique.

¹⁷⁵⁸ « *It was a bit of a thrill, and a bit of a frisson because we thought we were being very brave.* » Sidney Lumet, OHT, Chapitre 4.

L'institution est aussi façonnée par la constitution de réseaux professionnels, relativement peu décrits pour la télévision. Parmi les principales figures de professionnels identifiés ici, rappelons, sans ordre particulier : Albert McCleery, Worthington Miner, Ehtel Winant, Bob Markell, Reginald Rose, Rod Serling, David Susskind, Charles Russell, Ernest Kinoy, David Shaw, Roy Huggins, Richard Boone, et Sidney Lumet. L'entrée par les séries est également valide, les programmes constituent autant de projets de travail, de lieux de rencontres, où des équipes fluides se créent, se recombinent, et évoluent car l'essentiel des professionnels sont des indépendants embauchés pour un projet déterminé. Les affinités personnelles et politiques tiennent une place importante au moment de la constitution des équipes. Bob Markell, par exemple, raconte comment, quand il devient producteur de la série *NYPD* (1967-1969, ABC), il reconstitue l'essentiel du groupe informel de scénaristes de *Defenders*, en y ajoutant de nouveaux. Il produit cette série pour la société de Dan Melnick et David Susskind¹⁷⁵⁹. Les principales séries identifiées ici comme appartenant aux réseaux de gauche sont ainsi : *Studio One*, *Danger*, *Kraft Television Theater*, *You Are There*, *The Defenders*, *Naked City*, *Maverick*, *Have Gun – Will Travel*. Il faut cependant considérer qu'il s'agit d'une tendance, car peu d'entre elles sont contrôlées durant toute leur production par la même équipe. L'anti-maccarthysme fait partie de l'héritage de ces séries, et les idéaux de progressistes ou radicaux des professionnels sont reformulés par le nouveau contexte politique et social des années 1960, comme cela sera exploré dans le chapitre 7.

Enfin, l'analyse des conditions de production durant la campagne maccarthyste est une illustration du rôle décisionnaire des annonceurs et des agences de publicité, qui ajoutent à leurs procédures habituelles d'édition l'étape de la vérification préalable. L'étude des pratiques et des discours autour de *You Are There* montre un autre modèle, le modèle rêvé, celui de la coopérative de créatifs. Ce contre-modèle révèle les aspirations professionnelles des scénaristes, doublement dominés dans cette période, dans les conditions de production, comme dans le contexte politique, confirmant la plainte du scénariste évoquée au chapitre 2.

Étudier la représentation des systèmes judiciaires dans le corpus ouvre sur les années de formation de la culture de production, depuis New York vers Hollywood et les années 1960. Les créatifs nous parlent d'eux, de leur statut dans l'institution et dans la société. Dans le chapitre suivant, je me penche sur une dimension spécifique de cette culture de la production, la culture du public, qui apparaît tout particulièrement dans la mise en scène de l'exécution sur le petit écran.

¹⁷⁵⁹ Bob Markell, OHT, Chapitre 7.

6 CHAPITRE 6. FIGURES DE L'EXECUTION JUDICIAIRE : L'INSTITUTION ET L'INTERET DU PUBLIC

En 1959, le producteur Herbert Leonard, auréolé pour son travail sur la série à succès *The Adventures of Rin Tin Tin* (1954-1959, ABC), présente à ABC un projet d'épisode pour sa nouvelle série policière, *Naked City* (1958-1963, ABC) écrit par le scénariste Stirling Silliphant¹⁷⁶⁰. Auteur prolifique, Silliphant est déjà crédité pour sa participation à de nombreuses anthologies comme *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1962, CBS, puis NBC) mais aussi des séries épisodiques (*M Squad* (1957-1960, NBC), *Perry Mason* (1957-1966, CBS)) et des films de cinéma dont *Village of the Damned* (1960). En dépit de la carrière des deux hommes, le scénario de 30 minutes est rejeté par le département d'édition d'ABC. Le projet incriminé compte montrer une exécution, par le biais de l'un des personnages principaux qui y assiste en tant que témoin. Leonard entre en conflit avec la chaîne, mais il doit céder. « Wood of Thorne » (s01e39 23/06/1959), l'épisode finalement produit est un huis clos situé dans un appartement de Manhattan – l'exécution se déroule hors champ. Selon l'auteure Susan Orlean, la chaîne décide d'annuler la série en représailles mais *Naked City* revient à l'antenne en 1960 sous la pression de l'annonceur, Brown & Williamson¹⁷⁶¹. Le 20 septembre 1961, Leonard présente un second projet de 60 minutes, adapté au nouveau format de la série, intitulé « The

¹⁷⁶⁰ Ce chapitre reprend en partie mes travaux précédents : Julie Richard, *La Représentation de l'exécution dans les séries télévisées américaines (1950-1977), l'émergence d'une question de société dans les fictions télévisées*, Master Histoire et Archéologie, Université Amiens Picardie Jules Verne, Amiens, 2016 ; Julie Richard, « The Representation of Legal Executions in American TV Series : The Paradox of an Inaccessible Public Death », *Funes. Journal of narratives and social sciences*, 2018, vol. 2, p. 89-110 ; Julie Richard, « "128 – Omitted" : script de la violence, violence faite au script. La production conflictuelle d'une scène d'exécution dans une série télévisée américaine des années 1960 (« Prime of Life », *Naked City*, s04e21, 13/02/1963, ABC) », communication présentée au colloque « Violences inscrites. Saisir les violences par leurs traces de l'Antiquité à nos jours », organisé par Kevin Hémerly, Elisabeth Lacombe, et Juliette Sauvage, à l'Université de Picardie Jules Verne, mars 2022.

¹⁷⁶¹ Le récit de Susan Orlean est repris par Nat Segaloff dans sa biographie de Stirling Silliphant (Susan Orlean, *Rin Tin Tin : The Life and Legend of the World's Most Famous Dog*, New York, Londres, Toronto, Simon and Schuster, 2011, Repères 475-477/627. ; Nat Segaloff, *Stirling Silliphant : The Fingers of God*, Duncan, BearManor Media, 2013, p. Repère 84/556.). Le rejet du projet de 1959 est confirmé par un document issu des archives du producteur, cependant ce dernier ne fait pas part d'un incident ou de l'annulation de la série. Selon ce même document, le projet a été mis de côté par Leonard, ce qui peut suggérer une résolution à l'amiable : la chaîne ne formulerait pas de refus définitif, pour ménager le producteur ; l'annulation serait due à des audiences jugées décevantes. *Fact sheet*, document anonyme, 13 février 1963, p. 1. UCLA Library Special Collections. Charles E. Young Research Library. Herbert Leonard Papers (Collection PASC 29). Boîte 122, dossier Prime of Life/Execution.

Execution¹⁷⁶² ». Le lendemain, Phyllis van Orman, l'éditrice, rejette le projet¹⁷⁶³. Tom Moore, alors programmeur, confirme la décision et demande à Leonard d'abandonner l'idée¹⁷⁶⁴. Cependant, à la différence du projet de 1959, des négociations sont engagées entre Leonard et Grace Johnsen, éditrice en chef à New York. Des modifications sont effectuées, et le tournage est programmé. Faute de l'approbation d'ABC, Leonard abandonne en octobre 1961. Toutefois, à la fin du mois d'octobre 1962, le producteur présente une troisième version du scénario et reprend les négociations avec Grace Johnsen, puis d'autres cadres de la chaîne. Cette fois-ci, il décide de ne pas attendre l'autorisation du service d'édition pour débiter le tournage au mois de novembre. Les difficultés continuent : deux montages de l'épisode sont refusés par les cadres exécutifs. Leonard fait alors appel aux dirigeants d'ABC, avant de se tourner en décembre vers l'Autorité de la NAB : le programme est jugé conforme au code de la télévision¹⁷⁶⁵. Sous son titre définitif, « Prime of Life » est finalement diffusé le 13 février 1963. Comme vu au chapitre 3, les procédures et les routines de travail encouragent la collaboration entre les producteurs et les professionnels du contrôle éditorial (éditeurs, cadres), cependant un conflit éclate ici autour de la question de la représentation de la peine de mort, et plus spécifiquement d'une scène de mise à mort légale.

En effet, la représentation de l'exécution est contrainte par des injonctions paradoxales. D'un côté, les instances de contrôle éditorial, en premier lieu le code, exigent que les représentations du crime et des criminels n'incitent pas à l'imitation. Le code stipule que « la violence et les comportements sexuels illicites ne doivent pas être présentés de manière attrayante [...]. Ils ne doivent pas être présentés sans indication de la rétribution et de la punition qui en résulteront¹⁷⁶⁶. » En ce sens, la peine capitale et l'exécution font partie des représentations encouragées. Ces principes sont repris par Stockton Helffrich, qui résume les demandes récurrentes du service d'édition de NBC concernant les westerns : il faut réduire le nombre de fusillades fatales, et blesser les criminels pour pouvoir les présenter devant la justice¹⁷⁶⁷. Logiquement, cela implique des représentations des peines judiciaires, dont la

¹⁷⁶² *Fact sheet*, document anonyme, 13 février 1963, p. 1. UCLA. H. Leonard Papers. Boîte 122, dossier Prime of Life/Execution. [Ci-après Dossier Prime of Life]

¹⁷⁶³ *Naked City, The Execution*, Prod. No. 4917. Rapport de Phyllis van Orman adressé à Stan Neufeld pour Shelle Production, daté du 21 septembre 1961. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁷⁶⁴ Télégramme de Thomas W. Moore à Herbert Leonard, daté du 21 septembre 1961. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁷⁶⁵ *Fact sheet*, document anonyme, 13 février 1963, p. 2-3. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁷⁶⁶ « *Violence and illicit sex shall not be presented in an attractive manner [...]. They should not be presented without indication of the resultant retribution and punishment.* » *The Television Code* (2e édition), mars 1954, p. 4. ALB. NAB Records. Collection 0017-MMC. Inventaire préliminaire 2019_0067_MMC_NAB_records. Boîte 33, dossier 1.

¹⁷⁶⁷ Rapport CART n°2 daté du 16 février 1955, p. 9. Stockton Helffrich. WHS. CART Reports.

mort¹⁷⁶⁸. Mais d'un autre côté, le code précise aussi que « la présentation détaillée de la brutalité ou de la douleur physique par la vue ou par le son, ne sont pas admissibles¹⁷⁶⁹. » À ce titre, la scène d'exécution est contrainte par les restrictions de représentation de la violence, et doit respecter les règles de « strict minimum » évoquées au chapitre 4. Les difficultés ne sont pas propres à la télévision, la situation est comparable au cinéma. Le code de 1927 comprend deux listes : les éléments interdits (*don'ts*) et les éléments déconseillés (*be carefals*). La mise en scène de la brutalité est placée dans la seconde (au point 6) ainsi que celle « des pendaisons ou électrocutions comme punition légale du crime à l'écran¹⁷⁷⁰ » (point 10). Le code de production de 1930 reprend une formulation identique, cependant la peine capitale est située au sein de la liste des thèmes repoussants (*repellent subjects*), où elle occupe la première position¹⁷⁷¹. Selon Olivier Caïra, plusieurs États du pays censurent les exécutions dans les films à la même période¹⁷⁷². Ce contexte se traduit dans le corpus étudié par la relative rareté des scènes de mise à mort légale. Sur les 170 épisodes recensés, 59 comprennent une ou plusieurs scènes d'exécution¹⁷⁷³, soit environ 35% du total des épisodes. Par conséquent, inversement, alors que les épisodes présentent tous un personnage qui encourt la peine de mort, est condamné à mort, ou a déjà été exécuté, près de deux tiers d'entre eux ne présentent pas de scène d'exécution.

Les préventions à l'encontre de la représentation des exécutions légales ne sont pas propres à la télévision, ni à l'après-guerre : il s'agit d'un phénomène culturel de long terme. D'ailleurs, ces réticences sont conformes à l'organisation des exécutions judiciaires aux États-Unis dans la réalité historique. La peine de mort, aux États-Unis tout comme en Europe, est d'abord marquée par son caractère public. En effet, en Europe, la peine capitale est associée à la construction du pouvoir royal, et les exécutions sont publiques au Moyen-Âge¹⁷⁷⁴. Encore au début du XIX^e siècle aux États-Unis, la mise à mort est une cérémonie, tous les habitants de la

¹⁷⁶⁸ Dans les années 1930, un des censeurs du film *Scarface* (Howard Hawks, Richard Rosson, 1932.) exige de voir le personnage principal, un violent criminel, survivre afin qu'il soit jugé puis exécuté. Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, Paris, CNRS Editions, 2005, p. 54.

¹⁷⁶⁹ « *The detailed presentation of brutality or physical agony by sight or sound are not permissible.* » *The Television Code* (2e édition), mars 1954, p. 3. ALB. NAB Records.

¹⁷⁷⁰ « *Actual hangings or electrocutions as legal punishment for crime.* » Motion Picture Producers and Distributors of America, *Don'ts and Be Carefals (1927)*, en ligne : <https://www.wabashcenter.wabash.edu/syllabi/w/weisenfeld/re1160/donts.html>, (consulté le 11 juillet 2023).

¹⁷⁷¹ Stephen Prince, *Classical Film Violence : Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 2003, p. 295.

¹⁷⁷² Caïra, 2005, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁷³ Une scène d'exécution est décomptée à chaque fois qu'un personnage quitte son lieu de détention pour être mis à mort. Par conséquent, une scène d'exécution n'est pas synonyme avec une exécution menée à terme selon les définitions utilisées. Voir les définitions en annexe pour plus de détails.

¹⁷⁷⁴ Claude Gauvard, *Condamner à mort au Moyen âge : Pratiques de la peine capitale en France XIIIe-XVe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018 ; Richard Ward (ed.), *A Global History of Execution and the Criminal Corpse*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

communauté sont rassemblés pendant plusieurs heures pour assister aux derniers moments du condamné. En général, le condamné assiste à un service religieux, il est mené à son lieu de mise à mort par une procession qui l'expose aux yeux de tous. L'échafaud est un dernier lieu cérémoniel : des discours édifiants sont tenus par les représentants des autorités religieuses et civiles, mais aussi par le condamné lui-même. Cependant, au cours du XIX^e siècle, ces cérémonies civiques et religieuses disparaissent peu à peu¹⁷⁷⁵. Des pendaisons se déroulent derrière les murs des prisons. Les autorités sont de plus en plus sélectives en ce qui concerne les témoins, les condamnés ne sont plus tués devant une foule anonyme. L'adoption de la chaise électrique à la fin du XIX^e siècle est symptomatique de ce mouvement de retrait de l'espace public¹⁷⁷⁶. En effet, le choix de cette technologie déplace la mort à l'intérieur même de la prison. Le nombre des témoins est encore réduit par l'exiguïté des lieux¹⁷⁷⁷. La foule est par conséquent privée de l'événement, effectivement retiré de l'espace public et mis au secret au début du XX^e siècle aux États-Unis¹⁷⁷⁸.

La question de l'organisation et de la mise en scène des exécutions permet de soulever un paradoxe les concernant : événements politiques et judiciaires, effectués au nom de la société, ils sont dissimulés au public¹⁷⁷⁹. Dans la réalité historique, comme dans les fictions (cinéma, télévision) de l'après-guerre, l'exécution judiciaire est un acte invisible le plus souvent. Au cinéma, comme à la télévision, les éléments exclus du champ sont ceux qui sont jugés obscènes, critiqués, réprouvés par les censeurs et les éditeurs¹⁷⁸⁰. Or, une exécution est un acte légal et nous avons vu dans les chapitres précédents le poids des idées conservatrices dans les différents codes des médias. Le respect de la loi, des représentants des forces de l'ordre, et de tous les types d'autorité en général, ainsi que la condamnation des criminels sont des thèmes communs d'un texte à l'autre. Dans ce cadre, la représentation ne devrait pas poser de

¹⁷⁷⁵ Par exemple, en 1830, le Connecticut est le premier État où les exécutions publiques sont interdites. Stuart Banner, *The Death Penalty : An American History*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 26-52, 154 et suivantes. ; Robert M Bohm, *DeathQuest : An Introduction to the Theory and Practice of Capital Punishment in the United States*, 4e édition., Amsterdam, Boston, Heildeberg, Anderson Publishing, 2012, p. 7.

¹⁷⁷⁶ La première exécution utilisant la chaise électrique a lieu en 1890. Banner, 2002, *op. cit.*, p. 184- 187.

¹⁷⁷⁷ Banner, 2002, *op. cit.* ; Bohm, 2012, *op. cit.* ; Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

¹⁷⁷⁸ Le lieu et la date de la dernière exécution publique sont débattus par les spécialistes : Kentucky en 1936, ou Missouri en 1937. Robert Johnson évoque l'existence dans les années 1940, dans le Mississippi, d'une chaise électrique mobile qui permettait l'organisation d'exécutions publiques dans les tribunaux. Bohm, 2012, *op. cit.*, p. 19. En France, la dernière exécution publique s'est tenue à Paris en 1939. Emmanuel Taïeb, *La Guillotine au secret : Les Exécutions publiques en France, 1870-1939*, Paris, Belin, 2011.

¹⁷⁷⁹ Austin Sarat et Aaron Schuster, « To See or Not to See: Television, Capital Punishment, and Law's Violence », *Yale Journal of Law & the Humanities*, 1995, vol. 7, p. 397-432.

¹⁷⁸⁰ Voir par exemple : Caïra, 2005, *op. cit.* ; Prince, 2003, *op. cit.* ; Matthew J. Murray, *Broadcast Content Regulation and Cultural Limits, 1920-1962*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Wisconsin-Madison, Madison, 1997.

difficulté, et pourrait même ne pas être considérée comme un acte violent et transgressif. Comment comprendre le paradoxe d'un acte légal et dissimulé au regard ?

L'idée ici est d'articuler les représentations récurrentes de l'exécution à la télévision à la culture de la production. Les mises en intrigue et mises en scène sont analysées en essayant d'adopter la perspective des professionnels du contrôle éditorial pour comprendre leur « encodage » (selon la notion de Stuart Hall), c'est-à-dire ce qu'elles signifient *pour* ces professionnels. Le dossier de développement de « Prime of Life » est une porte d'entrée précieuse, et constitue l'une des sources centrales mobilisées dans ce chapitre. Les demandes et les interventions du contrôle éditorial dans le cas de cette scène précise d'exécution sont aussi confrontées aux codes et aux valeurs des professionnels dégagées précédemment. Ce dossier d'archives exceptionnel constitue un exemple en grandeur nature des procédures de contrôle éditorial décrites au chapitre 3. « Prime of Life » me permet ainsi de dégager les règles d'édition concernant la représentation des exécutions, et de vérifier si ces règles s'appliquent bien dans toute l'institution, par le biais de la comparaison avec les autres mises en scène d'exécutions légales dans les épisodes étudiés. Les discours produits autour de « Prime of Life », de son développement à sa réception, y compris dans la presse, constituent aussi un exemple concret des représentations attachées au grand public décrites dans le chapitre 4. Les notions des rhétoriques professionnelles dégagées dans le chapitre en question, notamment le couple sensationnalisme/ sophistication ainsi que la théorie du genre sont mobilisées tout particulièrement.

Les figures de l'exécution apparaissent comme des manifestations des conditions de la production, car elles découlent de la culture du public. Les représentations illustrent les relations des professionnels de la télévision avec leur public : les exécutions légales sont mises en scène en fonction du public imaginé et de sa réception imaginée.

6.1 LA « NEUTRALITE », UN PRINCIPE AU CŒUR DE LA MISE EN SCENE DES EXECUTIONS DANS LES SERIES TELEVISEES

Comme vu auparavant, l'ensemble du contenu télévisé, dont les fictions, doivent respecter « l'intérêt du public ». Les épisodes qui présentent le thème de la peine de mort ne font évidemment pas exception. Toutefois, ce thème a une place particulière, car la pratique, en

dépit de sa légalité, est discutée dans la société américaine depuis la fin du XVIII^e siècle¹⁷⁸¹. Les années 1960 forment une période à part durant laquelle la peine capitale est un sujet polémique, dont les principes et la constitutionnalité sont débattus dans des couches variées de la société, ce qui n'est plus le cas dans la décennie suivante. En effet, les années 1970 voient le retour de la peine capitale, avec les réformes judiciaires mises en place dans les États, validées par la Cour suprême dans l'arrêt *Gregg v. Georgia* (1976), ce qui se traduit par la reprise des exécutions dès 1977¹⁷⁸². Cependant, dans les années 1960, l'opinion est particulièrement divisée, les chaînes de télévision ne peuvent pas sembler prendre parti (ce qui serait contraire à leur mandat de « service du public »), et prendre le risque de déclencher des réactions. Face à cette situation, les professionnels appliquent les stratégies de « neutralité », par la mise en œuvre des principes « d'équité » et de « strict minimum » observées pour les sujets sensibles (chapitre 4). Toutefois, dans le cas de l'exécution, comme dans le cas des autres thèmes sensibles, le principe d'équité (*both sides*) est relatif : le point de vue de la majorité est favorisé, et l'opposition à la peine capitale reste un point de vue minoritaire. L'analyse du corpus et des différents documents de production permettent d'identifier les opérations d'édition qui tendent vers cet objectif de neutralité. À ce titre, le dossier de l'épisode « Prime of Life » est particulièrement instructif sur la façon dont cette notion, appliquée à la représentation de l'exécution, est conçue par les professionnels du contrôle éditorial.

6.1.1 La peine de mort est un thème polémique

Le thème de la peine de mort a un statut paradoxal, ce qui est lié à la pratique elle-même qui est légale, mais aussi transgresse les injonctions politiques, sociales et religieuses de renoncement à la violence. De plus, la pratique charrie un ensemble de significations religieuses, philosophiques et politiques, significations qui évoluent au cours du temps. Aussi les débats du XX^e siècle ajoutent-ils au débat moral et politique débuté à la fin du XVIII^e siècle, un nouvel ensemble de thèmes plus politiques qui impliquent la peine capitale dans les guerres politiques et culturelles de la période, ce qui se traduit également dans les représentations.

¹⁷⁸¹ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 78 et suivantes.

¹⁷⁸² Banner, 2002, *op. cit.* ; Robert M. Bohm, « American Death Penalty Opinion, 1936-1986 : A Critical Examination of the Gallup Polls » dans Robert M. Bohm (ed.), *The Death Penalty in America : Current Research*, Highland Heights, Cincinnati, Academy of Criminal Justice Sciences, Anderson Publishing, 1991.

6.1.1.1 L'abolition de la peine de mort est associée à des causes progressistes

Le mouvement favorable à l'abolition ou à la réforme de la peine capitale débute à la fin du XVIII^e siècle et associe la peine de mort à des temps barbares. En effet, les colonies américaines déclarent leur indépendance de la couronne britannique, et se construisent symboliquement en opposition de leur ancienne métropole. Dans l'Ancien Monde, la peine capitale résulte du pouvoir absolu de la monarchie, les exécutions publiques sont une démonstration de force, un théâtre de douleur qui participe de la construction du monopole de la violence au service de l'État¹⁷⁸³. Au contraire, dans le Nouveau Monde, la peine capitale résulte du pouvoir souverain de la communauté locale, issue des premières communautés puritaines de colons, qui organise sa propre justice pour assurer le respect de l'ordre et de la moralité¹⁷⁸⁴. Par ailleurs, les réformistes du Nouveau Monde considèrent que les Lumières permettent à l'humanité de progresser, et qu'il leur faut se détacher du modèle politique britannique et de ses pratiques pénales. Ce mouvement de pensée se traduit notamment par un débat sur la proportionnalité des peines : certains discutent l'utilité de tuer pour punir pour des crimes contre les biens ; d'autres proposent de distinguer plusieurs degrés de gravité pour les homicides. Par exemple, en 1794, la Pennsylvanie est le premier État où est votée une réforme pénale qui définit le meurtre au second degré, puni par l'emprisonnement, et le meurtre au premier degré, prémédité et intentionnel, puni de mort¹⁷⁸⁵.

L'abolition, ou la restriction de l'usage de la peine capitale, est ainsi associée au progrès et à la réforme sociale. En effet, le tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle voit l'invention de la prison¹⁷⁸⁶ : le confinement peut désormais remplacer la mort pour traiter les criminels. La peine capitale avait pour but de sauver l'âme du criminel (la mort imminente forçant le dernier à chercher la réconciliation avec Dieu pour échapper à la damnation), le même objectif peut être rempli sans avoir à détruire son corps. Le terme choisi pour désigner ce lieu, le pénitencier, indique l'objectif de réforme individuelle de cette nouvelle institution. Il s'agit de permettre au criminel de réfléchir à ses crimes, confesser et demander le pardon pour ses péchés, apprendre à choisir la vertu plutôt que le vice. Il est possible de réhabiliter le criminel, de racheter son âme, sans le tuer. La peine capitale perd ainsi de sa légitimité, ce qui constitue un argument

¹⁷⁸³ Foucault, 1975, *op. cit.* ; David Garland, *Peculiar Institution : America's Death Penalty in an Age of Abolition*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010, p. 132-133. ; Max Weber, *Le Savant et le politique*, traduit par Julien Freund, Nouvelle édition., Paris, 10/18, 2002 [1919].

¹⁷⁸⁴ James A. Morone, *Hellfire Nation : The Politics of Sin in American History*, New Haven, Yale University Press, 2003.

¹⁷⁸⁵ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 88- 100.

¹⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 102.

majeur pour les abolitionnistes, car la peine capitale devient inutile¹⁷⁸⁷. Cette vision se retrouve aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle pendant « l'ère progressiste » (1896-1917¹⁷⁸⁸). Les élites réformatrices lancent des programmes de réforme morale des populations pauvres et criminelles, et trouvent du soutien dans l'opinion, dans un contexte de prospérité économique¹⁷⁸⁹. Les réformes pénales entrent dans ce mouvement, et se donnent pour objectif la réhabilitation des criminels par la prison. Ainsi, entre 1897 et 1917, dix États fédérés abolissent la peine de mort complètement ou restreignent drastiquement son usage¹⁷⁹⁰.

Le réformisme ou l'abolitionnisme en matière pénale est ainsi associé au progressisme. La place de la peine capitale et de l'abolitionnisme dans la culture est reformulée dans la première moitié du XX^e siècle par des affaires qui déclenchent des mouvements d'opinion. En premier lieu, la peine de mort est associée à la chasse aux socialistes, communistes, anarchistes, et l'abolitionnisme à la défense des dissidents politiques. Les deux affaires principales à ce titre sont les condamnations de Sacco et Vanzetti, exécutés en 1925 dans le Massachusetts, et d'Ethel et Julius Rosenberg, exécutés en 1953 dans la prison de Sing Sing. Pour les défenseurs de Sacco et Vanzetti, les deux anarchistes sont condamnés dans un contexte de répression des mouvements ouvriers. Leur condamnation est également motivée par la xénophobie et le rejet des immigrés au lendemain de la Première guerre mondiale¹⁷⁹¹. La cause de Sacco et Vanzetti est ainsi une cause pro-ouvriers, pro-immigrés et antimilitariste, autant de groupes subordonnés et/ou minoritaires. Symbole de ce progressisme, l'affaire est mise en scène en 1960 dans le double épisode d'une anthologie, avec Reginald Rose pour le scénario (comme évoqué au chapitre 5). De même, les défenseurs des Rosenberg, accusés d'espionnage au profit de l'URSS, soulignent les motivations politiques de leur condamnation. Communiste, Julius Rosenberg est également d'origine russe et de religion juive. La condamnation et l'exécution des Rosenberg

¹⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 102. ; 2010, *op. cit.*, p. 133- 134. ; Bohm, 2012, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷⁸⁸ Cette question est abordée en détail dans le chapitre 7.

¹⁷⁸⁹ Walter T. K. Nugent, *Progressivism : A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2010 [2009] ; Lewis L. Gould et Courtney Q. Shah, *America in the Progressive Era, 1890-1917*, New York, Oxon, Routledge, 2021.

¹⁷⁹⁰ Les États en question sont le Colorado (qui abolit en 1897, puis revient en arrière en 1901), le Kansas, le Minnesota, l'État de Washington, l'Oregon, le Nord et le Sud Dakota, le Missouri, et le Tennessee (à l'exception des criminels punis pour viol, c'est-à-dire presque exclusivement des Afro-Américains). Banner, 2002, *op. cit.*, p. 220- 221. ; John F. Galliher, Gregory Ray et Brent Cook, « Abolition and Reinstatement of Capital Punishment during the Progressive Era and Early 20th Century », *The Journal of Criminal Law and Criminology*, Automne 1992, vol. 83, n° 3, p. 538-576.

¹⁷⁹¹ Ronald Creagh, *Sacco et Vanzetti*, Paris, La Découverte, 1984 ; Jerome H. Delamater et Mary Anne Trasciatti (eds.), *Representing Sacco and Vanzetti*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

est utilisée par les anti-maccarthystes. Ils dénoncent la campagne de la chasse aux Rouges comme un mouvement paranoïaque, anti-démocratique et antisémite¹⁷⁹².

En second lieu, la peine de mort est associée à l'esclavage et au racisme. En effet, le racisme et l'esclavage sont au cœur des premières lois pénales coloniales. De manière générale, des peines capitales sont prévues pour tous ceux qui menacent l'institution de l'esclavage (en incitant les esclaves à se révolter par exemple), et la liste des crimes capitaux est plus longue pour les esclaves que pour les personnes libres. Pour un même crime, le statut de l'accusé détermine la sévérité de la sentence : la prison ou la mort. En 1712 à New York, par exemple, les tentatives de viol commises par des esclaves sont punies de mort¹⁷⁹³. En 1848, une loi de Virginie prévoit que les crimes punis de trois ans d'emprisonnement pour les hommes blancs et libres soient systématiquement punis de mort pour les Afro-Américains¹⁷⁹⁴. Toutefois, les cas de discrimination dans l'administration de la justice gagnent une audience nationale au XX^e siècle, par l'entremise d'affaires de lynchage légal, comme celles des « Scottsboro boys » dans l'Alabama qui démarre en 1931. En effet, aux États-Unis, la pratique du lynchage est un rituel social calqué sur les procédures de la peine capitale et de l'exécution, à tel point que l'une est parfois difficile à distinguer de l'autre : la communauté prononce la mort, les autorités locales participent en confiant la victime à la foule, et la punition est une pendaison, aggravée par des pratiques d'humiliation et de déshumanisation du corps de la victime¹⁷⁹⁵. Pour cette raison, le chercheur William Bowers, par exemple, rassemble lynchages et exécutions dans les mêmes statistiques¹⁷⁹⁶. L'affaire de l'Alabama, dans laquelle neuf jeunes hommes noirs sont condamnés pour le viol de deux femmes blanches, et qui fait la une des journaux nationaux, révèle le racisme de la procédure pénale : la justice est rendue sous la menace de la foule, les accusés sont mal représentés, les jurés sont tous Blancs. Avec l'aide de la NAACP et du parti communiste américain, les condamnés lancent un appel qui remonte jusqu'à la cour suprême¹⁷⁹⁷. La question de la peine de mort est ainsi formulée en termes de relations raciales

¹⁷⁹² Roger Pinto, *La Tragédie de Julius et d'Ethel Rosenberg : Le Déni de justice*, Pacy-sur-Eure, Éditions de l'Eure, 1986 ; Marjorie B. Garber et Rebecca L. Walkowitz (eds.), *Secret Agents : the Rosenberg Case, McCarthyism and Fifties America*, New York, Londres, Routledge, 1995.

¹⁷⁹³ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁹⁴ William J. Bowers, Glenn L. Pierce et John F. McDevitt, *Legal Homicide : Death As Punishment in America, 1864-1982*, Boston, Northeastern University Press, 1984, p. 140.

¹⁷⁹⁵ Joël Michel, *Le Lynchage aux États-Unis*, Paris, La Table ronde, 2008 ; Margaret Vandiver, *Lethal Punishment : Lynchings and Legal Executions in the South*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006 ; Banner, 2002, *op. cit.*, p. 228- 229.

¹⁷⁹⁶ Bowers, Pierce et McDevitt, 1984, *op. cit.*

¹⁷⁹⁷ David Aretha, *The Trial of the Scottsboro Boys*, Greensboro, Morgan Reynolds Publication, 2007 ; James R. Acker, *Scottsboro and Its Legacy : The Cases that Challenged American Legal and Social Justice*, Westport, Praeger, 2008 ; James A. Miller, *Remembering Scottsboro : The Legacy of an Infamous Trial*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2009.

et de respect des droits civiques, ce qui conforte sa place dans le programme des progressistes. Ainsi, la directrice de casting Ethel Winant, explique qu'une grande partie des acteurs mis sur la liste noire dans les années 1950 ont, entre autres offenses, signé une pétition contre la condamnation à mort d'un Afro-Américain dans le Sud¹⁷⁹⁸.

Dans les années 1950 et 1960, le flambeau de l'abolitionnisme est repris par le mouvement pour les droits civiques, comme une partie intégrante de la lutte contre la ségrégation et les discriminations racistes. Le professeur de philosophie et abolitionniste Hugo Adam Bedau considère l'abolition comme le dernier acte dans la conquête des droits civiques¹⁷⁹⁹. La principale organisation, qui mène la lutte dans les tribunaux, est en effet le Legal Defense and Educational Fund (ou LDF) ; il s'agit d'une branche de la NAACP, association historique de défense des droits des Afro-Américains, fondée en 1909 notamment par W. E. B. Du Bois, Mary White Ovington, et Ida B. Wells. Le point de départ de la campagne du LDF contre la peine capitale est la place de la discrimination raciale dans les procédures pénales, en particulier dans les États du Sud. Les premiers accusés et condamnés aidés par les avocats du LDF sont Afro-Américains, puis le groupe décide d'élargir la portée de sa campagne, car les cours de justice sont peu réceptives aux arguments de discrimination raciale. Le groupe s'attaque à la constitutionnalité de la peine de mort, c'est-à-dire qu'il cherche à prouver que la peine de mort ne respecte pas les droits des individus définis dans la constitution. La stratégie choisie est celle du moratoire : ils surchargent les cours de justice locales avec des arguments de non-respect des procédures, qui mènent à des appels, qui remontent progressivement des juridictions d'État aux juridictions fédérales, pour aboutir à la Cour suprême¹⁸⁰⁰. Les délais entre une sentence de mort et une exécution sont rallongés. Le LDF veut ainsi créer un goulot d'étranglement. Les couloirs de la mort pleins à craquer ne pourraient être vidés que par des exécutions en masse, ce que l'opinion publique n'accepterait pas selon les concepteurs de cette stratégie¹⁸⁰¹. La voie juridique mène à la Cour suprême des États-Unis, devant laquelle ses avocats plaident avec succès dans l'affaire *Furman v. Georgia* en 1972. Les trois affaires plaidées devant la Cour concernent des condamnés Afro-Américains dont les victimes (meurtre

¹⁷⁹⁸ Ethel Winant, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ethel-winant>, 7 août 1996, (consulté le 12 août 2022). Chapitre 4.

¹⁷⁹⁹ Hugo Adam Bedau, « Racism, Wrongful Convictions, and the Death Penalty », *Tennessee Law Review*, 2008, vol. 76, p. 615-624.

¹⁸⁰⁰ Armand Hage, *Le Système judiciaire américain et ses problèmes*, Paris, Ellipses, 2000, p. 91-99. ; Bohm, 2012, *op. cit.*, p. 23- 24.

¹⁸⁰¹ Michael Meltsner, *Cruel and Unusual : The Supreme Court and Capital Punishment*, New York, Random House, 1973 ; Garland, 2010, *op. cit.*, p. 218- 219. ; Banner, 2002, *op. cit.*, p. 247 et suivantes. ; Simon Grivet, « L'Asphyxie du bourreau. La Peine de mort dans la Californie des années 1960 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2007, vol. 87, n° 3, p. 86-95.

ou viol) sont blanches. Les avocats démontrent que la peine capitale n'est pas utilisée de manière cohérente et systématique. Un même crime, commis dans des circonstances similaires peut, ou pas, en traîner une condamnation à mort. La loi est appliquée différemment selon l'accusé, ce qui est contraire aux principes libéraux d'égalité devant la loi et de procédures pénales régulières (*due process*), garantis par exemple dans le XIV^e Amendement. Les justices retiennent cet argument d'une peine appliquée de façon capricieuse et arbitraire. Ils demandent au Législateur de deviser des mécanismes légaux pour remédier à ces défauts¹⁸⁰². Selon David Garland, une des conséquences de cette campagne est la modification du discours et de l'image du mouvement abolitionniste. L'abolition y apparaît désormais comme « une réforme favorable aux accusés, aux Afro-Américains et aux droits civiques¹⁸⁰³. »

6.1.1.2 La place de la peine de mort dans la vie politique des années 1960

L'association des idées abolitionnistes ou réformistes avec le mouvement progressiste est sans doute un des facteurs du recul de l'adhésion à cette pratique. Ainsi, le mouvement touche d'abord une partie des élites. En effet, la partie éduquée de l'opinion tend à se détourner de la peine de mort depuis la fin du XIX^e siècle et le développement des idées déterministes. Des universitaires et experts en sciences sociales (sociologues, criminologues, professeurs de droit ...) rejoignent les rangs des réformistes et abolitionnistes¹⁸⁰⁴. La peine de mort est également critiquée dans le milieu judiciaire. L'association professionnelle des avocats, par exemple, demande une refonte des procédures pénales, y compris dans les procès capitaux, et exprime son refus de considérer la rétribution comme un objectif légitime de la politique pénale au début des années 1960. Des célébrités et des hommes politiques expriment leurs doutes en public, des Églises protestantes, mais aussi des représentants d'une association juive (Union of American Hebrew Congregations) se déclarent opposés à la peine capitale. De nombreux écoliers sont amenés à débattre de la peine de mort par leurs professeurs, confirmant l'idée que la pratique ne va pas de soi¹⁸⁰⁵. De plus, ce mouvement touche l'opinion. En effet, l'institut Gallup organise régulièrement des sondages depuis 1936 auprès du public américain pour poser la question : « êtes-vous favorable à l'application de la peine de mort pour une personne condamnée pour meurtre¹⁸⁰⁶ ? ». En 1953, 68% des personnes interrogées déclarent leur soutien

¹⁸⁰² *Furman v. Georgia*, 408 U.S. 238 (1972), en ligne : <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/408/238/>, (consulté le 28 juillet 2023).

¹⁸⁰³ « [A] prodefendant, *problack, civil rights reform*. » Garland, 2010, *op. cit.*, p. 219.

¹⁸⁰⁴ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 211.

¹⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 239- 242.

¹⁸⁰⁶ « Are you in favor of the death penalty for a person convicted of murder? » Gallup Inc., *Death Penalty*, en ligne : <https://news.gallup.com/poll/1606/Death-Penalty.aspx>, 24 octobre 2006, (consulté le 13 janvier 2022).

à cette pratique. Toutefois, cette proportion baisse lorsque la question est posée en 1956, 1957, 1960, 1965 et 1966 – date à laquelle 42% des sondés sont favorables à la peine capitale. Ce chiffre est encore à ce jour le plus bas enregistré par Gallup. *A contrario*, en 1953, 25% des sondés se déclarent défavorables à la peine de mort, et le chiffre croit régulièrement pour atteindre 47% en 1966. Toutefois, même à l’apogée de ce mouvement de recul, les personnes défavorables à la peine capitale ne forment pas une majorité.

Le recul de l’adhésion se traduit par une nouvelle vague d’abolitions aux États-Unis. Par exemple, Alaska et Hawaï, qui ne sont alors pas encore des États fédérés, votent l’abolition en 1957. En 1964, un référendum sur le sujet est organisé dans l’Oregon, 60% des électeurs se prononcent pour l’abolition. En 1965, quatre États abolissent la peine de mort : New York, l’Iowa, le Vermont et la Virginie occidentale¹⁸⁰⁷. En Californie, les démocrates sont partisans d’une abolition. Une commission judiciaire est mise en place, et des débats publics sont tenus, où rétentionnistes¹⁸⁰⁸ et abolitionnistes posent les questions morales classiques : effet dissuasif de la peine de mort, possibilité de la réhabilitation des criminels, dimension arbitraire d’une condamnation à mort, droit et compétence des jurés à disposer de la vie d’autrui¹⁸⁰⁹. Des débats moraux, politiques, religieux et juridiques sur la peine capitale se tiennent par conséquent dans plusieurs secteurs de la société.

Ce mouvement d’opinion semble lié à la force des idées progressistes et libérales sur la scène politique à cette époque, illustrées par exemple par les élections de John F. Kennedy et Lyndon B. Johnson à la présidence, avec les slogans de « Nouvelle Frontière » ou de « Grande Société », qui mettent le progrès au cœur de leur programme. En effet, les idées critiques de la peine capitale s’articulent avec les principales politiques sociales et pénales du mouvement progressiste. La construction de l’État-providence aux États-Unis comprend un volet pénal, guidé par l’idée déterministe. Selon cette vision, l’individu est influencé par ses conditions de vie, son environnement ; la criminalité n’apparaît pas comme la conséquence du vice individuel, mais comme un phénomène social. Le criminel peut être réhabilité et réinséré dans la société, ce qui justifie des mesures comme la libération conditionnelle ou des séances de thérapie¹⁸¹⁰. Dans ce cadre, la peine de mort est inutile. L’adhésion à l’État-providence est souvent associée à un point de vue critique sur la peine de mort. De plus, le mouvement

¹⁸⁰⁷ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 244.

¹⁸⁰⁸ En anglais, le terme « *retentionism* » désigne l’idéologie selon laquelle il faut conserver la pratique de la peine capitale. Pour des raisons pratiques et éviter des lourdeurs, le terme est conservé et francisé.

¹⁸⁰⁹ Grivet, 2007, art cit, p. 90- 91.

¹⁸¹⁰ David Garland, *The Culture of Control : Crime and Social Order in Contemporary Society*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

progressiste promeut le pluralisme et le libéralisme politiques, ce qui suppose l'intégration des minorités et la défense des droits constitutionnels (politiques et civiques) des individus, thèmes qui résonnent favorablement dans une partie de l'opinion, en particulier au sein du mouvement pour les droits civiques et de ses soutiens.

Dans le domaine judiciaire, la période est marquée par la politique de fédéralisation (ou incorporation) de plusieurs parties du *Bill of Rights*¹⁸¹¹. En effet, les droits individuels édictés dans le texte ne s'appliquent qu'aux décisions et pratiques du gouvernement fédéral. La procédure de fédéralisation en impose le respect aux juridictions locales. Ainsi, en 1961, le IV^e Amendement de la Constitution, concernant notamment la question des saisies et des fouilles, est imposé à l'ensemble du pays par la décision de la Cour suprême dans l'affaire *Mapp v. Ohio*, qui oblige les forces de l'ordre à obtenir un mandat avant de procéder à une perquisition. L'arrêt le plus représentatif de cette politique d'incorporation des droits individuels dans les procédures locales est *Miranda v. Arizona*, décidé en 1966. La décision de justice obligeant la police à rappeler aux suspects leurs droits incorpore en réalité une partie du V^e Amendement sur la protection contre l'auto-incrimination¹⁸¹². La « révolution des droits », favorable aux droits de la défense, effectuée par la Cour sous la tutelle du *justice* Warren (1953-1969), se fait donc contre le pouvoir des États fédérés. Ainsi, les idées abolitionnistes et réformistes sont associées à la politisation de la Cour suprême, et à un modèle fédéral privilégiant le pouvoir central.

Le changement de contexte politique dans deuxième moitié des années 1960 mobilise les significations politiques et culturelles de la question de la peine de mort, ce qui achève sa politisation. Après les avancées progressistes des années 1960, un mouvement réactionnaire mène une guerre culturelle de reconquête de l'opinion. En effet, le mouvement conservateur retourne sur le devant de la scène avec le retournement d'une grande partie de l'opinion publique contre les idéaux, les politiques et les pratiques des progressistes et libéraux. Les conservateurs, représentés par des politiciens comme Barry Goldwater, Ronald Reagan ou Richard Nixon se rassemblent autour de deux slogans principaux : la défense de la loi et de l'ordre (*law and order*) et la défense des pouvoirs des États fédérés (*states' rights*) contre un gouvernement fédéral trop puissant, trop lourd et inefficace (*big government*). De nouveau, la

¹⁸¹¹ Le texte, promulgué en 1791, contient les dix premiers amendements de la constitution qui édictent les droits et libertés des individus. Neil H. Cogan (ed.), *The Complete Bill of Rights : The Drafts, Debates, Sources, and Origins*, New York, Oxford University Press, 1997.

¹⁸¹² Laurent Roesch, *Les États-Unis : De l'« État-providence » à l'État pénal*, Lormont, France, Le Bord de l'eau, 2013, p. 61. Sur l'arrêt *Miranda* lui-même, voir par exemple : Paul G. Ulrich, « *Miranda v. Arizona*: History, Memories, and Perspectives », *Arizona Summit Law Review*, 2014 2013, vol. 7, p. 203 ; Stephen J. Markman, « *Miranda v. Arizona* : A Historical Perspective », *American Criminal Law Review*, 1987 1986, vol. 24, p. 193.

peine de mort n'est pas un sujet central, mais la fin du consensus autour de l'État-providence touche également les prérogatives fédérales en matière pénale. La réhabilitation des criminels n'apparaît plus comme un objectif légitime. Au contraire, cet idéal est décrit comme contre-productif, voire une source de danger car il permet à des criminels de retrouver la liberté, et de potentiellement récidiver. De même, la défense des droits individuels aurait donné trop de droits à la défense, privant les forces de l'ordre de la possibilité d'agir, multipliant les obstacles procéduraux, et participant à une crise générale de l'autorité. En lieu et place de la réhabilitation, la rétribution retrouve sa légitimité intellectuelle¹⁸¹³. Par conséquent, les critiques de la peine de mort motivées par la possibilité de réhabilitation du criminel apparaissent désormais comme du laxisme.

De plus, la deuxième moitié des années 1960 est marquée par des émeutes et révoltes des ghettos dans les grandes villes américaines entre 1964 et 1968, de New York à Detroit en passant par Los Angeles¹⁸¹⁴. La rhétorique conservatrice s'empare de ces événements et évoque la croissance générale de la criminalité dans le pays. Le sentiment d'insécurité est particulièrement marqué dans les populations blanches¹⁸¹⁵. L'association entre les droits civiques et l'abolitionnisme se retourne ainsi contre les opposants à la peine capitale : la soutenir permet de signifier son attachement à la loi et l'ordre et son rejet du mouvement des droits civiques. Enfin, les conservateurs rejettent l'idée d'un État fédéral fort, trop coûteux et limitant les libertés des individus, des entreprises, et des États fédérés. Le slogan *states' rights* est en effet utilisé pendant les années 1950 et 1960 dans les États du Sud pour s'opposer à la politique de déségrégation impulsée par le gouvernement fédéral. Selon cette vision, le pouvoir fédéral bafoue l'autonomie des États et la démocratie. Dans ce contexte, la fédéralisation du *Bill of Rights* et de la justice en général est critiquée comme un abus de pouvoir. Par conséquent, les idées réformatrices et abolitionnistes sont accusées d'être anti-démocratiques, car imposées par la justice fédérale aux juridictions locales. La décision *Furman* joue un rôle majeur dans cette association. En effet, un moratoire *de facto* concernant les exécutions débute en 1967, il est confirmé par la Cour suprême en 1972. Toutefois, ces mesures sont prises *après* le retournement de l'opinion publique, et donc sont impopulaires. En effet, de nombreux États

¹⁸¹³ Garland, 2002, *op. cit.*

¹⁸¹⁴ Terry Ann Knopf, *Rumors, Race and Riots*, Londres, Routledge, 2017 [2006] ; Bruce Watson, *Freedom Summer : The Savage Season of 1964 that Made Mississippi Burn and Made America a Democracy*, New York, Penguin, 2011 [2010] ; Malcolm McLaughlin, *The Long, Hot Summer of 1967 : Urban Rebellion in America*, New York, Palgrave Macmillan, 2014 ; Peniel E. Joseph, *Waiting 'Til the Midnight Hour : A Narrative History of Black power in America*, New York, Holt, 2006 ; Joshua Bloom et Waldo E. Martin, *Black Against Empire : The History and Politics of the Black Panther Party*, Oakland, University of California Press, 2016 [2012].

¹⁸¹⁵ Roesch, 2013, *op. cit.*, p. 46- 57.

fédérés se lancent immédiatement dans la rédaction de nouvelles législations pour résoudre les problèmes de procédure critiqués par la Cour, afin de pouvoir reprendre les condamnations et les exécutions¹⁸¹⁶. De même, le sondage de Gallup réalisé après l'arrêt *Furman*, en novembre 1972, confirme la tendance avec 57% des personnes interrogées se déclarant favorables à la peine de mort. La décision *Furman* apparaît ainsi comme un déni de démocratie de la part des juges de la Cour¹⁸¹⁷. Adhérer à la peine de mort est un moyen de signifier une volonté de défendre l'autonomie des États fédérés et le pouvoir local.

Les années 1960 et 1970 achèvent ainsi de politiser la peine de mort, elle est enrôlée comme symbole dans les guerres culturelles et politiques. Une position critique ou de soutien à la pratique divise l'opinion selon des lignes partisans entre progressistes et conservateurs. Pour les abolitionnistes, la peine capitale est notamment associée au lynchage, au racisme, à l'oppression des opposants politiques et des populations vulnérables, à la vengeance. Pour ses défenseurs, il s'agit d'un moyen de dissuasion et d'expression des sentiments de la communauté vis-à-vis des criminels et du crime, d'une juste rétribution au service des victimes et leur famille, et d'une pratique démocratique et locale découlant des droits des États fédérés. Se prononcer pour ou contre la peine de mort est ainsi le signe d'appartenance à un courant de pensée politique¹⁸¹⁸. Politique, le thème est par conséquent polémique. Ce nouveau statut n'échappe sans doute pas aux professionnels du contrôle éditorial, grâce à leurs pratiques de veille culturelle et d'écoute du public (chapitre 4).

6.1.1.3 À la télévision, un thème conventionnel et polémique

Lors d'une table ronde organisée à la fin des années 1950 par le Centre pour l'étude des institutions démocratiques, Eric Goldman, professeur d'histoire à l'université de Princeton, demande à des scénaristes connus pour leur travail sur les anthologies de l'âge d'or : « La peine capitale n'est-elle pas en soi un sujet neutre¹⁸¹⁹ ? » Pour l'historien, *a priori* étranger au monde des médias, le thème est neutre. La pratique de la peine de mort est en effet une constante sur le territoire américain depuis les temps coloniaux, y compris pour les crimes de droit commun.

¹⁸¹⁶ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 270-271.

¹⁸¹⁷ Le même décalage entre « le temps de l'opinion » et « le temps de la justice » est décrit pour la Californie par Simon Grivet. Grivet, 2007, art cit.

¹⁸¹⁸ Banner, 2002, *op. cit.* ; Garland, 2010, *op. cit.*

¹⁸¹⁹ « *Isn't capital punishment essentially a neutral subject?* » Eric Goldman dans Marya Mannes (ed.), « The Relation of the Writer to Television : A Discussion by Robert Alan Aurthur, Rod Serling, Irve Tunick; and Others », *An Occasional Paper on the Role of the Mass Media in the Free Society Published by the Center for the Study of Democratic Institutions*, p. 23. WHS-WCFTR. Serling Papers, 1943-1971. U.S. Mss 43AN. Boîte 40, dossier 1.

Il n'y a donc pas de caractère extra-ordinaire dans son application. De plus, en dépit des fluctuations de l'opinion décrites plus haut, le mouvement réformiste et abolitionniste est historiquement minoritaire. Dans le contexte de la table ronde, qui se déroule avant les soubresauts de la deuxième moitié des années 1960, cette déclaration se comprend d'autant plus¹⁸²⁰. Il peut faire allusion au caractère ordinaire de la peine capitale dans les différentes productions culturelles. En ce qui concerne la seule télévision, le recensement effectué pour cette thèse, imparfait et partiel, suggère sa banalité. En prenant en compte tous les types de série, j'ai recensé 502 épisodes, qui présentent de manière certaine la peine de mort pour la période 1947-1975, ce qui fait une moyenne de 19 épisodes par an. En ajoutant à cette première liste, les épisodes qui présentent ce thème de façon très probable (étant donné leur titre ou le descriptif retrouvé), le total est de 689 épisodes, soit en moyenne 24 par an¹⁸²¹. Il ne s'agit que des épisodes nouveaux, le chiffre ne tient pas compte des rediffusions. La répétition du thème et sa présence dans des séries destinées aux enfants suggèrent aussi sa dimension ordinaire.

En effet, la lecture de critiques ou de descriptifs publiés dans la presse à propos des épisodes du corpus confirme la dimension conventionnelle du thème. Par exemple, une courte critique dans un journal sur un épisode de la série western *Cheyenne*, « Noose at Noon » (s03e19, 03/06/1958, ABC) explique : « La fin de l'épisode sous la forme "sauvé *in extremis*" devrait plaire aux plus jeunes¹⁸²². » Le journaliste indique ici la reprise d'un trope narratif majeur dans les épisodes étudiés : le condamné innocent sauvé à la dernière minute d'une mort sur l'échafaud. Le même type de description est formulé par l'auteur d'une autre courte présentation sur un épisode issu d'une série policière, « One Man's Life » (*M Squad*, s02e17, 23/01/1959, NBC) :

Un autre thème familier revient dans cet épisode : l'homme sur le point d'être exécuté pour un meurtre qu'il n'a pas commis. Alors qu'il ne lui reste que 48 heures pour se libérer (ces 48 heures sont aussi familières), [...] Une intrigue banale, mais le traitement la rend raisonnablement intéressante¹⁸²³.

¹⁸²⁰ Le document n'est pas daté. Toutefois, les programmes plus récents évoqués sont diffusés à la fin de l'année 1958, et les relations entre annonceurs et scénaristes décrites sont celles de l'âge de l'annonceur unique. Ces éléments situent la table ronde entre la fin de l'année 1958 et le début des années 1960.

¹⁸²¹ Le thème apparaît également au cinéma, toutefois aucun recensement systématique n'a été effectué à ma connaissance à ce jour.

¹⁸²² « *The 'nick of time' finale should please the youngsters.* » « Previews of today's TV », *Chicago Daily Tribune*, 3 juin 1958.

¹⁸²³ « *Another old friend returns in this one -- the man about to be executed for the murder he did not commit. With only 48 hours left to cleat (those 48 hours are old friend too), [...] Routine story line, but the treatment makes it reasonably interesting.* » « TV Today : Previews », *The Hartford Courant*, 23 janvier 1959.

Les conventions narratives sont aussi familières que les « vieux amis » (expression utilisée dans l'article), en l'occurrence à nouveau le condamné à mort innocent, et la mise en suspense de son sauvetage : le policier qui se charge de prouver cette innocence, par conscience professionnelle, n'a que peu de temps pour agir. Le même ton ironique est utilisé par le chroniqueur de la publication spécialisée destinée aux professionnels, *Daily Variety*. Dans sa colonne, un épisode de *Playhouse 90*, « Before I Die » (s02e20, 23/01/1958, CBS), il relate la résolution de l'intrigue : « Cependant, comme cela doit arriver dans ces prétendus drames [...] Kiley passe un coup de fil au gouverneur pour obtenir un sursis et envoie un clin d'œil malicieux couru d'avance à Coleen Gray¹⁸²⁴. » Non seulement l'épisode est résolu grâce à une convention narrative (l'innocence du condamné est prouvée, et le héros passe un appel d'urgence au gouverneur, doté du pouvoir de grâce), mais les relations entre les personnages sont également hautement prévisibles. Les conventions sont telles qu'il n'y a pas de vrai drame ou de suspense. La peine capitale apparaît par conséquent comme un thème conventionnel dans le répertoire d'un média de masse.

Cependant, les scénaristes intellectuels présents à la table ronde sont d'un avis tout à fait différent :

AURTHUR [scénariste]. Un programme comme celui d'Omnibus sur la peine de mort [...] indique que certains sujets supposément tabous peuvent être utilisés comme thèmes pour des programmes dramatiques. Mais je doute fort que l'on puisse vendre [emphase dans l'original] un programme aussi fort que celui-là sur le thème de la peine capitale. [...]

SERLING. En tant que thème dramatique, c'est l'un des grands tabous.

KELLY. [membre du Centre, administrateur de l'étude sur les médias]. Pourquoi est-ce controversé ? Parce qu'un groupe d'intérêt pourrait se mobiliser ?

AURTHUR. Vous dites que la Loi est mauvaise. [...]

SERLING. Plus le fait qu'il y a certains groupes religieux pour qui la peine capitale est quasiment un anathème. Toute cette affaire de mort et de suicide est controversée¹⁸²⁵.

Selon eux, le thème est tabou et controversé. Serling invoque l'existence de groupes d'intérêt, opposés à sa représentation, ce qui est un premier signe que le sujet est polémique.

¹⁸²⁴ « However, as it must come to pass in these pretended dramas [...] Kiley puts through a call to the Governor for a reprieve and sends a sly wink prepaid to Coleen Gray [...]. » Helm., « Telepix Reviews : Before I die », *Daily Variety*, 27 janvier 1958.

¹⁸²⁵ « AURTHUR. A program like at the one "Omnibus" did on capital punishment [...], indicates that some supposedly taboo subjects can be used as themes for dramatic programs. But I doubt very much whether one could sell a show as strong on the capital punishment theme as that one was. [...]

SERLING. As a dramatic theme it is one of the big taboos.

KELLY. Why is it controversial? Because a pressure group might be aroused?

AURTHUR. You are saying that the law is bad. [...]

SERLING. Plus the fact that there are certain religious groups to whom capital punishment is practically anathema. This whole business of death and suicide is controversial. » Mannes (ed.), art cit, p. 23. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 40, dossier 1.

De plus, il place la peine capitale dans la question plus large de la mise en scène de la mort. Il s'appuie sur l'exemple du suicide, qui est réprouvé notamment par le code de la télévision¹⁸²⁶. Enfin, le thème n'est pas vendeur, c'est-à-dire qu'il ne trouve pas d'annonceur, ce qui est un autre signe de son caractère polémique. En effet, *Omnibus* (1952-1956, CBS, 1956-1957, ABC, 1957-1961, NBC) le programme évoqué pour son traitement exemplaire du sujet, est un magazine éducatif créé et financé par la Fondation Ford (ici dans le rôle de mécène, jusqu'en 1957). L'émission est pensée comme un fleuron de la télévision au « service du public », et aborde des sujets comme les sciences, l'histoire, la musique (avec les fameuses conférences de Leonard Bernstein, chef d'orchestre), le théâtre (une production de *King Lear* avec Orson Welles est restée célèbre), ou encore l'humour. Avec autant de prestige, le programme multi-primé se maintient alors qu'il ne dégage pas de profits publicitaires, ce qui est le contexte de la diffusion de l'épisode évoqué, « Capital Punishment » (s07e01, 26/10/1958, NBC¹⁸²⁷). Le thème est tabou car le traitement envisagé est politique, et défavorable à la pratique. Aurthur, par exemple, indique que mettre en scène la peine de mort équivaut à critiquer la loi (autre interdit du contrôle éditorial).

Ainsi, la place de la peine de mort à la télévision est double, selon la façon dont le sujet est utilisé. Comme élément narratif secondaire, non commenté ou questionné, évident et naturel, il est conventionnel, et donc neutre. Intégrer la peine capitale dans une enquête, un procès, ou une intrigue de vengeance permet de créer des enjeux de vie ou de mort, d'introduire un élément de suspense excitant, de s'interroger sur la tragédie d'une possible et fatale erreur judiciaire ... Cet élément narratif transforme ainsi des thèmes communs et rebattus en les enrichissant de thèmes plus politiques et/ ou émotionnels. Le téléspectateur peut être attiré par ces enjeux relevés, en particulier quand un protagoniste est accusé d'un crime capital, ou même condamné à mort. Les personnages agissent dans le cadre de la punition, qui s'impose à eux, ce qui est conforme aux exigences du contrôle éditorial.

Cependant, quand ce thème est utilisé comme sujet du drame, c'est-à-dire mis en valeur pour être examiné, commenté, et critiqué, alors il est « tabou ». Cette étiquette désigne le caractère polémique, reçu avec des réticences particulières par les diverses instances du contrôle éditorial, à l'image des relations raciales. Ce statut de sujet risqué apparaît par exemple chez Reginald Rose. Le créateur de *Defenders* (1961-1965, CBS) présente sa série judiciaire comme

¹⁸²⁶ Voir chapitre 4, point 4.2.3.3.1

¹⁸²⁷ Tim Brooks et Earle Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows, 1946-Present*, 9e édition., New York, Ballantine Books, 2007, p. 1014. ; Robert Mcg Thomas Jr, « Robert Saudek Is Dead at 85; A Pioneer of Culture on TV », *The New York Times*, 17 mars 1997.

un « programme créé avec l'objectif être sérieux, et même polémique, à propos des grandes questions que pose la vie de tous les jours dans une société démocratique¹⁸²⁸. » Son intention initiale est de provoquer des controverses, dans la lignée des scénaristes intellectuels des années 1950. Pour ce faire, il choisit le thème de la justice et de la loi, et la question de la peine capitale est une partie intégrante du projet. Ainsi, dès la « bible » de la série, le sujet est prévu dans plusieurs synopsis d'épisodes¹⁸²⁹. Par conséquent, quand la peine capitale est traitée de façon non-conventionnelle, les règles spéciales du contrôle éditorial pour les sujets polémiques s'appliquent, en particulier celle de la neutralité par l'équité (*both sides*). La représentation de l'exécution, et plus largement de la peine de mort, est ainsi façonnée par les conditions politiques et culturelles de production propres à un contexte historique et social particulier.

6.1.2 Le projet d'ABC pour « Prime of Life » (*Naked City*, s04e21, 13/02/1963, ABC) : la « neutralité » et le « strict minimum »

Les règles spécifiques d'édition pour la représentation de la peine de mort et de l'exécution apparaissent dans le dossier de développement de l'épisode « Prime of Life » - dossier sans équivalent dans les archives consultées pour cette thèse. En effet, cet ensemble de 48 documents conservés dans les archives du producteur Herbert Leonard nous renseigne très précisément sur les points de friction négociés entre les professionnels du contrôle éditorial, c'est-à-dire Phyllis van Orman, l'éditrice de la série, Grace Johnsen, l'éditrice en chef à New York et les cadres exécutifs d'ABC, d'un côté, et la production, représentée par Leonard, de l'autre. Les règles d'édition pour la représentation d'une exécution dans une série policière destinée à un public adulte y sont soit énoncées explicitement, sous forme d'exigences, soit sous-entendues dans les révisions effectuées. En effet, le projet initial est modifié à plusieurs reprises. Cependant, le premier texte rédigé par Stirling Silliphant en 1959 et la version modifiée et allongée de 1961 ne sont pas conservés dans les archives. Ces dernières contiennent un scénario daté d'octobre 1962, révisé à plusieurs reprises¹⁸³⁰. Pour remonter au projet initial, plusieurs documents nous apportent des informations : le scénario lui-même (qui comprend des pages de révision, et des scènes ou plans coupés, indiqués par la mention « omis ») et les

¹⁸²⁸ « [A] program which starts out to be serious, and even controversial, about the broader issues of life in a democratic society. » Reginald Rose, « Law, Drama and Criticism », *Television Quarterly*, Automne 1964, vol. 3, n° 4, p. 21. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers, 1952-1979. U.S. Mss 94AN. Boîte 22, dossier 7.

¹⁸²⁹ *The Defenders*, document anonyme et non daté, 13 p. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 22, dossier 4.

¹⁸³⁰ *Final draft : Naked City : Prime of Life, Production 4713*, Stirling Silliphant, 30 octobre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

demandes des éditeurs. Celles-ci sont formulées dans des télégrammes envoyés au producteur, ou résumées dans des rapports rédigés à la suite de réunions de négociation entre les cadres de la chaîne et ceux de la maison de production, Screen Gems.

En novembre 1962, le représentant de Screen Gems résume le point de vue de la chaîne : « ils avaient deux objections principales : (1) le fait que le scénario n'énonce pas les deux côtés du débat sur un problème controversé, c'est-à-dire la peine capitale. (2) l'importance excessive des scènes avec la chaise électrique¹⁸³¹. » Ainsi, ABC demande le respect de la neutralité, grâce à l'équité et au principe du « strict minimum » (chapitre 4), ce qui apparaît dans les diverses demandes de révisions émises par les éditeurs et les cadres exécutifs tout au long du développement de l'épisode¹⁸³².

6.1.2.1 Un condamné criminel : façonner une « victime coupable »

Les premiers points de friction entre l'équipe de production et la chaîne concernent la définition du personnage du condamné. Tout d'abord, la question de son identité est discutée. En effet, dans un télégramme envoyé en septembre 1961 par Leonard à Johnsen, ce dernier reprend les demandes de l'éditrice, formulées précédemment à l'oral : « Deuxièmement : Page 11, supprimez la référence aux origines italiennes de Hines¹⁸³³. » Par cette demande, l'éditrice veut s'assurer de la « neutralité » de l'identité de la figure du condamné. Elle anticipe des réactions négatives de la part de la communauté italo-américaine qu'elle identifie ici comme un groupe d'intérêt qui pourrait se sentir offensé par la représentation de la mort de l'un de ses membres, un criminel et un assassin, sur la chaise électrique. La chaîne ABC a en effet une histoire de conflit avec ce groupe suite à la diffusion de la série *The Untouchables* (1959-1963, ABC¹⁸³⁴). De plus, les éditeurs demandent la suppression de tout élément qui ferait du condamné un représentant d'une minorité, d'autant plus que, dans cette version du texte, le personnage est décrit avec compassion. La révision peut être liée à l'association entre la peine de mort et la répression des minorités ou les discriminations dans le discours réformiste et

¹⁸³¹ « They had two principal objections: (1) to the script's failure to state both sides of a controversial issue, i.e., capital punishment. (2) to the overemphasis of the electric chair scenes. » Rapport rédigé par Russel Karp (Screen Gems), daté du 5 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸³² Les principaux plans de la scène d'exécution se trouvent dans une planche, voir Annexe F-3.

¹⁸³³ « Two ... One [sic] page eleven delete reference's to Hine's Italian ancestry. » Télégramme de Herbert Leonard à Grace Johnsen, 25 septembre 1961. Le télégramme débute par la formule « Suite à notre conversation » (*As per our discussion*). UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸³⁴ La question est évoquée au chapitre 4. Elle peut aussi éventuellement penser à l'affaire Sacco et Vanzetti, arrêtés pour avoir tué le trésorier-payeur et son garde afin de voler la paie d'une usine. De la même façon, le condamné a tué lors du vol de la paie d'une blanchisserie.

abolitionniste. Pour éviter toute interprétation en ce sens, le condamné devient « neutre », indéfini¹⁸³⁵.

Un deuxième élément sensible est en effet la description du condamné. Dans un télégramme envoyé par l'éditrice en chef en novembre 1962, cette dernière émet l'objection suivante : « Page 32. Scène 148. L'homme est décrit comme un "petit garnement". Il devrait ressembler à un criminel et non à un ange¹⁸³⁶. » Selon les éditeurs, Hines doit être défini par son crime, se comporter comme un criminel, ne pas apparaître sympathique, ou innocent. La demande pointe ici une difficulté majeure dans la représentation de l'exécution. En effet, le condamné est un homme placé en détention et mis à mort de façon préméditée, dans le cadre d'une cérémonie. À la différence du criminel tué par le héros lors d'une confrontation, le condamné à mort ne représente plus un danger, il est seul et désarmé. Au moment de son exécution, il occupe désormais la fonction de victime et peut attirer la sympathie, phénomène observé dans la réalité historique¹⁸³⁷. Pour présenter un point de vue neutre sur le condamné, ce dernier ne peut pas apparaître comme une victime innocente du système (un point de vue critique). Ceci explique sans doute pourquoi le même document demande des ajouts dans les dialogues : « Page 9. Scène 31. [...] Insérez "si un jury et une autorité supérieure décident" [...] Page 18. Scène 54. [...] Ajoutez "condamné par un jury pour meurtre au premier degré¹⁸³⁸". » Les deux demandes insistent sur la gravité du crime commis par Hines (le meurtre au premier degré étant la forme la plus grave d'homicide dans le droit pénal américain), sur la légalité et la dimension démocratique de la procédure, car un jury composé de pairs a rendu son verdict.

Les modifications de dialogue demandées sont effectuées par la production, cependant une autre modification du scénario semble avoir été effectuée pour respecter le même principe. L'épisode diffusé comprend deux scènes de violence : l'attaque à main armée d'une blanchisserie par Hines, au cours de laquelle des employés sont blessés et tués, et l'arrestation de Hines qui tue et blesse des policiers en essayant de s'enfuir. L'analyse du scénario montre que la première scène est un ajout, car l'attaque de la blanchisserie est décrite dans des scènes qui ne suivent pas la numérotation initiale¹⁸³⁹. La séquence est numérotée avec des lettres (scène

¹⁸³⁵ Le personnage continue cependant à changer de nom selon les versions, où Hines et Hine apparaissent. Le nom du personnage dans la version télévisée est Philip Hames. L'essentiel des documents utilisent le nom « Hines » c'est pourquoi j'ai décidé de conserver ce nom pour ce personnage.

¹⁸³⁶ « Page 132-48. *The man is described as "small urchin like". He should look like a criminal and not an angel.* » Télégramme de Grace Johnsen à Herbert Leonard, daté du 3 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸³⁷ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 32. ; Foucault, 1975, *op. cit.*

¹⁸³⁸ « Page 9-31 [...] Insert "if a jury and a higher authority rule" [...] Page 18-54 [...] Add "convicted by a jury in the first degree" » Télégramme de Grace Johnsen à Herbert Leonard, daté du 3 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸³⁹ *Final draft : Naked City : Prime of Life, Prod. # 4713, Stirling Silliphant, 30 octobre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.*

39 A à O) ce qui indique qu'elle a été écrite alors qu'une première version du texte était déjà terminée. La version initiale du texte établissait le crime avec moins de détails. Paradoxalement, la demande des éditeurs accroît la violence de l'épisode, avec davantage de personnages tués et blessés. Le condamné doit ainsi sembler dangereux, coupable et condamné de façon légitime, ce qui compense son statut de victime : il cumule les deux caractéristiques contradictoires et devient une « victime coupable ».

Une autre séquence sensible relative à la description du condamné est le moment de son installation sur la chaise électrique. Un document annoté de 1961 montre comment la scène est remaniée¹⁸⁴⁰. Dans la version initiale, le condamné associe la chaise électrique à un fauteuil chez le coiffeur, ce qui déclenche un souvenir d'enfance : « La mère le mène au fauteuil/ il résiste/ le père lui parle¹⁸⁴¹. » La séquence proposée est barrée d'une croix, l'un des facteurs de cette décision est sans doute le fait que le condamné apparaît comme un enfant, vulnérable, soigné, en un mot humanisé, par la présence de ses parents. Autour de cette note, il est possible de lire la solution de remplacement : « Il voit la chaise/ puis dans le fauteuil du barbier/ c'est comme cela que nous l'envoyons à la chaise¹⁸⁴². » Finalement, le souvenir d'enfance est conservé, cependant l'humanisation du condamné est atténuée. La modification de cette scène entre ainsi dans une logique de « juste mesure ».

6.1.2.2 Une cérémonie et non une démonstration de technologie

L'autre facteur dans la décision de supprimer la version de l'installation dans la chaise électrique proposée par le producteur est le fait que cette scène prévoie la résistance du condamné, qui ne consent pas à sa mise à mort, ce qui révèle la violence de la procédure. Pour les éditeurs, une scène de résistance n'est pas « neutre », mais prend parti car elle reprend des discours critiques qui circulent en particulier dans les élites depuis la fin du XIX^e siècle¹⁸⁴³. Cet aspect de la scène est ainsi éliminé, la « neutralité » ainsi imposée et qui est maintenue dans la version finale diffusée à la télévision, donne l'impression d'un condamné obéissant, consentant,

¹⁸⁴⁰ Ce télégramme reprend tous les télégrammes échangés entre la production et l'éditrice jusqu'alors. Il porte dans les marges des notes manuscrites, d'une main inconnue, qui présentent des objections au texte et des solutions. Ces courtes phrases en style télégraphique, écrites dans la marge, semblent être des notes prises par Leonard lors d'une conversation avec des représentants de la chaîne, ou de son studio.

¹⁸⁴¹ « *Mother leading him to chair/him resisting/father talking him.* » Télégramme de Herbert Leonard à Jerry Hyams, Screen Gems, 27 septembre 1961. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁴² « *He sees chair/ then into barber chair/ this is how we sent him in chair.* » Télégramme de Herbert Leonard à Jerry Hyams, Screen Gems, 27 septembre 1961. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁴³ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 150- 160. ; John D. Bessler, *Death in the Dark : Midnight Executions in America*, Boston, Northeastern University Press, 1997.

qui se plie au protocole qui s'impose à lui. Le caractère cérémoniel de l'exécution n'est pas perturbé par le condamné, il se plie au rituel ; il respecte le rôle qui lui est donné dans le rituel.

Dans la même scène, les actions du condamné sont modifiées par une autre demande portée dans le document annoté de 1961. En effet, une note manuscrite précise : « Page 188 - Hine ne peut pas sourire¹⁸⁴⁴. » Il s'agit sans doute d'une objection du contrôle éditorial. Dans le scénario, la scène 188 décrit le moment de l'arrivée du condamné dans la chambre d'exécution et son attitude face aux témoins. Le sourire du condamné, dans ce cadre, peut apparaître comme une réaction ordinaire, un homme saluant d'autres hommes, au nom d'une humanité commune. Toutefois, le thème revient en 1962, quand Johnsen demande dans un télégramme : « Page 37. Scène 199. Ajoutez à la ligne d'Adam "Ou est-ce juste une bravade¹⁸⁴⁵ ?" » Cette demande recode le sourire du condamné et place ce moment dans la conception traditionnelle de l'exécution comme un test de courage viril. Dans la réalité historique, le condamné, scruté par les témoins, est censé donner le change en refusant de montrer sa peur, comme un dernier défi au système. Ce comportement se retrouve dans la culture et notamment dans les récits d'exécutions sous le nom de « jeu de la mort » (*dying game*)¹⁸⁴⁶. L'ajout demandé par l'éditrice décrit le condamné comme un poseur, un menteur, signe de sa moralité déficiente. Le sourire de Hines n'est plus une preuve d'humanité, mais une preuve de son manque de sincérité et de contrition, y compris dans ses derniers instants. Il se comporte comme un criminel – ce qui vient à nouveau « rééquilibrer » sa présentation comme victime. La révision fait par conséquent rentrer la scène dans le rituel de l'exécution. L'inscription de Hines dans le « jeu de la mort » semble cependant avoir été négociée : un sourire discret apparaît dans les scènes 197 et 198 du scénario, puis dans la version télévisée, cela ne correspond pas clairement au sourire amical ni au sourire de défi. De plus, la « bravade » n'y est pas mentionnée. La scène finale est par conséquent une version atténuée du projet initial, son interprétation est également plus ouverte : l'intervention de « juste mesure » est au service de l'objectif de neutralité en permettant deux lectures opposées.

Le même type de motivation semble présider à une autre demande des éditeurs. En 1962, dans un télégramme récapitulatif, Johnsen exige : « Page 29. Scène 127. Supprimez "autel et

¹⁸⁴⁴ « P. 188 - Hine can't smile ». Télégramme de Herbert Leonard à Jerry Hyams, Screen Gems, 27 septembre 1961. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁴⁵ « Page 37-199 Add to Adam's speech "Or is it just bravado?" » Télégramme de Grace Johnsen à Herbert Leonard, 3 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁴⁶ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 39. ; Austin Sarat, *Grotesque Spectacles : Botched Executions and America's Death Penalty*, Stanford, Stanford University Press, 2014 ; Daniel LaChance, *Condemned to Be Free : The Cultural Life of Capital Punishment in the United States, 1945-Present*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Minnesota, Minnesota, 2011 ; Foucault, 1975, *op. cit.*

remplacez par "construire la rambarde¹⁸⁴⁷" ». L'intervention concerne ici une réplique en voix off d'Adam Flint, le policier et personnage principal de la série (durant tout l'épisode, le téléspectateur a accès aux pensées des personnages). La scène décrit ici l'entrée des témoins dans la chambre d'exécution, qui contient une estrade avec des bancs sur deux niveaux pour les témoins face à la chaise électrique. Seule une rambarde de bois sépare les deux espaces. Les pensées de Flint dans ce passage multiplient le vocabulaire religieux : un autel se trouve dans le couloir qui mène à la chambre d'exécution, les bancs sont qualifiés de bancs d'église (*pews*) puis l'estrade est qualifiée d'autel. Cette dernière partie de la réplique est l'objet de la demande de suppression. La logique de la juste mesure semble encore s'appliquer : une des trois références religieuses est éliminée. Un autre facteur peut entrer en ligne de compte. En désignant l'estrade des témoins comme un autel et des bancs d'église, l'exécution devient une messe, une reproduction du sacrifice christique. Or, la participation du pouvoir spirituel aux exécutions fait partie du discours abolitionniste classique, qui critique la préparation spirituelle du condamné à sa mort comme une manière de le rendre docile lors de ses derniers instants¹⁸⁴⁸. Ne conserver qu'une seule référence sur les deux atténue cet aspect. L'exécution conserve toutefois une dimension religieuse, avec notamment la présence du ministre du culte et une prière, des éléments conventionnels. Les éléments qui découlent de la dimension proprement cérémonielle, c'est-à-dire du sens collectif de l'exécution comme sacrifice, sont éliminés, alors que ceux qui découlent du soin au condamné (entouré d'un ministre et d'un médecin) sont conservés, proposant une lecture plus individuelle de la mort.

Enfin, le débat entre la production et le contrôle éditorial concernant la représentation de la chaise électrique semble aussi motivé par la volonté de préserver la dimension cérémonielle de la scène d'exécution en atténuant ses aspects techniques. En effet, dans un télégramme daté de septembre 1961, Leonard prend l'engagement suivant : « Dans les pages 36 et 37, éliminer tous les détails à propos du sanglage, des électrodes, etc¹⁸⁴⁹. » Dans le scénario, les scènes 224 à 231, ainsi que les scènes 234 et 235 sont coupées : il s'agit sans doute de l'application de la demande de l'éditrice. En effet, ces scènes font partie de la séquence sur les derniers préparatifs. La scène 236 prévoit un plan de situation avec la chaise électrique vue de dos, prête à être mise en route. Il s'agit d'un bilan de l'action, avant la coupure publicitaire prévue à la fin de la scène 236. La version télévisée confirme cette lecture car les gardiens et

¹⁸⁴⁷ « *Page 29-127 delete "altar – leaving [sic] "construct the rail"* » Télégramme de Grace Johnsen à Herbert Leonard, 3 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁴⁸ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸⁴⁹ « *On pages 36 and 37 Eliminate all details in re strapping, electrodes, etc.* » Télégramme de Herbert Leonard à Grace Johnsen, 25 septembre 1961. UCLA. Dossier Prime of Life.

l'opérateur font les derniers réglages autour de la chaise électrique dans cette scène ; un câble électrique est visible. Alors que la pose des sangles est visible des scènes 201 à 215 (les vues sont partielles toutefois), la pose des électrodes et la connexion électrique sont absentes de l'écran. Ces derniers préparatifs étaient sans doute prévus avec beaucoup de détails dans dix plans ou scènes.

La description technique et concrète de la chaise électrique ne semble pas représentable, en image et même en mots. En effet, dans son télégramme du 3 novembre, Johnsen demande une modification de dialogue : « Page 11. Supprimez 2000 volts¹⁸⁵⁰ [...] ». Plus loin, elle exige : « Page 22. Scène 79. Supprimez le très gros plan sur la chaise électrique¹⁸⁵¹. » Dans le scénario, cette scène correspond au moment où les témoins entrent pour la première fois dans la chambre d'exécution et regardent l'instrument de mise à mort. La description visuelle détaillée est jugée inacceptable par l'éditrice. Les détails techniques et le chiffre de 2000 volts dirigent l'attention vers les ressources technologiques mobilisées, la préméditation de l'action, et la souffrance du condamné lors de la mise à mort. Dans la version télévisée, une vue globale de la chaise électrique est proposée dans un plan, et les scènes concernant les derniers préparatifs permettent de les saisir partiellement, la vue sur le condamné étant obstruée par les gardiens, et les actions limitées. Des procédés de strict minimum sont à nouveau mis en œuvre pour donner une vue générale, non détaillée, et conventionnelle de la séquence.

6.1.2.3 La violence de l'exécution limitée

La représentation de l'exécution elle-même est un point de friction majeur, les interventions des éditeurs cherchent à en limiter le caractère explicite et la violence. En effet, l'analyse des différents documents de développement montre que, dans le projet initial, le condamné devait apparaître dans le champ pendant son électrocution, et celle-ci devait comprendre deux décharges électriques distinctes – ce qui implique également une scène étirée dans la durée. En 1961, Leonard s'engage ainsi :

Quatrièmement : Tous les détails suivant concernant le processus d'électrocution seront éliminés, avec une attention particulière pour ceux des pages 41 à 46. Cinquièmement : Tous les plans avec Hine sur la chaise électrique seront mis en scène de manière à ce que la vue du public soit partiellement bloquée à tout moment¹⁸⁵².

¹⁸⁵⁰ « Page 11 Delete 2000 volts [...] » Télégramme de Grace Johnsen à Herbert Leonard, 3 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁵¹ « Page 22-79 Delete extreme close-up of chair. » Télégramme de Grace Johnsen à Herbert Leonard, 3 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁵² « Four ... All further details about the process of electrocution will be eliminated, with special attention to those on pages forty one [sic] to forty six. Five ... All shots of Hine in the chair will be staged so that the audience view is partially blocked at all times. » Télégramme de Herbert Leonard à Grace Johnsen, 25 septembre 1961. UCLA. Dossier Prime of Life.

Ces deux engagements nous indiquent que l'épisode devait décrire en détail la mise à mort, avec le condamné dans le champ au moment fatidique. Leonard ne renonce pas tout à fait à ce projet, il prévoit de réaliser des vues partielles, en cohérence avec les dispositifs de strict minimum. Le scénario porte la trace de ce projet, qu'il est possible de reconstituer en dépit du fait que la séquence qui correspond au moment de l'électrocution comprenne de nombreux plans coupés (voir le tableau récapitulatif ci-dessous¹⁸⁵³). Les plans conservés décrivent les réactions des témoins ou donnent des éléments de contexte (l'opérateur, l'horloge). L'exécution débute à la scène 258, et la mention de l'éclairage qui faiblit à la scène 267 indique bien que l'exécution est toujours en cours. Les plans de réaction ne peuvent être que des réactions à l'électrocution. Les plans coupés sont très certainement les plans sur le condamné en train de subir sa mise à mort. Par exemple, le plan 274 décrit ce que Flint scrute. Étant donné l'action, il est logique qu'il s'agisse du condamné.

Numéros de plans/ scènes	Indications du scénario (résumé)
258	Gros plan : l'interrupteur et la main de l'opérateur
259-260	Gros plans : réaction du prêtre et d'Adam
261	Gros plan : mains des témoins
262	COUPÉ
263	Gros plan : visages des témoins
264	COUPÉ
265	Plan de réaction sur Adam Flint, le personnage principal
266	COUPÉ
267 à 269	Plans de réaction de divers témoins, qui « réagissent à l'éclairage qui faiblit » (<i>react to the lights dimming</i>)
270	Gros plan : l'opérateur abaisse l'interrupteur, et attend un moment avant de le réenclencher
271	Gros plan : horloge
272	COUPÉ
273	Gros plan : visage d'Adam Flint qui « regarde intensément » (<i>staring at</i>)

¹⁸⁵³ *Final draft : Naked City : Prime of Life, Production 4713*, Stirling Silliphant, 30 octobre 1962, p. 43-44. UCLA. Dossier Prime of Life.

274	COUPÉ
275	Plan large : le prêtre se rend auprès de la chaise électrique

Le projet initial de Leonard franchit une limite de représentation de l'électrocution de manière radicale et fait durer la scène : les réactions des témoins et participants sont nombreuses, et l'électricité est appliquée à deux reprises (comme le montre le plan 270), la mort y est décrite comme une agonie¹⁸⁵⁴. Toutefois, l'analyse du scénario et de la version diffusée à la télévision montre des modifications majeures de ce projet en ce qui concerne le plan 258, la deuxième application de l'électricité, l'utilisation de l'effet visuel et la présence du condamné dans le champ de la caméra pendant son exécution. En ce qui concerne ce dernier point, Leonard négocie une vue partielle en 1961, mais les plans sont coupés sur le scénario – cette suppression majeure n'est cependant pas documentée dans les échanges entre le producteur et l'éditrice, ce qui suggère des consignes orales. Ces dernières peuvent émaner de cadres exécutifs de la chaîne, en position d'imposer leurs exigences à Leonard. Par conséquent, la mort du condamné est déplacée dans le hors champ, mise en scène utilisée dans la version télévisée.

Pour les autres modifications, celles-ci sont effectuées plus tardivement. En effet, selon les archives et le calendrier de tournage, Leonard entame le tournage début novembre 1962 sans avoir reçu le feu vert de la chaîne. Toutefois, Johnsen s'engage à visionner le premier montage (*rough cut*) en se réservant le droit de demander des modifications. Le 21 novembre, des pages de révisions sont ajoutées au scénario, elles ajoutent de nouvelles scènes d'une durée approximative de trois minutes. Entre ces deux dates, le premier montage a sans doute été visionné par des représentants de la chaîne, et ceux-ci ont ordonné une série de coupes d'une durée de trois minutes, qui ne sont pas documentées dans les archives – obligeant la production à remplir du temps d'antenne avec deux nouvelles scènes. L'épisode est ainsi monté une deuxième fois. Leonard organise le visionnage de cette deuxième version pour les cadres d'ABC au début du mois de décembre. Selon lui, suite à ce deuxième visionnage, de nouveaux changements sont demandés par la chaîne. Là encore, les révisions précises ne sont pas documentées. Les changements concernant le plan 258, la deuxième application de l'électricité et l'effet visuel ont lieu dans ce contexte, suite au premier ou au deuxième visionnage et aux demandes des cadres. La chaîne demande ainsi que le gros plan sur la main de l'opérateur de la

¹⁸⁵⁴ Dans la réalité historique, la procédure d'électrocution comprend plusieurs décharges pour mettre à mort le condamné, et le processus dure plusieurs minutes. Banner, 2002, *op. cit.*, p. 186- 194.

chaise électrique soit supprimé¹⁸⁵⁵, il est remplacé par un plan plus large et décentré. L'interrupteur lui-même et la main sont hors champ, seul le geste de l'opérateur est décrit. Là encore, le réalisme est atténué avec la suppression d'un détail. L'effet visuel de l'éclairage qui faiblit pendant l'application de l'électricité n'apparaît pas non plus dans la version télévisée, il est remplacé par un effet sonore de faible intensité pour signifier le bourdonnement de l'électricité. La version télévisée ne comprend aucun signe visuel de l'électrocution, même indirect. Un détail visuel et expressif, signifiant la consommation électrique élevée lors de l'électrocution (et la souffrance du condamné) est supprimé et remplacé par un effet sonore qui signifie le fonctionnement de la chaise électrique, sans lui donner d'effet spécifique. Enfin, la deuxième application de l'électricité est supprimée. La violence de l'électrocution est également atténuée : la durée de la scène est limitée, le passage de vie à trépas est plus rapide, l'électricité apparaît comme une méthode efficace et indolore de mise à mort.

La réaction des témoins a fait l'objet de demandes de la part des cadres d'ABC pour en atténuer l'expressivité. Tout d'abord, durant l'exécution, l'un des témoins vomit – ce qui est coupé du texte à la demande de Johnsen¹⁸⁵⁶. De plus, la comparaison des plans sur les témoins durant la séquence d'installation (pose des sangles et électrodes) avec ceux décrivant leurs réactions au cours de l'électrocution montre qu'il s'agit en réalité des mêmes plans. Les mêmes images sont utilisées deux fois. Pourtant, Leonard demande un tournage supplémentaire des deux séquences en question quelques jours après le début du tournage¹⁸⁵⁷. Logiquement, à l'issue de ce nouveau tournage, Leonard dispose d'une quantité importante de bande, ce qui devrait lui permettre d'utiliser des plans différents et de montrer une différence de réaction entre l'installation du condamné et son exécution. Comme cela n'est pas le cas, il est probable que les plans sur les témoins lors de l'électrocution aient été rejetés par les cadres exécutifs. Ainsi, selon Paul Burke :

ABC a coupé trois minutes d'images - [...] y compris ma réaction. ABC a déclaré que ma réaction était en fait un commentaire sur la peine capitale. Pendant le tournage de cette séquence, j'ai fait des cauchemars deux nuits de suite. Pendant une prise, je me suis emporté et j'ai vomi. C'est le meilleur travail d'acteur que j'ai jamais fait, et il n'a pas été montré¹⁸⁵⁸...

¹⁸⁵⁵ Ceci est confirmé par le comédien Paul Burke, qui incarne le policier Adam Flint, dans une interview. Dave Kaufman, « On All Channels : Star "Naked" Vidramatic Execution Gives Web Pause », *Daily Variety*, 3 avril 1963.

¹⁸⁵⁶ « Page 44. Scène 263. Éliminez la scène de vomissement. » (*Page 44-263 eliminate retching scene.*) Télégramme de Grace Johnsen à Herbert Leonard, daté du 3 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁵⁷ Note interne de Herbert Leonard à Stanley Neufeld, producteur, datée du 6 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁵⁸ « *ABC cut out three minutes of footage – [...] even my reaction. ABC said my reaction was actually a comment on capital punishment. During shooting of this segment, I had nightmares two nights running. During one scene I*

À l'issue du visionnage du premier ou du second montage, les représentants de la chaîne ont pu demander la suppression des plans où les témoins, dont Paul Burke, réagissent de manière trop vive à l'électrocution. Pour des raisons pratiques et/ou de coût (les comédiens sont déjà engagés ailleurs), Leonard réutilise les plans de la première partie, acceptables car avec des émotions relativement retenues, pour la deuxième partie de la séquence. Les émotions des témoins sont considérées comme des « commentaires » sur l'acte en train de se dérouler, elles en montrent la violence de façon indirecte : la souffrance est aussi celle des témoins qui sont brutalisés. Le contrôle éditorial exige une attitude plus neutre de la part des témoins pour s'assurer de la neutralité de la fiction. Les émotions doivent être contenues dans les limites de la juste mesure, et ne pas prendre parti sur l'éventuelle cruauté de la procédure.

La présence du cadavre à l'écran après l'exécution est aussi un élément prévu dans le projet qui a été modifié à la demande des éditeurs. En effet, Johnsen demande en novembre 1962 : « Page 46. Scène 293. Éliminez le plan avec la main flasque¹⁸⁵⁹. » Selon le scénario, la scène 293 décrit l'enlèvement du corps par les gardiens. Le détail coupé de la scène 293 était sans doute la main du condamné qui dépassait du brancard, ou du drap. La vue directe d'une partie du corps ne semble pas acceptable. D'ailleurs, de nombreuses indications du scénario, des scènes 277 à 293, placent le corps du condamné hors champ. Par exemple, la scène 293, dans laquelle les gardiens emmènent le corps hors de la salle, précise : « Leurs silhouettes, prises dans l'effort, cachent le mort¹⁸⁶⁰. » Ce dernier montre le même dispositif de suppression d'un détail expressif, remplacé par une vue en plan large et en partie obstruée. La scène de l'enlèvement du corps est acceptable car elle respecte les principes du strict minimum.

6.1.2.4 Des dialogues « équilibrés »

Le dernier point de friction concerne les discours sur la peine capitale. Tout d'abord, les professionnels du contrôle éditorial considèrent que les dialogues sont déséquilibrés. En 1961, Leonard affirme ainsi à Johnsen dans un télégramme : « Premièrement : Sur la page huit, Parker dira clairement qu'il ne demande pas à Flint d'approuver ou de désapprouver l'exécution mais

got carried away and threw up. It was the best acting I've ever done, and it wasn't shown...» Paul Burke, cité dans Kaufman, 1963, art cit.

¹⁸⁵⁹ « Page 46-293 Eliminate limp hand scene » Télégramme de Grace Johnsen à Herbert Leonard, 3 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁶⁰ « Their straining figures hide the dead man. » *Final draft : Naked City : Prime of Life, Production 4713*, Stirling Silliphant, 30 octobre 1962, p. 46. UCLA. Dossier Prime of Life.

seulement d'en faire l'expérience en tant que témoin¹⁸⁶¹. » Le scénario comprend en effet une scène entre Flint, et son coéquipier, Parker. Le second est doublement en position d'autorité : c'est un membre des forces de l'ordre, expérimenté, il est le mentor de Flint. Il présente la peine de mort comme une institution légale, démocratique, que les policiers, simples exécutants chargés de faire respecter la loi, n'ont pas à juger. Toutefois, en novembre 1962, la demande revient sur la table lors des négociations, ce qui apparaît dans un rapport, rédigé par un représentant de la société de production de Leonard. Ce dernier s'engage à corriger le déséquilibre dans les dialogues en « inclu[ant] une déclaration importante [emphase dans l'original] en faveur de l'autre partie¹⁸⁶². » Le télégramme de Johnsen, rédigé dans le même contexte, présente une demande plus précise : « Page 41. Scène 219. Supprimez la ligne du journaliste, ou si vous la laissez, faites-en sorte que quelqu'un d'autre exprime une vue identique à celle de Parker pour l'équilibrer. Si les deux sont utilisées, elles doivent être juxtaposées¹⁸⁶³. » Johnsen fait ici allusion à la réplique d'un témoin qui critique la pratique de la peine de mort dans son ensemble. Pour compenser, elle exige que la réplique suivante reprenne l'argument de Parker, et énonce à nouveau un refus de critiquer la loi ; la déclaration critique ne peut rester sans réponse. L'ajout de la seconde réplique fait partie de la stratégie de neutralité déjà observée : le dialogue doit reprendre la forme « des deux côtés ». Les éditeurs semblent en quelque sorte compter les points, et la seule issue possible de la confrontation entre les opposants et les défenseurs de la peine de mort est un match nul lors de l'échange. De plus, le point de vue qui semble remporter l'adhésion de l'éditrice est celui du non jugement. La peine capitale n'est pas un sujet à discuter, mais un état de fait. Dans la logique des éditeurs, débattre équivaut à entrer dans le domaine de la politique, et ne pas débattre permet de demeurer dans la neutralité, telle qu'elle a été définie pour la télévision au chapitre 4. Pour preuve, dans la version télévisée, la réplique critique du journaliste est coupée, par contre la tirade de Parker du début de l'épisode est conservée.

¹⁸⁶¹ « One ... On page eight Parker will make it clear that he is not asking Flint to approve or disapprove of the execution but only to experience it as a witness. » Télégramme de Herbert Leonard à Grace Johnsen, 25 septembre 1961. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁶² « Include an important statement of the other side of the coin. » Rapport rédigé par Russel Karp (Screen Gems), 5 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁶³ « Pale [sic] J41-219 Either delete reporter's speech or if left in have some one [sic] else express Parker's view for balance. If both used they should be in juxtaposition. » Télégramme de Grace Johnsen à Herbert Leonard, 3 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

6.1.2.5 Une morale individuelle et positive

Enfin, les représentants de la chaîne semblent avoir critiqué la morale de l'épisode pour son manque de neutralité. Le premier télégramme de Leonard à l'éditrice promet de changer l'épilogue :

Sixièmement : Les propos du narrateur à la fin de l'épisode seront élargis pour dramatiser le lien entre le travail de policier de Flint et cette expérience. La conclusion de l'histoire deviendra plus spécifiquement qu'un jeune flic devient à la fin un meilleur être humain et donc un meilleur policier¹⁸⁶⁴.

La morale de l'épisode doit ainsi être positive et individuelle, ce qui suggère qu'elle ne l'était pas dans le projet initial. D'ailleurs, un cadre de Screen Gems apporte sa contribution à la reformulation de la morale de l'épisode dans un télégramme adressé à Johnsen : « Suggère "Une vie appréciée" comme nouveau titre pour remplacer "L'Exécution". Je crois que cela indique clairement quel est le véritable thème de l'intrigue¹⁸⁶⁵. » Le titre déplace le cœur de l'intrigue : il ne s'agit plus d'observer, de scruter et donc de juger la procédure de l'électrocution, mais de voir les effets positifs de la procédure sur les témoins, et en particulier le personnage principal. Les enjeux ne portent plus sur une facette de la justice pénale, un thème politique, mais sur les effets psychologiques pour les témoins, un thème individuel.

Par conséquent, un sens personnel et psychologique est aussi donné à l'exécution qui apparaît dans la version télévisée comme une épreuve et un test de personnalité pour les témoins. Ainsi, la description des réactions des témoins dans le scénario indique la volonté de montrer une scène de brutalisation. Une fois l'exécution terminée, l'un d'entre eux est effondré psychologiquement (*destroyed*), un autre semble s'enfuir, un troisième a vidé une bouteille de whisky pour faire face à la scène, un dernier est « abattu et muet » (*glum and unspeaking*¹⁸⁶⁶). Ces indications ne sont pas la cible de demandes de modifications. La version télévisée de la sortie des témoins est proche du texte, ce qui signifie qu'elle a été acceptée par les cadres. Les effets négatifs de la scène sur les témoins autres que le personnage principal la placent dans la tradition des récits d'exécution comme épreuve de courage et de virilité, pour les condamnés comme pour les membres du public. En effet, depuis la fin du XIX^e siècle, le rôle de témoin est

¹⁸⁶⁴ « Six ... The end narration will be enlarged to dramatize the connection between Flint's job as a cop and this experience. The sum total of the story will more specifically become that a young cop emerges at the end a better human being and therefore a better policeman. » Télégramme de Herbert Leonard à Grace Johnsen, 25 septembre 1961. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁶⁵ « Suggest "An Appreciation of Life" as new title to replace "The Execution". I believe this clearly indicates what is the real theme of the story. » Télégramme de Bill Dozier à Grace Johnsen, 22 octobre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁸⁶⁶ *Final draft : Naked City : Prime of Life, Production 4713*, Stirling Silliphant, 30 octobre 1962, p. 46. UCLA. Dossier Prime of Life.

réservé aux hommes, les femmes sont exclues. Les abolitionnistes sont décrits comme des êtres sentimentaux, et faibles – qualités féminines dans le genre - alors que les rétionnistes sont durs et privilégient la loi au détriment des sentiments – des qualités masculines dans le genre¹⁸⁶⁷. L'exécution est ainsi une affaire d'hommes. Ainsi, dans la version télévisée de la scène d'exécution, le jeune journaliste est particulièrement mis en valeur par un gros plan dans lequel il sue à grosses gouttes. Sa voix intérieure nous révèle qu'il est inquiet à l'idée de défaillir en public, devant d'autres hommes. La scène de sortie de l'exécution est recodée : les hommes qui en ressortent détruits et brutalisés le sont par manque de virilité, à cause d'un défaut personnel de personnalité.

Le dossier de développement de « Prime of Life » est donc instructif à plus d'un titre, il permet notamment de mieux cerner les différents dispositifs de neutralité, d'équilibre, de juste mesure et de strict minimum utilisés. De plus, ces dispositifs sont appliqués à la demande des professionnels du contrôle éditorial, qu'il s'agisse des éditeurs ou des cadres exécutifs. Enfin, la conception de la neutralité correspond aux grands principes évoqués par les éditeurs en chef, Alfred Schneider en premier lieu. Dans sa présentation du libre marché des idées à la télévision, il opère une hiérarchisation : les idées grand public, majoritaires, sont favorisées par rapport aux idées minoritaires, en accord avec le rôle de média de masse. La neutralité décrite au fil de l'analyse des révisions de « Prime of Life » est biaisée et asymétrique. En effet, les différents procédés créent une forme de neutralité qui place la peine capitale et l'exécution en dehors du champ de la caméra, et en dehors du jugement. Par exemple, plusieurs personnages expriment leur opinion, cependant l'opinion abolitionniste la plus radicale est supprimée de la version finale, et les éditeurs favorisent la voix qui leur semble la plus légitime : celle du policier qui refuse de juger. La déclaration est supposément apolitique, en ce qu'elle n'est pas rattachée à un parti politique, toutefois sa nature est politique, car elle exclut les critiques, le réformisme et défend le *statu quo*. Appliquée à la peine capitale, la neutralité favorise donc le conservatisme, les traditions et le rétionnisme, ce qui correspond à la doctrine de l'équité dans l'institution.

6.1.3 Des procédés de neutralité appliqués dans les épisodes étudiés

L'objectif de « neutralité » identifié grâce à l'analyse du dossier de développement de « Prime of Life » semble façonner d'autres épisodes. Les archives de développement retrouvées

¹⁸⁶⁷ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 126-127, 159- 167.

ne permettent pas d'affirmer si l'application de procédés similaires résulte d'exigences des professionnels du contrôle éditorial, si elles sont utilisées par les créatifs eux-mêmes à cause de leur caractère conventionnel, ou *a priori* par anticipation de ces demandes (autocensure). Les règles d'édition dégagées pour les dialogues, le personnage du condamné, la mise en scène de l'exécution, et la morale de l'épisode sont appliquées dans le corpus, car il s'agit là des « règles du jeu » à respecter.

6.1.3.1 Des débats « neutres » selon la culture de la production

Dans « Prime of Life », les dialogues sont scrutés par le contrôle éditorial qui s'assure que le point de vue conservateur soit exprimé dans une position privilégiée, traduction de la doctrine de l'équité. La même logique semble largement appliquée dans le reste du corpus étudié. Tout d'abord, notons que les débats entre personnages n'y sont pas si fréquents. Dans de nombreux épisodes, la peine de mort ou l'exécution n'est pas une pratique discutée, elle est mise en œuvre sans commentaire, ce qui la normalise. Si le principe est discuté entre des personnages, les débats sont souvent à peine entamés, ou ne mènent pas à une résolution. « A Bag of Oranges » (*Four Star Playhouse*, s03e15, 06/01/1955, CBS), par exemple, présente cet échange entre deux journalistes, dont le premier doit assister à une électrocution pour la première fois :

JOURNALISTE. Barry, est-ce que tu crois en la peine capitale ?

BARRY. Bien sûr ! Pas toi ?

JOURNALISTE. Ouais, j'imagine. Je me demandais juste. Je n'ai jamais vu un homme mis délibérément à mort.

*Barry. C'est sûr, c'est pas très beau à voir*¹⁸⁶⁸.

Ce court extrait répond à l'exigence d'équité. La question initiale entraîne une réponse de principe de la part de Barry, le journaliste expérimenté. Le jeune journaliste exprime un doute, ce qui équilibre la première réponse de façon inégale : il n'exprime pas une opinion opposée, et la distribution des pouvoirs est favorable à Barry, qui dispose de la position d'autorité. La question est ensuite déplacée sur le problème concret de l'exécution. Dans la suite de la scène, Barry explique quels en sont les enjeux journalistiques, sans examiner à nouveau question de principe. Des épisodes présentent des problèmes moraux plus spécifiques, comme

¹⁸⁶⁸ « *JOURNALIST. Barry, do you believe in capital punishment?*

BARRY. Sure! Don't you?

JOURNALIST. Yeah, I guess so. I was just wondering. I've never seen a man deliberately put to death.

*BARRY. It sure ain't pretty. » (« A Bag of Oranges », *Four Star Playhouse*, s03e15, 06/01/1955, CBS).*

celui du médecin de « Before I Die » (*Playhouse 90*, s02e20, 23/01/1958, CBS), chargé de soigner un condamné :

DAVID [LE MEDECIN]. Je n'ai pas étudié la médecine pour faciliter une exécution. Je ne sais pas ce que ce type a fait et je m'en fiche. Ce que je sais, c'est que vous débarquez ici et me demandez de sauver la vie d'un homme pour pouvoir le tuer quelques jours plus tard.

CARR [LE POLICIER]. Je ne suis pas l'État, docteur, je ne fais que travailler pour lui. A priori, je dirais que la situation de Weaver [le condamné] ne vous regarde pas¹⁸⁶⁹.

Le médecin souligne une incohérence du système et le refus d'y participer – il exprime donc une opinion critique. La réponse du policier équilibre cette réplique en refusant de juger le processus, et en refusant au médecin ce même droit. La réplique reprend le type de discours vu dans « Prime of Life », ce qui pointe son caractère conventionnel. La distribution de l'autorité est aussi inégale dans cet épisode : le policier est un représentant de la loi et il est plus âgé que le médecin. Le rééquilibrage se fait donc au profit du premier. Dans « The Jury » (*Bonanza*, s04e14, 30/12/1962, NBC), le débat passe à l'intérieur d'un même personnage. Le doux géant Hoss Cartwright, juré dans un procès capital, hésite à voter en faveur de la culpabilité de l'accusé, car cela entraînerait automatiquement une condamnation à mort.

HOSS. Breese et les autres [membres du jury] me disent toujours que la loi dit "œil pour œil et dent pour dent". Comment se fait-il qu'ils ne disent rien sur "tendre l'autre joue" ? Ou "aimer son prochain" ? [...]

BEN. L'homme qui siège dans un jury, il doit être logique, il doit regarder les preuves, il doit évaluer les preuves¹⁸⁷⁰.

Le débat sur la moralité de la peine capitale est énoncé en termes bibliques : la loi du Talion, formulée à trois reprises dans le Pentateuque¹⁸⁷¹, est mise en contradiction avec des principes énoncés par le Christ dans les Évangiles¹⁸⁷². L'épisode reprend une forme classique du débat car la mobilisation de la Bible est un cliché depuis le XIX^e siècle¹⁸⁷³. Le débat n'est pas résolu : Ben Cartwright, le père de Hoss, figure de patriarche, rappelle la nécessité de suivre les règles du système judiciaire. Le processus n'est pas jugé, le patriarche défend une position

¹⁸⁶⁹ « DAVID. I didn't study medicine to help out a state execution. I don't know what this guy did and I don't care. I do know that you waltz in here and ask me to save a man's life so a few days later you can kill him. »

CARR. I'm not the state, doctor, I only work for it. Offhand, I'd say Weaver's situation is none of your business. » (« Before I Die », *Playhouse 90*, s02e20, 23/01/1958, CBS).

¹⁸⁷⁰ « HOSS. Breese, and the rest of [the members of the jury] they always telling me that the law says "an eye for an eye and a tooth for a tooth". How come they don't say nothing about "turning the other cheek"? Or "loving thy neighbor"? [...]

BEN. The man who sits on a jury, he must be logical, he must look at the evidence, he's got to weigh the evidence. » (« The Jury », *Bonanza*, s04e14, 30/12/1962, NBC).

¹⁸⁷¹ Exode 21, 23-25, Lévitique, 24, 17-22, et Deutéronome, 19, 21. Samuel Amsler et al. (eds.), *La Bible : Notes intégrales*, 12e édition., Villiers-le-Bel, Bibli'O-Société biblique française, Les Editions du Cerf, 2011.

¹⁸⁷² Pour le premier dans Matthieu 5 :39, et Luc 6 : 29 ; et pour le second Marc 12 :33. *Ibid.*

¹⁸⁷³ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 117.

d'obéissance. Un déséquilibre similaire à celui décrit plus haut apparaît. Ben est le détenteur de l'autorité, par son appel à la rationalité et à la loi, il se place du côté des valeurs masculines. Hoss, au contraire, reçoit la sagesse impartie et se pose des questions, met en avant des valeurs sentimentales de compassion ce qui le place du côté des valeurs féminines, inférieures¹⁸⁷⁴. Le débat n'est pas résolu explicitement (loi du talion, ou pardon évangélique), mais le déséquilibre favorable au *statu quo* légal neutralise cette incertitude. La forme du débat sans résolution est aussi illustrée par un échange dans « Cell 227 » (*Alfred Hitchcock Presents*, s05e34, 05/06/1960, CBS). Morrison, le condamné, soulève la contradiction au cœur de la peine capitale, face à l'aumônier de la prison :

MORRISON. Je suis ici en vertu d'un code social de rétribution, mon père. [...] Si la société considérait le meurtre comme moralement indéfendable, vous et moi ne serions pas ici, et il n'y aurait pas besoin de couloir de la mort. Maintenant, dites-moi, comment fait-on la distinction entre un meurtre commis par un individu et un meurtre commis par l'État ?

*LE PRETRE. Nous serons tous pardonnés*¹⁸⁷⁵.

La peine capitale est définie par le condamné comme une pratique sociale, créée par et pour les hommes, ce qui la distingue de la loi naturelle ou divine. Morrison nie également la spécificité de l'acte légal, soulignant sa ressemblance avec ce qu'il est censé punir. La réponse du prêtre équilibre cette réplique en incitant à l'obéissance et à la patience : même si le système est incohérent, les erreurs humaines seront pardonnées dans l'au-delà par le jugement divin. Des voix critiques sont ainsi régulièrement entendues dans le corpus, elles sont « équilibrées » par des personnages incarnant la loi et/ou l'autorité (le journaliste vétéran, le policier, le père, le prêtre) qui, du point de vue du contrôle éditorial, jouent le rôle de modèle pour le téléspectateur. Dans la série judiciaire progressiste *The Defenders*, la fonction de rééquilibrage est dévolue au représentant du ministère public qui rappelle la loi, sa légitimité et son utilité. Par exemple, dans « Metamorphosis » (*The Defenders*, s02e24, 02/03/1963, CBS), l'avocat de la défense, Larry Preston, essaie d'obtenir la commutation de la peine de Luke Jackson, condamné à mort, car il a été réhabilité en prison.

PRESTON. Il y a eu plus de 8000 homicides dans ce pays l'année dernière, M. Hayes, et chacun d'entre eux pourrait mériter la peine de mort. 8000 ! Mais seulement 42 personnes ont été exécutées, et la plupart d'entre elles dans une poignée d'États. Tant

¹⁸⁷⁴ Son personnage sympathise régulièrement avec des enfants, et il ne poursuit pas d'intérêts romantiques auprès de personnages féminins. De plus, Dan Blocker (1928-1972), n'a pas le physique athlétique de la masculinité traditionnelle, il est corpulent.

¹⁸⁷⁵ « *MORRISON. I'm here under a social code of retribution, father. [...] If society considered murder morally wrong, you and I wouldn't be here, there couldn't be a death row. Now, you tell me, how does one distinguish between murder committed by an individual and murder committed by the state?*

THE PRIEST. We will all be forgiven. » (« Cell 227 », *Alfred Hitchcock Presents*, s05e34, 05/06/1960, CBS)

de pitié ! Tant de clémence ! Mais vous estimez que Luke Jackson est exceptionnel [...] ?
[...]

HAYES [LE PROCUREUR]. Si l'exécution de Jackson empêche un seul homme de tuer un autre homme, elle servira un but utile ! Plus utile que s'il vivait 100 ans réhabilité dans une cellule de prison¹⁸⁷⁶.

L'avocat représente la voix critique, souligne l'incohérence d'un système arbitraire dans le choix de ses victimes. La réponse du procureur est fondée sur l'argument de la dissuasion. L'argument de Preston est par conséquent « équilibré » par une vision utilitariste et rationnelle. Dans le cas de cette série, le déséquilibre pro-*statu quo* est toutefois moins marqué. Les dialogues de nombreux épisodes appliquent par conséquent le principe de neutralité selon les modalités décrites dans les chapitres précédents : les arguments critiques, qui soulignent des contradictions, sont équilibrés par un rappel de la légalité de la procédure et de la nécessité d'obéir à la loi, effectué par des représentants des autorités. La confrontation des deux points de vue est conforme à la doctrine du « libre marché des idées », cependant la voix minoritaire reste définie comme minoritaire (notamment par le biais du personnage qui l'énonce). De l'autre côté, l'argument d'autorité, énoncé par des voix de personnages masculins, voire de patriarches, est favorisé, ce qui semble être un volet du principe de respect des institutions défendu par les diverses instances de contrôle éditorial. La défense de la loi et plus généralement les thèmes relevant de la sphère politique, de la discipline du corps sont associés à la masculinité traditionnelle dans le genre¹⁸⁷⁷. Les débats répondent ainsi à l'exigence d'équité.

6.1.3.2 Des « victimes coupables » : des criminels condamnés mais pas victimisés

Les demandes du contrôle éditorial concernant la présentation du condamné de « Prime of Life » suggèrent une crainte de le voir devenir sympathique, vulnérable et humain au moment de son exécution, au cours duquel il acquiert le statut de victime. Des éléments narratifs conventionnels dans le corpus semblent porter la trace de la même inquiétude, notamment le rappel du crime et de la culpabilité du condamné (en conformité avec les demandes du code de la télévision). Ainsi, de nombreux récits associent l'exécution avec le rappel du crime. Des intrigues présentent par exemple des personnages innocents du crime pour lequel ils ont été

¹⁸⁷⁶ « PRESTON. *There were over 8000 homicides in this country last year Mr. Hayes, any one of each could have conceivably merited the death penalty. 8000! But only 42 persons were executed, and most of those in a handful of states. So much mercy! So much clemency! But you hold that Luke Jackson is exceptional [...]?* [...]

HAYES. If Jackson's execution stops just one man from killing one other man, it will serve a worthwhile purpose! More worthwhile than if he lived 100 rehabilitated years in some prison cell. » (« Metamorphosis », *The Defenders*, s02e24, 02/03/1963, CBS)

¹⁸⁷⁷ Raewyn W. Connell, *Masculinities*, 2e édition., Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2005 ; Maurice Berger et al. (eds.), *Constructing Masculinity*, New York, Routledge, 1995.

condamnés à mort, mais coupables d'un ou plusieurs autres crimes. Dans « The Last Request » (*Alfred Hitchcock Presents*, s03e08, 24/11/1957, CBS), le condamné, Gerry, n'a pas tué sa prétendue victime. Par contre, il a tué deux femmes et un homme – crimes qui sont décrits à l'écran dans des flashbacks. Son innocence factuelle est découverte, toutefois il avoue spontanément sa culpabilité dans les autres affaires : il n'est pas une victime du système et sa future condamnation paraît légitime.

Le dossier de développement de l'épisode « A Time for Waiting » (*Rawhide*, s07e16, 22/01/1965, CBS) montre comment Sy Salkowitz, le scénariste, cherche à créer de la tension dramatique en jouant avec ce trope narratif, mais abandonne finalement ce projet¹⁸⁷⁸. Le dossier conservé dans les archives permet de suivre le développement de l'épisode, grâce à des notes préparatoires du scénariste (sur l'intrigue, ses enjeux, les personnages et leurs motivations), deux traitements, une version préparatoire du scénario, une première version du scénario et des pages de révision. L'intrigue met en scène le capitaine Ballinger, militaire de carrière, qui perd sa femme et son enfant dans un accident, après avoir confié la sécurité de ces derniers à son sergent. Le soir des funérailles, Ballinger s'enivre et tue le sergent. Condamné, il attend le résultat de son dernier appel alors que son exécution se prépare. Durant cette période, il appelle Rowdy Yates (l'un des protagonistes de la série) auprès de lui. Yates a témoigné lors de son procès : comme Ballinger a menacé de mort son sergent *avant* de s'enivrer, il avait bien une intention meurtrière et son crime est prémédité. La préméditation est ici l'élément central dans la condamnation à mort. Les premiers documents préparatoires indiquent que l'enjeu principal de l'épisode est la décision de Yates : doit-il se parjurer pour sauver Ballinger, qui est un ami ? Le texte du premier traitement explique : « Peu à peu, les deux hommes réalisent que Rowdy pourrait changer son témoignage¹⁸⁷⁹. » De plus, le crime est prémédité : « Ballinger avait vraiment l'intention [de tuer¹⁸⁸⁰]. »

Cependant, dans la note rédigée ensuite, le scénariste se donne un nouvel objectif : « [le crime] ne devrait pas être si prémédité, pour que nous puissions ressentir davantage la tragédie¹⁸⁸¹. » Le scénariste veut accroître la tension dramatique en jouant sur la culpabilité du condamné. La même note prévoit ainsi un arc narratif : dans un premier temps, l'intention

¹⁸⁷⁸ Boîte 32, dossier 1. WHS-WCFTR. Sy Salkowitz Papers, 1956-1982. U.S. Mss 141AN.

¹⁸⁷⁹ « *Slowly, both men realize that Rowdy could change his testimony.* » *Rawhide: The Execution*. Premier traitement, écrit par Sy Salkowitz, 10 avril 1964, p. 7. WHS-WCFTR. Sy Salkowitz Papers. Boîte 32, dossier 1.

¹⁸⁸⁰ « *Ballinger really meant it.* » Note manuscrite, non datée, anonyme. WHS-WCFTR. Sy Salkowitz Papers.

¹⁸⁸¹ « *Should not be so premeditated, so we can feel the tragedy more.* » *The Execution*, note manuscrite, non datée, sans auteur. WHS-WCFTR. Salkowitz Papers.

meurtrière de Ballinger est discutée, ce qui renforce le dilemme moral de Yates, puis la conclusion de l'épisode apporte la certitude de la préméditation. Ballinger apparaît désormais comme un manipulateur, il cherche à pousser son ami au parjure. Pour rendre la préméditation incertaine, Ballinger explique qu'il n'a aucun souvenir de la nuit du crime. À l'issue de ce travail préparatoire, le criminel accumule des traits négatifs conventionnels : il est coupable et manipulateur.

La première version du scénario traduit la volonté de tension dramatique de façon différente à celle prévue dans la note. Ballinger est décrit comme extrêmement ivre le soir du crime, par conséquent l'acte est moins intentionnel. Le sergent est accusé d'avoir causé l'accident (« Il les a tués, comme s'il avait leur avait tiré dessus¹⁸⁸². »), le portrait de la victime est ainsi terni. Ballinger avoue qu'il a cherché à manipuler son ami, et ce dernier accepte l'amnésie de Ballinger. Dans cette version, le condamné cumule des signes positifs : il a agi dans un « coup de folie » ; la victime est responsable de la mort de sa famille ; le condamné fait amende honorable pour ses actions motivées par son exécution imminente. La culpabilité de Ballinger est réduite, ce qui mine la légitimité de sa mise à mort et favorise une lecture de ce personnage comme victime.

Toutefois, la version suivante du texte, sous la forme de pages de révision, efface ces signes positifs. La remarque sur l'ivresse excessive de Ballinger n'est pas reprise. De même, le sergent n'est plus décrit comme un tueur¹⁸⁸³. Cette version rétablit la préméditation, et la victime est à nouveau innocente. Il est fort probable que ce retour en arrière soit le résultat de l'intervention du producteur, et éventuellement du contrôle éditorial. En effet, la première version du scénario est contractuellement le premier texte envoyé au producteur. D'ailleurs, la comparaison entre la version révisée et la version télévisée confirme la tendance à l'accumulation de signes négatifs. Par exemple, il est impossible de savoir si Yates accepte la réalité de l'amnésie de Ballinger, car la scène entre les deux personnages est interrompue, ce qui est une nouveauté par rapport aux textes préparatoires. Étant donné l'importance du protagoniste comme lieu de détermination du sens et de la morale (chapitre 4), cette décision n'est pas anodine : Yates ne soutient pas son ami dans la version finale. La recherche de tension dramatique amène le scénariste à introduire des éléments de doute et à donner des signes positifs

¹⁸⁸² « *He killed them just like he shot a bullet into them* » *The Execution*. Première version du scénario. Sy Salkowitz, non daté. WHS-WCFTR. Salkowitz Papers.

¹⁸⁸³ *The Execution*, Sy Salkowitz, pages de révisions datées du 2 décembre 1964. WHS-WCFTR. Salkowitz Papers.

au condamné. En remaniant quelques répliques, il revient à une définition plus conventionnelle du personnage et de son crime.

Une autre stratégie narrative récurrente semble découler de la crainte de voir le condamné victimisé. En effet, des condamnés sont tués avant même de pouvoir approcher de la potence : l'exécution légale est remplacée par une fusillade, souvent à l'occasion du transport du condamné vers son lieu de mise à mort ou d'une évasion¹⁸⁸⁴. Ainsi dans « Gunfire » (*The Rifleman*, s04e16, 15/01/1962, ABC), le condamné est le chef d'un gang. Ses complices organisent son évasion, et tous sont tués lors d'une fusillade. De même, plusieurs personnages meurent par d'autres moyens que la peine capitale dans le corpus, parfois au cours même de leur exécution. « Hour After Dawn » (*Laramie*, s01e26, 15/03/1960, NBC) et « The Hanging » (*Gunsmoke*, s12e15, 31/12/1966, CBS) présentent tous les deux l'image du cadavre du condamné à mort : au pied de la potence pour le premier, et sur les marches de la potence pour le second. Tous les deux sont tués par balle à l'occasion d'une tentative d'évasion pendant leur exécution. Ce motif narratif prive le personnage du condamné de son statut de victime, sa culpabilité et sa violence apparaissent à l'écran. De plus, les représentants des forces de l'ordre et les protagonistes peuvent agir comme des héros, rendant la justice en état de légitime défense. Le personnage du condamné à mort est ainsi façonné par l'institution pour reprendre les traits stéréotypés de la culpabilité, afin d'effacer son statut de victime au moment de son exécution.

6.1.3.3 Une mort donnée à l'issue d'une cérémonie

L'étude du dossier de « Prime of Life » indique quels éléments de l'exécution sont sensibles, voire inacceptables, aux yeux des professionnels du contrôle éditorial : la résistance du condamné, son sourire amical, l'association entre l'exécution et un sacrifice religieux, les détails techniques sur l'instrument d'exécution et la présence du cadavre à l'écran. Ces principes font partie des règles dans l'institution.

En effet, la scène où le condamné résiste lors de son exécution est exceptionnelle. Sur les 73 personnages qui subissent une exécution, seuls quatre se débattent. Dans « Cell 227 » (*Alfred Hitchcock Presents*, s05e34, 05/06/1960, CBS), « Starring the Defense » (*The Alfred Hitchcock Hour*, s02e07, 15/11/1963, CBS) et « Madman, part 2 » (*The Defenders*, s02e07, 27/10/1962, CBS), les condamnés supplient et paniquent. Les 69 autres condamnés obéissent à leur escorte, le plus souvent sans faire de commentaire. Cette convention est déclinée dans une

¹⁸⁸⁴ Voir Annexe C-2.

version explicite par le motif narratif, présent dans une poignée d'épisode, du condamné qui refuse de s'enfuir ou se livre de lui-même à son bourreau. Ainsi, en plus de Socrate¹⁸⁸⁵, qui refuse la solution de l'exil et boit la cigüe, quelques personnages de western qui pourraient échapper à la mort décident de se soumettre à la justice¹⁸⁸⁶. Le « jeu de la mort », joué de manière discrète par le condamné de « Prime of Life » est joué de manière plus frappante par quelques condamnés. Par exemple, le criminel endurci de « Hostage ! » (*Gunsmoke*, s18e13, 11/12/1972, CBS) salue le shérif venu le chercher dans sa cellule pour sa dernière marche avec ces mots : « OK, le gros, allons à la fête¹⁸⁸⁷. » L'exécution du second condamné de « Cell 227 » s'inscrit aussi dans ce motif : il tue le gardien de prison qu'il déteste alors qu'il est escorté de sa cellule à la chambre à gaz, comme un dernier défi au système.

La présence de la religion se traduit dans « Prime of Life » par la présence d'un prêtre, une prière, et une extrême-onction. Les deux premiers éléments sont récurrents : environ un tiers des épisodes étudiés présentent un ministre du culte et/ou des prières lors de la scène d'exécution¹⁸⁸⁸. L'atmosphère solennelle est aussi souvent assurée par le silence de tous les participants. De la musique extradiégétique, grave, au rythme d'une marche lente, comprenant souvent des tambours et/ou des cuivres, est ajoutée à la bande sonore. Dans « The Executioners » (*The Virginian*, s01e01, 19/09/1962, NBC), le crescendo de la bande sonore, suivi d'un silence soudain, est un indice de l'action. Le pic du crescendo correspond au moment durant lequel le couteau coupe la corde qui retient la trappe sous les pieds du pendu, ce qui indique le passage de vie à trépas. Le silence soudain indique la mort et la fin de la pendaison. Aucun son ne provient des éléments diégétiques (le public, les représentants des autorités, le condamné, la potence). Le caractère religieux ou solennel de la scène est un écho de la signification traditionnelle de l'exécution. Dès les temps coloniaux, la procédure est pensée en termes religieux pour le condamné. L'annonce du verdict est suivie d'un délai qui doit lui permettre de faire son examen de conscience, se confesser, se repentir et obtenir l'absolution. La pression créée par la proximité de la mort et l'accompagnement d'un conseiller spirituel sont propices, selon cette vision, à la réforme morale et à la rédemption. Par ses dernières paroles sur la potence, le condamné doit diffuser à la foule ce message pour servir d'exemple. Par conséquent, le rituel de préparation de l'exécution est un moyen pour le condamné de faire son

¹⁸⁸⁵ « The Death of Socrates » (*You Are There*, s01e14, 03/05/1953, CBS).

¹⁸⁸⁶ « Tolliver Bender » (*Wanted : Dead or Alive*, s02e23, 13/02/1960, CBS), « The Gallows », (*Gunsmoke*, s07e22, 03/03/1962, CBS), « The Brothers » (*The Virginian*, s04e01, 15/09/1965, NBC), « Honor Before Justice » (*Gunsmoke*, s11e24, 05/03/1966, CBS), « A Bad Place to Die » (*The Virginian*, s06e09, 08/11/1967, NBC).

¹⁸⁸⁷ « OK, fat man, let's go to the party. » (« Hostage ! », *Gunsmoke*, s18e13, 11/12/1972, CBS).

¹⁸⁸⁸ Voir Annexe G.

salut éternel, même si son enveloppe corporelle est détruite¹⁸⁸⁹. La représentation récurrente dans le corpus convoque cette tradition religieuse.

Dans « Prime of Life », la présence du cadavre est un point sensible pour les éditeurs. Cet élément n'est, en effet, pas commun : un corps sans vie, un cercueil et/ou un fossoyeur n'apparaissent que dans dix épisodes sur 170, dont huit dans le contexte du western¹⁸⁹⁰. L'enlèvement et l'enterrement du corps ne sont mis en scène ou discutés que dans quatre d'entre eux (soit environ 2%). Par exemple, la dernière partie de « The Hanging of Aaron Gibbs » (*Have Gun – Will Travel*, s05e08, 04/11/1961, CBS) est consacrée à une dispute concernant le corps de trois pendus. Les familles des victimes sont contre un enterrement dans les règles, alors que le personnage principal, Paladin, y est favorable. Durant toute la séquence, les trois cadavres sont sous des draps blancs, et ainsi invisibles. Le mode le plus fréquent est l'allusion : un fossoyeur ou un cercueil sont présents dans le décor, éléments que le téléspectateur peut décoder. L'exécution légale ne semble pas produire de cadavre, sans doute parce que cet élément de « mauvais goût » perturbe la dignité et la solennité de la cérémonie.

Enfin, la limitation des détails de la mise à mort, en particulier d'ordre technique, dans « Prime of Life » est aussi fréquente dans le corpus. Cette demande est reprise par les éditeurs de CBS pour l'épisode de *Twilight Zone*, « Execution » (s01e26, 01/04/1960, CBS) : « Page 5, scène 23. Des précautions seront prises pour éviter les effets macabres¹⁸⁹¹. » La scène est par conséquent régulée selon le mode habituel d'atténuation des effets par la suppression des détails. De façon plus générale, ce phénomène résulte en grande partie de l'invisibilité de la scène d'exécution et de l'instrument d'exécution. Par conséquent, en dehors de quelques exceptions, les règles à l'œuvre dans l'institution dessinent la scène d'exécution comme une cérémonie, solennelle voire religieuse, marquée par l'obéissance, et parfois le consentement, de tous les participants, le condamné compris. Cette représentation récurrente est parfaitement conforme au principe du respect pour les institutions, la loi et les autorités, édicté dans les différents codes de la NAB ou des annonceurs et appliqués par les éditeurs. De plus, la violence et la mort sont évacuées de la scène, ce qui permet de répondre à l'injonction du code de la

¹⁸⁸⁹ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 16- 30.

¹⁸⁹⁰ Dans le contexte du western : « The Day They Hanged Bret Maverick » (*Maverick*, s02e01, 21/09/1958, ABC), « The Mescalero Curse » (*The Rifleman*, s03e30, 18/04/1961, ABC), « The Hanging of Aaron Gibbs » (*Have Gun – Will Travel*, s05e08, 04/11/1961, CBS), « The Executioners » (*The Virginian*, s01e01, 19/09/1962, NBC), « The Judgment » (*The Virginian*, s01e17, 16/01/1963, NBC), « With a Smile » (*Gunsmoke*, s08e29, 30/03/1963, CBS), « Old Man » (*Gunsmoke*, s10e03, 10/10/1964, CBS), « The Hanging » (*Gunsmoke*, s12e15, 31/12/1966, CBS); dans un autre contexte historique: « Judgment at Nuremberg » (*Playhouse 90*, s03e28, 16/04/1959, CBS). « Prime of Life » (*Naked City*, s04e21, 13/02/1963, ABC) est le seul exemple en cadre contemporain.

¹⁸⁹¹ « Page 5, scene 23. Caution will be exercised to avoid gruesomeness. » Rapport de Donald L. Godschall sur « Execution », daté du 29 janvier 1960. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 60, dossier 7.

télévision, et d'en résoudre les demandes *a priori* paradoxales : la punition du crime, et l'absence de violence.

6.1.3.4 Des exécutions invisibles : une convention de juste mesure et de neutralité

Dans le corpus étudié, 61 personnages sont mis à mort légalement¹⁸⁹², et pourtant seuls six d'entre eux passent de vie à trépas dans le champ de la caméra. Dans l'écrasante majorité des cas, les condamnés à mort décèdent hors champ. Les exécutions légales sont rendues totalement, ou partiellement, invisibles. Ce phénomène résulte de l'utilisation de plusieurs procédés narratifs et de mise en scène. En dépit de la variété des genres et des intrigues, il semble que la demande des éditeurs formulée dans le dossier « Prime of Life » s'applique dans le reste du corpus.

6.1.3.4.1 Des exécutions placées en dehors du temps et de l'espace du récit

Des choix narratifs présentent le parcours du condamné jusqu'à sa mort, sans pourtant montrer la procédure d'exécution. Par exemple, dans le cas des personnages déjà exécutés, il n'y a pas d'image de l'événement¹⁸⁹³. L'épisode « Verdict for Terror » de l'anthologie *Bob Hope Presents The Chrysler Theatre* (s04e21, 22/03/1967, NBC) pousse cette logique à son comble : le condamné est seulement évoqué dans les dialogues, et la méthode d'exécution qui a été utilisée n'est pas précisée. Dans ce cas, l'exécution est un trou noir, le téléspectateur sait seulement qu'un homme a été mis à mort légalement¹⁸⁹⁴. De plus, il y a 11 exécutions hors champ dans le corpus¹⁸⁹⁵ : le condamné à mort est mis en scène, mais le processus de mise à mort a lieu dans une ellipse. Le temps diégétique est interrompu puis reprend après l'exécution. Par exemple, dans « The Woman at High Hollow » (*Kraft Television Theatre*, s11e20, 26/02/1958, NBC), Evelyn Raymond, la condamnée, est présente à l'écran pour la dernière fois lors d'une scène de procès. La scène suivante se déroule après sa pendaison. Le procédé de mise hors champ est particulièrement mis en valeur dans des épisodes qui choisissent des points de vue extérieurs. Par exemple, « A Bag of Oranges » (*Four Star Playhouse*, s03e15, 06/01/1955, CBS) suit la préparation d'une exécution, essentiellement depuis un bar, où l'épouse du

¹⁸⁹² Voir Annexe C-2.

¹⁸⁹³ Dans le corpus, seuls deux épisodes comprennent une exécution en flashback : « Judgment at Nuremberg » (*Playhouse 90*, s03e28, 16/04/1959, CBS) et « The Noose » (*Gunsmoke*, s16e02, 21/09/1970, CBS).

¹⁸⁹⁴ Il est à noter que la méthode d'exécution employée ou prévue n'est pas précisée dans 13 épisodes. Voir Annexe E-3.

¹⁸⁹⁵ Pour les définitions et la typologie des exécutions, voir annexe E-1.

condamné attend la mort de son mari. Une seule scène se déroule dans la prison, et le condamné, de même que l'instrument d'exécution, sont invisibles. Trois autres jouent sur le suspense : des personnages possédant des informations susceptibles de sauver un condamné sont confrontés à l'écoulement du temps, établi par une pendule. Tout le processus d'exécution est hors champ, invisible, la mort est signifiée par les aiguilles qui dépassent l'heure fatidique¹⁸⁹⁶.

6.1.3.4.2 Des scènes d'exécutions écourtées

Un autre ensemble de procédés produit un effet d'invisibilisation partiel de l'exécution : c'est le passage de vie à trépas du condamné qui est dérobé au regard du téléspectateur. En effet, des scènes d'exécutions sont écourtées : le point de vue du téléspectateur suit le condamné dans ses derniers instants, puis s'en disjoint avant la mise à mort de ce dernier. Ce type de scène d'exécution concerne 15 épisodes¹⁸⁹⁷. Trois cas de figures sont possibles. Tout d'abord, le personnage principal décide de quitter les lieux alors que l'exécution a débuté, et le point de vue de la caméra le suit. Dans « The Gallows » (*Gunsmoke*, s07e22, 03/03/1962, CBS), le *marshal* Matt Dillon, le personnage principal, regarde le début de l'exécution d'un condamné à mort devenu son ami, puis il s'éloigne. La caméra décrit un mouvement arrière qui dresse un plan de situation de Dillon marchant dans une rue déserte. La potence est hors champ, dans l'espace contigu. La mort est imperceptible. Un deuxième cas de figure est celui du condamné à mort qui s'éloigne du point de vue jusqu'à disparaître. « Death House Testament » (*Peter Gunn*, s01e11, 01/12/1958, NBC) présente ce cas. Dans sa cellule, le condamné reçoit le personnage éponyme pour lui confier une mission. Arrivent ensuite les gardiens, le ministre du culte et le directeur de la prison. Le prisonnier et son escorte avancent dans le couloir de la prison, le point de vue de la caméra reste fixe. Les hommes s'éloignent, le montage interrompt la scène. La scène d'exécution dans « Born to Hang » (*Gunsmoke*, s03e08, 02/11/1957, CBS) est interrompue par le générique de fin. La mort est inaccessible. Dans la réalité historique, l'événement se déroule pour le citoyen ordinaire « derrière la porte » de la chambre d'exécution, dans la fiction il a lieu « derrière la porte » métaphorique du montage. L'autre conséquence est la durée limitée de ces scènes. Dans « Death House Testament » la scène dure 24 secondes. Dans « Quicksand » (*The Lone Ranger*, s05e08, 01/11/1956, ABC) le condamné est sorti de sa

¹⁸⁹⁶ Ce schéma apparaît dans « Night of the Execution » (*Alfred Hitchcock Presents*, s03e13 29/12/1957, CBS), « A Wood of Thorne » (*Naked City*, s01e39, 23/06/1959, ABC) et « The Silent Killer » (*The Defenders*, s04e16, 21/01/1965, CBS). Dans le second cas cependant, le témoin récalcitrant décide de sauver le condamné à la dernière minute.

¹⁸⁹⁷ Voir Annexe E-1.

cellule pour son exécution, et la scène s'arrête immédiatement, elle dure deux secondes. Ce trope fonctionne sur le mode de la suggestion : l'exécution reste un événement abstrait.

6.1.3.4.3 Des trépas hors champ

Dans les épisodes où l'exécution se déroule effectivement à l'écran, une autre convention, de mise en scène cette fois, organise toutefois l'invisibilité du passage de vie à trépas du condamné : le déplacement, notion proposée par Stephen Prince¹⁸⁹⁸. Le concept regroupe toutes les techniques de disjonction du champ de la caméra et de l'action : plans de réactions, cadrages partiels excluant l'action, et effets sonores et/ou visuels signifiant l'action (synecdoque visuelle). Stephen Prince, dans son étude des archives de l'Administration du code de production du cinéma, montre comment ces procédés sont mis au point et perfectionnés par les réalisateurs des films d'horreur et de gangsters des années 1920 et 1930, pour contourner la censure des scènes de violence¹⁸⁹⁹. Les scénaristes et réalisateurs de télévision utilisent ainsi des conventions qui circulent à Hollywood et les appliquent à la mise en scène des exécutions, ce qui *a priori* code cet événement comme un acte violent tout en respectant les règles d'édition. Dans le corpus, le point de vue reste synchronisé avec le déroulement de la scène d'exécution dans 25 cas, c'est-à-dire que le téléspectateur est en présence du condamné pendant toute la procédure, jusqu'à son décès¹⁹⁰⁰. Dans ce groupe, 20 exécutions présentent une forme de déplacement.

La mise en scène avec effet de déplacement la plus courante associe un ou plusieurs plans sur les témoins à un effet sonore qui signifie le déclenchement de l'instrument d'exécution et/ou la mort du condamné. Par ce dispositif, au moment proprement dit où le condamné doit être tué, ce sont les témoins et leurs réactions qui sont présents dans le champ, la mort du condamné est hors champ. Par exemple, alors que la caméra montre les spectateurs rassemblés pour assister à une exécution, le téléspectateur entend le bruit de la trappe qui s'ouvre violemment sous les pieds du condamné¹⁹⁰¹. Dans ce cas, c'est au téléspectateur de décoder le signal visuel et auditif pour imaginer l'action. Sur l'écran, aucun acte brutal n'est exposé et la bande sonore ne décrit pas la souffrance du condamné car le bruit est celui des instruments de mise à mort. À l'exception notable des cris de Jeanne d'Arc (« The Final Hour of Joan of Arc »,

¹⁸⁹⁸ Prince, 2003, *op. cit.*, p. 61, 124- 125.

¹⁸⁹⁹ Prince, 2003, *op. cit.*

¹⁹⁰⁰ Voir Annexe E-1. Cette description correspond dans la typologie aux exécutions avec passage de vie à trépas. Le procédé de déplacement est aussi utilisé pour des scènes d'exécution non fatales, elles sont aussi présentées ici.

¹⁹⁰¹ Voir les exemples illustrés (Annexe F-1).

You Are There, s01e05, 01/03/1953, CBS ¹⁹⁰²), l'extinction de la vie du condamné est silencieuse. Les informations sonores et visuelles suggèrent que l'exécution n'est pas un moment d'agonie, la mort est immédiate et indolore.

Le corpus présente aussi d'autres formes de déplacement. Dans « The Executioners » (*The Virginian*, s01e01, 19/09/1962, NBC) et « Old Man » (*Gunsmoke*, s10e03, 10/10/1964, CBS), les plans de réactions sur les témoins ne sont pas accompagnés d'effets sonores, mais d'une musique extradiégétique. Le moment de la mort est imperceptible dans ces deux cas. Le déplacement est aussi parfois augmenté par une disjonction spatiale entre les témoins et le condamné. En effet, dans la forme conventionnelle de déplacement, les témoins et le condamné partagent le même espace, les premiers ont donc une expérience directe de l'exécution. Des mises en scène séparent le condamné et les témoins dans deux espaces différents. Par exemple, « The Judgment » (*The Virginian*, s01e17, 16/01/1963) utilise une disjonction spatiale : les témoins sont enfermés dans la salle du tribunal pendant que le shérif se charge de pendre le condamné dans la rue principale déserte. Ils n'ont pas accès au signal visuel, mais réagissent au signal sonore (le déclenchement de la trappe). Ils sont ainsi dans la même situation que le téléspectateur : séparés de l'action, ils n'ont accès qu'à des signes partiels. Dans « Madman, part 2 » (*The Defenders*, s02e07, 27/10/1962, CBS), la disjonction spatiale dissimule la mort. Le point de vue suit le condamné lors de son installation sur la chaise électrique et le déclenchement de l'appareil, grâce à un court gros plan sur le voltmètre. Le plan suivant est une horloge, enfin un plan de réaction montre le visage de l'avocat, Larry Preston, ému aux larmes. Toutefois, Larry ne réagit pas à l'électrocution, mais à l'horloge qui vient de dépasser l'heure fatidique, car il se trouve dans le bureau du directeur de la prison. Là encore, la mise en scène suggère que la mort est immédiate et l'émotion du personnage principal ne résulte pas des souffrances endurées par le condamné, mais du savoir abstrait de l'extinction de sa vie.

Quatre épisodes toutefois enfreignent la convention de l'invisibilité et présentent des vues partielles du procédé en cours. Dans « Shadow of a Pale Horse » (*The United States Steel Hour*, s07e21, 20/07/1960, ABC), la caméra saisit la corde qui se balance après la pendaison, en gros plan, le corps du pendu reste hors champ. Au contraire, le corps du condamné est perceptible dans « Execution » (*The Twilight Zone*, s01e26, 01/04/1960, CBS) et « With a Smile » (*Gunsmoke*, s08e29, 30/03/1963, CBS), par le biais d'une ombre. Le premier comporte un plan avec une vue partielle sur le corps au moment du trépas (les jambes du pendu qui se

¹⁹⁰² Les cris de Jeanne sont audibles dans les deux versions. Les épisodes sont évoqués au chapitre 5, point 5.2.2.1.

balacent) puis une vue complète du corps en ombre chinoise. Le second présente un plan décrivant la chute du pendu par le biais de son ombre. L'accès du spectateur est réduit par l'utilisation de ce dispositif, l'ombre chinoise est un procédé de déplacement : il s'agit d'une image de l'action privée de détail¹⁹⁰³. Dans « The Noose » (*Gunsmoke*, s16e02, 21/09/1970, CBS), les jambes du pendu apparaissent brièvement. Cette mise en scène combine une mise à distance de l'action (car la scène est un flashback, entrecoupé de plans sur le présent du récit) et une vue partielle. Les épisodes en question jouent ainsi avec les règles du jeu. Un des éléments qui a pu jouer dans la validation de ces images par le contrôle éditorial est le fait que le cadre soit celui du western. Au nom de l'impressionnabilité perçue du téléspectateur, les cadres historiques et géographiques non contemporains ont plus de liberté éditoriale, comme nous l'avons vu plus tôt¹⁹⁰⁴.

Ce principe fait écho à une évolution des pratiques dans la société avec l'entrée dans la modernité. En effet, avant l'arrivée de la modernité, mourir était un acte public. Des familles et des communautés s'assemblaient autour du mourant pour l'assister, le mourant lui-même était guidé dans ce processus par des manuels religieux consacrés à l'art du « bien mourir ». Les sociétés modernes, au contraire, repoussent la mort dans des lieux spécialisés, en dehors du foyer, et privatisent la mort à un groupe réduit de professionnels ou de personnes proches du mourant. Elle est traitée comme un tabou, et une mort publique est une transgression de cette norme¹⁹⁰⁵. Par conséquent, les personnes non autorisées commettent un acte déplacé, « de mauvais goût ». Cette norme est d'ailleurs rendue explicite dans un épisode du corpus « The Executioners ». Épisode pilote de la série western de prestige *The Virginian*, la première scène en est une exécution avec déplacement, le condamné n'apparaît jamais dans le champ, le public est nombreux mais le héros éponyme n'est pas présent. Il se justifie : « La mort d'un homme, de n'importe quel homme, n'appartient qu'à lui-même ou aux amis qu'il souhaite avoir auprès de lui. Tom [le pendu] n'avait aucun ami en ce monde¹⁹⁰⁶. » Les règles concernant la représentation d'une exécution judiciaire permettent par conséquent de mettre en scène une cérémonie civique et religieuse, où la mort du condamné reste abstraite, limitée à l'extinction d'une conscience, sans violence perturbatrice, et sans transgresser l'injonction morale d'une

¹⁹⁰³ Prince, 2003, *op. cit.* Le procédé est également utilisé dans « Five Minutes to Doom » (*Adventures of Superman*, s02e01, 18/09/1953, syndication) dans le cadre d'une exécution interrompue. L'ombre chinoise apparaît dans un programme pour enfants, ce qui suggère qu'elle est considérée comme moins violente qu'une vue directe.

¹⁹⁰⁴ Chapitre 4, point 4.3.1.2

¹⁹⁰⁵ Gaëlle Clavandier, *Sociologie de la mort : Vivre et mourir dans la société contemporaine*, Paris, A. Colin, 2009.

¹⁹⁰⁶ « *A man's dying, any man's belongs to himself or any friends he wants close. Tom didn't have a friend in the world.* » « The Executioners » (*The Virginian*, s01e01, 19/09/1962, NBC).

mort privée. L'application de cette norme sociale de la mort privée est sans doute un facteur de l'invisibilisation du condamné, mais elle ne rend pas compte de la différence de traitement entre la mort des criminels des mains des « héros » et celle des condamnés à mort par l'institution judiciaire.

La règle de représentation de l'exécution qui rend le passage de vie à trépas, voire l'acte en entier, insaisissable traverse le corpus : elle concerne le western comme les séries policières ou judiciaires, ou les drames contemporains, elle est valable dans les années 1950 et encore dans les années 1970. Cette invisibilité est une demande des éditeurs et des cadres exécutifs dans le cas de « Prime of Life » et il est fort probable que la même règle, implicite ou explicite, soit à l'œuvre dans tous les dispositifs tropiques décrits ci-dessus. L'invisibilité semble conçue comme apportant une garantie de neutralité, empêchant la politisation de la représentation de la peine capitale. Par exemple, l'absence de résistance du condamné pendant son exécution équivaudrait à un refus de se prononcer sur la violence de la procédure. La mort est rendue abstraite (pas d'information sur la souffrance, la durée du passage de vie à trépas, l'état du corps après l'exécution) car donner un détail concret serait prendre parti. Une mise en scène insistant sur le caractère paisible et indolore de la mort serait un « vote pour », au contraire une mise en scène prolongeant l'agonie et les souffrances du condamné serait un « vote contre ». Cette invisibilité répond aussi aux demandes habituelles de strict minimum de la part du contrôle éditorial : les détails sont réduits au minimum, l'information est limitée au fait que la mort a bien eu lieu. De même, l'absence d'indication sur la souffrance éventuelle du condamné, ou les réactions mesurées des témoins à la scène se comprennent dans cette logique. Ces mises en scène sont conformes aux opérations d'édition de la violence décrites auparavant (chapitre 4) qui réduisent et atténuent les actes de violence (durée, quantité, détails) au strict nécessaire pour le déroulement de l'intrigue. Enfin, l'invisibilité de l'exécution paraît conforme à la logique de respect des deux parties (*both sides*). Pour les téléspectateurs critiques, voire abolitionnistes, l'absence d'image peut être interprétée comme un signe de respect pour le condamné ; il ne subit pas une exposition honteuse. De plus, l'utilisation du hors champ peut suggérer que l'exécution est réprouvée comme un acte trop violent, perturbateur et transgressif pour être montré. Le hors champ peut donc satisfaire cette partie des téléspectateurs. Pour les téléspectateurs traditionalistes, conservateurs, l'invisibilité rend l'exécution non violente, rapide, efficace, prévisible – en somme un non-événement, sans intérêt particulier. De plus, son maintien dans le hors champ empêche de la juger, et signale que ce n'est pas un acte sujet au

jugement, mais un acte privé. Deux lectures opposées sont rendues possibles par l'invisibilité de l'exécution.

6.1.3.5 Les morales des épisodes

Dans « Prime of Life », le contrôle éditorial intervient pour assurer un épilogue positif et individuel, ce qui est une convention dans le corpus. Dans la culture de la production, ce moment est décisif pour fixer la leçon morale dans l'esprit du téléspectateur, comme nous l'avons vu. En effet, la majorité des épisodes se terminent sur une note positive¹⁹⁰⁷. Plusieurs cas de figure se présentent : dix épisodes se terminent avec l'exonération d'un innocent, dix autres sur la validation du condamné (ses actions sont décrites comme positives, ou le téléspectateur apprend que l'Histoire a donné raison au personnage) et dans cinq, la punition est décrite comme positive car elle permet la réhabilitation et l'édification du personnage puni. Une saynète de comédie ou une réplique humoristique clôturent 46 des 170 épisodes du corpus (soit près d'un tiers). Le cas de figure le plus représenté est celui dans lequel les personnages font des projets qui se retrouve dans 55 épisodes. Par exemple, l'épisode de la série policière *M Squad*, « One Man's Life » (s02e17, 23/01/1959, NBC), dans lequel un condamné à mort innocent est sauvé quelques heures avant son exécution, se termine par un commentaire du personnage principal, en voix off, qui nous indique le destin des protagonistes : « En ce qui concerne Novotny [le condamné], il a ouvert une nouvelle boutique. Je suis passé l'autre jour pour acheter une chemise. Flint y était, en train d'acheter une cravate¹⁹⁰⁸. » Le condamné, libéré, a repris le cours de sa vie, et s'est réconcilié avec les forces de l'ordre. Sa réinsertion sociale est complète. Il se voit garantir la prospérité, sa condamnation à tort n'a pas d'effet sur le long terme. Les projets sont individuels, ils promettent le bonheur des individus.

Les fins d'épisodes présentant des projets aux enjeux politiques sont exceptionnelles. Dans « The Last Day » (*The Defenders*, s03e15, 11/01/1964, CBS), un homme politique est encouragé à poursuivre sa carrière afin de changer les lois. Les prisonniers du couloir de la mort dans « The Lost Art of Dying » (*Mannix*, s04e06, 24/10/1970, CBS) espèrent que la libération de l'un d'entre eux, innocent, éveillera les consciences. Ce type de discours est inhabituel. D'ailleurs, l'analyse du dossier de développement de l'épisode « The Silent Killer » (*The Defenders*, s04e16, 21/01/1965, CBS) suggère des interventions pour le limiter. Une première version du scénario se termine en effet sur la promesse solennelle du personnage principal de

¹⁹⁰⁷ Voir Annexe I.

¹⁹⁰⁸ « As for Novotny, he opened a new store. I dropped by the other day to buy a shirt. Flint was there buying a neck tie. » (« One Man's Life », *M Squad*, s02e17, 23/01/1959, NBC).

faire changer les lois pour empêcher l'exécution des innocents. Ce projet politique de réforme pénale n'apparaît plus dans le scénario final et la version télévisée, où Preston déclare qu'il va tenter de comprendre comment un innocent a pu être exécuté¹⁹⁰⁹. La révision, qu'elle résulte d'une demande du contrôle éditorial ou d'une anticipation de la demande, signale un élément sensible. Par conséquent, au total, 117 épisodes, soit près de sept sur dix, offrent des épilogues optimistes, qui n'attirent pas l'attention sur les événements passés, ou sur la punition à venir.

Ainsi, les différents procédés de neutralité déployés semblent répondre à l'interprétation de l'intérêt du public effectuée dans l'institution. Selon ce point de vue, l'intérêt du public est de ne pas être choqué par des images de violence, ou par des discours militants. Le public, impressionnable, ne doit pas être influencé indûment par des discours politiques dissimulés dans les fictions. Ces dernières sont considérées comme d'autant plus dangereuses qu'elles jouent sur les émotions, et ne sont pas présentées comme des contenus militants. Toujours selon la culture de la production, le public doit avoir accès au libre marché des idées, et des opinions marginales (dans le cas présent, réformistes et abolitionnistes) doivent être diffusées. Mais l'intérêt du public correspond en réalité au respect de la *majorité* du public, son organisation politique et sociale, sa culture, ses traditions. Les idées marginales existent en application de la doctrine de l'équité, non pas parce qu'elles sont respectées pour leur valeur morale, mais comme une concession, dans une vision négative de la tolérance. Enfin, l'intérêt du public est d'avoir accès à des programmes conformes à la morale, car la télévision a une fonction pédagogique pour le grand public, qui est considéré comme infantile et ayant besoin d'un guide. La représentation de l'exécution, et plus largement de la peine de mort, comme une pratique traditionnelle et légale, placée en dehors du domaine de la politique, semble découler de ces considérations concernant le public.

6.2 LA SCENE D'EXECUTION ET LA REPRESENTATION DE SA RECEPTION

Les spécificités de la mise en scène de l'exécution légale, en particulier son invisibilité, résultent d'un point de vue paternaliste sur le public. Les professionnels du contrôle éditorial s'érigent en tuteurs des téléspectateurs, qu'ils considèrent divisés entre une majorité silencieuse

¹⁹⁰⁹ Boîte 45, dossier « Silent Killer ». WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers.

et conservatrice, et des marginalités faisant régulièrement pression sur les contenus. Cependant, une autre lecture du public, une lecture morale, apparaît dans les sources, comme nous l'avons vu au chapitre 4. Selon cette vision, l'audience est attirée vers son poste de télévision pour s'évader de son quotidien et trouver des sensations fortes. Dans ce cadre, la scène d'exécution risque de transformer le public en un groupe de voyeurs, qui en tireraient un plaisir morbide, et non les leçons de morale et de civisme imparties par la punition d'un criminel. Les professionnels du contrôle éditorial se figurent par avance ce que le public va penser et ressentir : la réception est anticipée, ce qui justifie les interventions des éditeurs, au cinéma comme à la télévision¹⁹¹⁰. Le téléspectateur est ainsi privé de la scène pour l'empêcher de se délecter, de façon inappropriée, du spectacle. En effet, seul le public jugé le plus compétent, c'est-à-dire la partie adulte et sophistiquée des téléspectateurs, est autorisé à avoir un accès partiel aux images de la mort légale. Les épisodes du corpus semblent reproduire la division à l'œuvre dans l'organisation de la mise à mort des condamnés dans la réalité historique entre l'espace public du citoyen et l'espace privé des experts et de l'administration¹⁹¹¹. Dans le corpus comme dans la réalité, il y a deux regards sur l'exécution : le regard médiatisé, filtré, privé de détail, du téléspectateur-citoyen et le regard direct, professionnel, des membres de l'élite.

6.2.1 Un public composé de curieux et de voyeurs

La représentation d'un public immoral et curieux se traduit de manière explicite dans des discours tenus par les éditeurs, les critiques, mais aussi des téléspectateurs individuels, autour des notions de « sensationnalisme » et de « curiosité morbide », ce qui apparaît notamment dans le dossier « Prime of Life ». Elle semble se traduire également dans le corpus à l'échelle textuelle, par un ensemble de procédés narratifs et de mise en scène récurrents qui jouent de ces prétendus appétits du public, lui promettent de le satisfaire, pour finalement le décevoir.

6.2.1.1 La représentation de la réception de « Prime of Life »

Dès le stade du scénario, la réception de « Prime of Life » est anticipée. Aussi, Phyllis van Orman, l'éditrice chargée de l'édition de *Naked City*, ne prend-elle pas la peine d'éditer ligne à ligne le scénario de Stirling Silliphant en 1961. Elle justifie sa décision sur la page de

¹⁹¹⁰ Caïra, 2005, *op. cit.*

¹⁹¹¹ Banner, 2002, *op. cit.* ; Sarat et Schuster, 1995, art cit ; Foucault, 1975, *op. cit.*

couverture, conservée dans les archives de Leonard : « Ce scénario est rejeté pour les raisons suivantes : Il [sic] est sensationnel, morbide et inutilement choquant¹⁹¹². » D'après Leonard, les mêmes raisons sont invoquées en 1959, lors du rejet de son premier projet¹⁹¹³. Ces arguments sont à nouveau utilisés par la directrice de van Orman, Grace Johnsen, quand elle confirme la décision de son employée en 1961¹⁹¹⁴. En 1962, en dépit des modifications effectuées, lors d'une réunion avec Screen Gems, les représentants d'ABC « se sont opposés au thème de l'intrigue et au fait qu'il soit toujours marqué par la morbidité¹⁹¹⁵ ». Le projet serait d'un goût douteux et malsain, empreint de violence gratuite ; sa mise en scène n'est pas jugée nécessaire, ce qui sous-entend qu'elle n'apporte au téléspectateur ni bénéfice pédagogique, ni édification morale et politique. Les éditrices mobilisent ainsi des caractéristiques qui appartiennent à la catégorie du « sensationnalisme », associé à des contenus réprochés à cause de leurs effets supposés sur les téléspectateurs. Le terme « sensationnel » anticipe une réception particulière marquée par les réactions physiques, corporelles, et non par une réponse intellectuelle. Selon cette vision, la raison n'est pas sollicitée par ce type de projet. L'épisode ne peut soulever chez le public que des émotions comme le plaisir, la répulsion, la curiosité, la satisfaction, ou encore la pitié, la sympathie. Le « sensationnalisme » étant considéré comme un surplus, un excès, ses effets sur le téléspectateur sont imprévisibles, et partant, hors de contrôle – alors que la mission des éditeurs est justement le contrôle de la réception. L'ensemble des opérations d'édition demandées a pour objectif de réduire les risques de lecture incontrôlée, en guidant le téléspectateur vers la lecture préférée par les professionnels du contrôle éditorial.

Des réactions purement physiques sont également décrites et imaginées dans la presse. Cecil Smith, le critique du Los Angeles Times rapporte : « Les scènes prolongées de l'exécution à la fin de l'épisode ont mis les nerfs à fleur de peau et rendu les paumes du téléspectateur humides¹⁹¹⁶. » La réception est purement corporelle, physiologique, affectant le système nerveux et la transpiration, en réaction au suspense et à l'angoisse provoquées par l'épisode, et particulièrement par l'extension de la scène de mise à mort. Selon le même critique, le scénario n'a pas de contenu idéologique, il ne s'agit pas d'un « plaidoyer » (*plea*) sur la question de la peine capitale. Le contenu est restreint aux émotions, aux réactions physiques, le journaliste

¹⁹¹² « *This script is hereby rejected for the following reasons: It is sensational, morbid, and unnecessarily shocking.* » Page flottante. *Naked City, The Execution, Prod. No. 4917*, commentaire signé de Phyllis Van Orman, 21 septembre 1961. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹¹³ *Fact sheet*, document anonyme, 13 février 1963, p. 1. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹¹⁴ Télégramme de Tom Moore à Herbert Leonard, 21 septembre 1961. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹¹⁵ « *[ABC] objected to the theme of the story and its continuing 'morbidity'* » Rapport rédigé par Russel Karp (Screen Gems), daté du 5 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹¹⁶ « *The sustained final scenes of the execution caught at the nerve ends and led a viewer's palms wet.* » Cecil Smith, « The TV Scene : Stirling's Playlet a Sterling Effort », *The Los Angeles Times*, 15 février 1963.

n'envisage pas une réception politique de la part du téléspectateur. Un critique d'un journal du Kentucky propose une lecture similaire : l'épisode ne contient pas de « prédication » (*preaching*). Il conclut : « Tous ceux qui ont regardé *Naked City* pour y trouver un en-cas léger avant de se coucher, fait de détection policière, ont dû avoir un choc brutal. L'épisode était si bien produit que j'aurais presque préféré ne pas l'avoir vu¹⁹¹⁷. » L'épisode se détache des productions habituelles de la série et crée une réponse émotionnelle forte chez le téléspectateur. Les sensations et émotions ordinaires (le programme est consommé tel un en-cas) sont ici décuplées jusqu'au bord de l'insoutenable. La curiosité du téléspectateur est punie plutôt que récompensée. La réception des téléspectateurs est imaginée de façon encore plus détaillée par le critique de *Variety* :

Quelque part dans les replis de l'histoire se trouvait un prêche contre la peine capitale, mais il était si habilement déguisé que personne n'en était conscient. La veillée de prières devant le poste, rendue captive par tant de noirceur, a dû être aussi silencieuse et impressionnante que les dernières minutes d'un tueur avant son électrocution. Pour ceux qui sont attirés par morbidité par la chambre d'exécution d'une prison d'État, ce drame avait toute la dure réalité d'une authentique reconstitution. Beaucoup devant leur poste ont dû reculer, horrifiés, et détourner les yeux au moment où l'interrupteur a été enclenché pour éteindre une vie¹⁹¹⁸ [...].

Selon lui, les téléspectateurs se sont rassemblés devant leur poste de télévision pour accompagner le condamné dans ses derniers moments, le veiller dans une atmosphère sombre, solennelle, baignée de silence et de religion. Ils ont reproduit de la sorte l'ambiance dans la chambre d'exécution. La curiosité morbide caractérise une partie des téléspectateurs, à la recherche d'une révélation sur ce qui se déroule à l'abri des regards de la foule dans la réalité historique. L'authenticité documentaire de la fiction, toutefois, ne leur apporte pas d'enseignement sur la procédure légale qui s'y déroule, mais des sensations fortes. Le critique se figure des téléspectateurs débordés, incapables de contenir leurs émotions. Non seulement, ils ont cédé au désir d'assouvir leur curiosité de mauvais goût, mais en plus leur moralité déficiente les empêche de profiter, et même de regarder le spectacle. Leurs réactions physiques noient également leur raison au point qu'ils sont influencés par le message abolitionniste de la fiction, à leur insu. Seul le critique est capable de décoder les indices et d'éviter les pièges grâce

¹⁹¹⁷ « Anyone tuning to "Naked City" for light before-bed-time snack of detection must have had a rude shock. It was so well produced I almost wish I hadn't seen it. » Bill Ladd, « Bill Ladd's TV Almanac : Theologian With Humour Chosen To Discuss Genesis », *The Courier Journal*, 15 février 1963. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹¹⁸ « Somewhere in the folds of the story was a preachment against capital punishment, but it was so cleverly disguised that none was aware of it. Trapped in its sombre clutch, the vigil at the sets must have been as deathly quiet and awesome as the last minutes a killer before electrocution. For those morbidly attracted to the death house of a state prison this drama had all the stark reality of an actual re-enactment. Many at the sets must've shrunk in horror and turned away when the switch was pulled to snuff out a life [...]. » Helm., « Telepix Followup Film Review », *Daily Variety*, 15 février 1963.

à la mise à distance et à la réflexion. Le public de « Prime of Life » apparaît ainsi curieux, morbide, de mauvais goût, avide de sensations fortes, impressionnable et influençable, incapable de raisonner, et lâche. Le paternalisme va de pair avec une lecture morale des téléspectateurs, représentés comme des voyeurs. La mise au secret de la chambre d'exécution pour les citoyens ordinaires semble par conséquent justifiée ici.

6.2.1.2 Appâter/ décevoir : des procédés narratifs et de mise en scène qui jouent sur le sensationnalisme

Cette vision morale du voyeurisme et du sensationnalisme des téléspectateurs partagée par les critiques et les professionnels du contrôle éditorial en charge de « Prime of Life » est cohérente avec une représentation commune dans l'institution, comme nous l'avons vu plus tôt. Elle paraît également être un facteur de la mise en intrigue et de la mise en scène d'un grand nombre d'épisodes du corpus qui utilisent des procédés divers, mais dont le point commun est la forme appâter/ décevoir. La fiction promet au téléspectateur un dévoilement, et ne révèle que peu, ou rien. Par exemple, le récit de « Prime of Life » emploie cette structure : le téléspectateur suit, minute par minute, les dernières étapes de la procédure d'exécution, de l'arrivée des témoins à la prison, à leur départ. L'épisode se déroule quasiment en temps réel. Aucun procédé créant le suspense, ou la possibilité d'un rebondissement de dernière minute, n'est mis en place (procédure d'appel en cours, possible sursis ou grâce du gouverneur, doutes sur la culpabilité du condamné ...) : l'exécution est inévitable. Le communiqué de presse de la chaîne présente l'épisode de cette manière, il est construit suivant le principe de l'unité d'action dans le cadre d'un huis clos : le détective Flint « décide d'être un témoin et l'épisode dépeint par l'introspection sa réaction à la scène¹⁹¹⁹. » De plus, la série est connue pour son réalisme, ses histoires crues et son style documentaire, grâce au tournage dans les rues de New York (et non dans des studios). Le narrateur (Leonard lui-même, en voix off) prévient, au début de chaque épisode, de l'authenticité des événements. L'horaire de diffusion, un soir de semaine, à partir de 22 heures, place également cette série policière dans la catégorie des fictions destinées aux adultes¹⁹²⁰. La promesse de révélation est par conséquent intra et extratextuelle, constituant la partie « appâter » du dispositif, le téléspectateur voyeur est censé ne pas pouvoir résister. Et

¹⁹¹⁹ « [Flint] elects to attend as one of the witnesses and the film depicts his introspective reaction to the scene. » *ABC Release on "Prime of Life" (Naked City)*, Communiqué de presse, 8 février 1963. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹²⁰ Brooks et Marsh, 2007, *op. cit.*, p. 956. ; Segaloff, 2013, *op. cit.*, Repère 83-89/556.

pourtant, le cœur de l'action échappe au regard, et Flint reste silencieux. Le journaliste du Los Angeles Times nous fait part de sa réaction première :

L'ennui avec de nombreuses affaires qui ont fait la une des journaux, c'est que lorsque la fumée se dissipe, on se demande souvent quelles étaient les raisons de la fusillade. Ce fut la première réaction à "Prime of Life" de Naked City, l'analyse introspective des sentiments d'un policier qui assiste à l'exécution d'un homme qu'il a arrêté. La pièce a finalement été diffusée (...) après une longue et âpre bataille entre le producteur Herbert B. Leonard, qui l'a réalisée, et la chaîne ABC, qui a tenté d'empêcher sa diffusion. J'ai beau chercher je n'arrive pas à comprendre pourquoi on en a fait tout un plat¹⁹²¹.

Lui aussi a été appâté par des promesses de révélation, de contenu polémique, et le voilà déçu. Le même sentiment transparait chez le journaliste du Kentucky : « Le téléspectateur s'est peut-être demandé pourquoi cet épisode avait été produit. Nous ne connaissons pas l'effet à long terme que cela a pu avoir sur le policier¹⁹²². » En dépit des qualités soulignées par le critique, la promesse explicite et officielle, énoncée dans le communiqué de presse d'ABC (les sentiments de Flint révélés) n'est pas tenue. La mise hors champ du condamné et le silence de Flint forment la partie « décevoir » du dispositif. La curiosité et le voyeurisme prétendus du téléspectateur sont utilisés, sans être récompensés par la suite.

« Portrait of a Murderer », un épisode issu de *Playhouse 90* (s02e25, 25/02/1958, CBS), semble mettre en œuvre un procédé similaire. Le présentateur de l'anthologie présente ainsi le projet de ce segment dans le prologue :

L'histoire choquante mais vraie d'un jeune homme qui s'est trouvé submergé par une étrange pulsion, une pulsion qui l'a conduit à tuer deux femmes [...] Quelles forces cachées se sont accumulées sous la surface pour pousser à des actes de violence qui enlèvent une autre vie humaine ? L'étude de caractère que vous allez voir est vraie¹⁹²³.

« Portrait of a Murderer » met en effet en scène l'histoire de Donald Keith Bashor, un meurtrier condamné à mort et exécuté en juin 1956 en Californie¹⁹²⁴. Le thème de l'étude de

¹⁹²¹ « The trouble with many "cause celebre" is that when the smoke dies away, you often wonder what all the shooting was about. This was the first reaction to Naked City's "Prime of Life", the introspective study of a policeman's feelings in witnessing the execution of a man he arrested. The play finally reached the air (...) after a long and bitter battle between producer Herbert B. Leonard, who made it, and the ABC network, which tried to keep it from being shown. I cannot, for the life of me, understand why all the fuss. » Smith, 1963, art cit.

¹⁹²² « Perhaps it left the viewer wondering why they did it. We do not know the long-term effect it may have had on the officer [...]. » Ladd, 1963, art cit. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹²³ « A shocking but true story of a young man who found himself overwhelmed by a strange compulsion, a compulsion that lead him to kill two women [...] What hidden forces gathered below the surface to compel the acts of violence that take another human life? The character study that you're about to see is true. » (« Portrait of a Murderer », *Playhouse 90*, s02e25, 25/02/1958, CBS).

¹⁹²⁴ Stanford Law School, Robert Crown Law Library, *People v. Bashor* - 48 Cal.2d 763 - Fri, 06/21/1957, en ligne : <https://scocal.stanford.edu/opinion/people-v-bashor-24161>, (consulté le 21 juillet 2023).

personnalité peut être lu comme la promesse d'une scène d'exécution, ce moment étant vu dans la culture comme un temps de révélation de la véritable nature du condamné : un lâche, un homme sans remords, ou au contraire un pénitent qui mérité son salut¹⁹²⁵. L'épisode est ensuite présenté avec des codes du « docudrama¹⁹²⁶ » : le présentateur nous assure que tous les noms ont été changés, sauf celui du meurtrier. Alors que son passé est rappelé à l'écran par le biais d'une voix off, des documents authentiques sont diffusés à l'écran : la photo de Bashor, des images tirées des actualités le montrant menotté et escorté par la police, l'interview donnée par Bashor à des journalistes une heure après sa condamnation. Des promesses de réalisme sont formulées dès les premières minutes de l'épisode, associées à une promesse implicite de révélation lors de la scène d'exécution. De plus, *Playhouse 90* est l'anthologie la plus prestigieuse de la chaîne, caractérisée par l'ambition artistique, des scénaristes et des réalisateurs reconnus, et des castings comprenant souvent des grandes stars – autant de gages de qualité et de sérieux. Enfin, le format de 90 minutes permet de traiter de sujets en profondeur. D'ailleurs, pour la première (et l'unique) fois dans le corpus, le téléspectateur passe le seuil de la porte de la chambre à gaz.

Cependant, la révélation est limitée par l'utilisation de la focalisation interne : le champ de la caméra fusionne avec le champ visuel du condamné (nous voyons par ses yeux). Le procédé est employé de manière extensive au début de l'épisode. Durant les six premières minutes de la fiction, le comédien qui incarne Bashor (Tab Hunter, 1931-2018) n'apparaît pas à l'écran ; seul le vrai Bashor (photo, images d'actualités) est montré. Son interview est ensuite diffusée sur des plans comprenant des comédiens (incarnant le juge, un médecin, des policiers, des journalistes qui s'adressent à la caméra). Ce procédé nous indique le passage à la focalisation interne. Par ce biais, le parcours du condamné est retracé rapidement, de son arrestation à son exécution. Cette dernière séquence reste en focalisation interne. Le public prend la place du condamné pendant sa « dernière marche », sous escorte, puis entre dans la chambre à gaz. La bande sonore ne comprend plus que de la musique extradiégétique, puis du silence : les actions ne sont pas expliquées, ce qui limite la portée pédagogique de la scène. Deux gardiens s'agenouillent devant nous pour les derniers préparatifs, nous pouvons deviner le sanglage (hors champ) grâce à leurs gestes, nous ne voyons que la pose du stéthoscope. La porte est refermée, un plan ensuite décrit l'intérieur de la chambre à gaz. Des ouvertures sur l'extérieur permettent de deviner le geste du directeur de la prison qui déclenche

¹⁹²⁵ LaChance, 2011, *op. cit.* ; Sarat, 2014, *op. cit.* ; Foucault, 1975, *op. cit.*

¹⁹²⁶ Derek Paget, « Codes and Conventions of Dramadoc and Docudrama » dans Robert Clyde Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004.

le processus de mise à mort. Comme dans « Prime of Life », la main du bourreau est hors champ. Une fois le gaz libéré, le champ de la caméra perd sa netteté, puis se réduit et prend la forme d'une bulle, qui elle-même disparaît dans le fondu au noir.

La focalisation interne a par conséquent l'effet paradoxal de donner un accès de l'intérieur au trépas, tout en dissimulant le corps du condamné en intégralité. La révélation de personnalité n'a pas lieu. La mort est abstraite, elle réside dans l'extinction d'une conscience. Les souffrances prolongées et les effets de l'empoisonnement au gaz (le corps est asphyxié) n'apparaissent pas. La mise en scène semble révéler la mise à mort, cependant le corps du condamné reste une limite de représentation. La focalisation interne est également utilisée dans « Prime of Life » pour décrire la pose de l'électrode principale sur le crâne du condamné, le bandeau sur les yeux et la mise en scène du cadavre lors du constat du décès. Dans le cas de « Prime of Life », le procédé permet de faire progresser l'action sans montrer le condamné. Des moments délicats, pointés par le contrôle éditorial sont ainsi négociés, ils sont rendus acceptables car le corps est hors champ. « Portrait of a Murderer » comprend d'ailleurs une seconde scène d'exécution qui clôturera l'épisode, dont la focalisation est extérieure. La mise en scène reprend la convention de la mort « derrière la porte ». Le point de vue de la caméra ne pénètre pas dans la chambre à gaz, mais suit les actions des gardiens et du directeur restés au dehors. Le condamné est proprement invisible, dissimulé dans la chambre à gaz aux parois métalliques. La promesse de révélation, y compris dans un épisode destiné à un public adulte et sophistiqué, n'est pas tenue.

Les procédés appâter / décevoir peuvent se déployer dans les mises en intrigue ou dans les mises en scène. Ainsi, dans l'ensemble du corpus, les exécutions annulées ou interrompues à la dernière minute, les exécutions écourtées par le choix de la mise en scène, les exécutions hors champ, de même que les exécutions fatales avec déplacement semblent décliner ce principe. La scène d'exécution est promise, cependant d'une façon ou d'une autre, l'exécution ne se déroule pas ou a lieu hors champ. Les épisodes jouent avec le suspense et les limites observées conventionnellement, s'en approchent plus ou moins, les franchissent partiellement. La récurrence de ces procédés semble découler de la représentation de la moralité et de la réception du téléspectateur dans la culture de la production. Ces procédés intriguent et allèchent le téléspectateur en faisant appel à son voyeurisme, mais ne lui apportent pas la satisfaction attendue. D'autres procédés reprennent cette structure d'éveil de la curiosité du téléspectateur et de son attirance sensationnaliste pour la mise à mort : il s'agit de divers dispositifs de substitution. Ces dispositifs jouent avec les images communément hors champ et les sensations.

Le mode choisit est ici l'évocation, la suggestion. Par exemple, dans le cadre du western et de la pendaison, une dizaine d'épisodes présentent une scène de répétition. La potence est testée : un sac de sable occupe la place du condamné au bout de la corde. Ce motif apporte des images, des sons, et des mouvements décrivant la méthode de mise à mort, mais l'instrument fonctionne à vide¹⁹²⁷. Des informations sont données, l'imagination du téléspectateur est stimulée, mais la pendaison d'un personnage n'est pas mise en scène. D'autres épisodes simulent une exécution en reprenant les éléments constitutifs de la procédure, mais dans un cadre différent. Par exemple, dans « Death House Testament » (*Peter Gunn*, s01e11, 01/12/1958, NBC), l'électrocution du condamné à mort est « derrière la porte ». Toutefois, plus tard dans l'épisode, le héros, capturé et enfermé par un groupe de criminels, doit se libérer. Pour ce faire, il improvise l'électrocution de l'un d'entre eux, avec un fil électrique connecté à une poignée de porte métallique et une flaque d'eau. Le criminel est électrocuté plusieurs secondes avant de tomber au sol, dans le champ de la caméra, ce qui évoque les sensations du condamné à mort¹⁹²⁸.

Ensuite, par le biais du montage ou des dialogues, des éléments *a priori* anodins servent de substitut : une pièce de viande qui grille dans un four après le récit du processus d'électrocution (« Shadow Play », *The Twilight Zone*, s02e26, 05/05/1961, CBS), ou un fer à repasser sur lequel le suspect d'un crime jette des gouttes d'eau pour simuler la mort sur la chaise électrique (« The Star Juror », *The Alfred Hitchcock Hour*, s01e24, 15/03/1963, CBS). Le motif du fer à repasser apparaît aussi dans « Prime of Life ». L'un des témoins déclare qu'il veut opérer la chaise électrique lui-même. Le plan suivant est un flashback sur le crime commis par le condamné, le vol de la paie dans une blanchisserie. Il s'ouvre sur un fer à repasser en gros plan et grésillement produit. Par le biais du montage, le grésillement fait la transition entre la scène dans la prison et le flashback, suggérant là encore la sensation de l'électrocution.

Les descriptions des exécutions dans les dialogues constituent un dernier procédé de substitution. Par exemple, dans un épisode de *Gunsmoke* (« The Jailer », s12e03, 01/10/1966, CBS), la veuve d'un condamné à mort (incarnée par la star de cinéma Bette Davis, 1908-1989)

¹⁹²⁷Le motif apparaît dans 11 épisodes : « The Day They Hanged Bret Maverick » (*Maverick*, s02e01, 21/09/1958, ABC), « The Hanging of Roy Carter » (*Have Gun – Will Travel*, s02e04, 04/10/1958, CBS), « Trooper Maverick » (*Maverick*, s03e12, 29/11/1959, ABC), « The Avenger » (*Bonanza*, s01e26, 19/03/1960, NBC), « Dust » (*The Twilight Zone*, s02e12, 06/01/1961, CBS), « The Last Judgement » (*Have Gun – Will Travel*, s04e25, 11/03/1961, CBS), « Jericho » (*Zane Grey Theatre*, s05e30, 18/05/1961, CBS), « The Judgment » (*The Virginian*, s01e17, 16/01/1963, NBC), « The Hanging » (*Gunsmoke*, s12e15, 31/12/1966, CBS), « Requiem for a Country Doctor » (*The Virginian*, s05e18, 25/01/1967, NBC), « The Traitor » (*Daniel Boone*, s04e08, 02/11/1967, NBC). Il est appliqué à la chaise électrique dans « A Bag of Oranges » (*Four Star Playhouse*, s03e15, 06/01/1955, CBS), cependant l'instrument de mise à mort demeure hors champ : des perturbations électriques qui font vaciller l'éclairage dans le quartier à proximité de la prison sont le signe que la répétition est en cours.

¹⁹²⁸Dans « Prime of Life », un témoin se souvient avoir reçu une décharge en touchant un fil électrique chez lui alors qu'il observe les derniers préparatifs de l'électrocution. Le souvenir sert à évoquer une sensation.

fait prisonnière Miss Kitty et Matt Dillon pour se venger. À cette fin, elle fait construire une potence dans sa ferme et fixe une date pour la mort du marshal. Elle se justifie :

Je vous accorderai la même mesure de clémence que la loi a accordée à mon mari, après que vous l'ayez arrêté, Marshal. Le matin du deuxième jour, vous serez pendu. [...] Elle [Miss Kitty] aura des droits de visite comme moi, deux fois par jour pendant 10 minutes. Vous aurez une idée de ce qu'est vraiment la souffrance. Votre homme va mourir. Il va se balancer au bout d'une corde jusqu'à ce qu'il se brise la nuque et vous ne pouvez rien y faire, sauf compter les heures jusqu'à ce que ça arrive. Il sera suspendu comme un hamac, se balançant d'avant en arrière, d'arrière en avant¹⁹²⁹.

La tirade de la veuve raconte ce qui n'est pas à l'écran : la pendaison de son mari est décrite uniquement par les dialogues, l'épisode ne propose pas de flashback. La description ci-dessus est détaillée, avec des éléments visuels et sonores (la nuque brisée, le balancement du corps, la durée du processus) très rarement évoqués par les images dans le corpus. Les sensations qui ne sont pas fournies directement par les images sont suggérées par le récit. L'imagination du téléspectateur est interpellée, mais son supposé voyeurisme n'est pas satisfait.

6.2.2 Un accès négocié à la scène d'exécution pour le téléspectateur adulte et sophistiqué

Dans le corpus, les scènes d'exécution semblent conçues en fonction de la représentation morale et politique du téléspectateur comme voyeur, impressionnable et influençable, animé par ses émotions et ses sensations, ce qui correspond à la vision du grand public qui circule dans l'institution. Cependant, nous avons vu comment plusieurs catégories de public sont construites dans les discours. Scénaristes, producteurs et cadres exécutifs envisagent en effet l'existence d'un public adulte, responsable et sophistiqué, à qui il est possible d'adresser des fictions adultes, sophistiquées et responsables. Ce type de public est ainsi mobilisé et convoqué quand il s'agit de mettre en scène la peine de mort et plus particulièrement l'exécution, avec plus ou moins de succès selon les cas.

¹⁹²⁹ « I'll give you the same measure of mercy the law gave my husband, after you took him in Marshal. On the morning of the second day you'll hang. [...] She'll get visiting privileges like I did, two times a day for 10 minutes. You'll get a taste of what suffering is really like. Your man is gonna die. He's gonna swing from the end of some hard rope till he breaks his neck and there is nothing you can do about it, except count the hours until it happens. He'll hang like a hammock, swinging back and forth, back and forth. » (« The Jailer », *Gunsmoke*, s12e03, 01/10/1966, CBS).

6.2.2.1 Herbert Leonard et sa stratégie pour respectabiliser « Prime of Life »

Le projet du producteur Leonard, dès sa première version de 1959, est décrit par les éditeurs comme sensationnaliste, une catégorisation qui le rend inapproprié à la diffusion télévisée à cause de son « mauvais goût » et de son appel au « mauvais goût » du grand public qu'il compte récompenser. Le dossier d'archives de « Prime of Life » montre comment Leonard essaie de répondre à cette accusation et de défendre son programme en le faisant entrer dans la catégorie des programmes adultes, responsables, voire prestigieux. Les facultés rhétoriques du producteur sont utilisées pour retirer l'étiquette infâmante de sensationnaliste à son projet, et la remplacer par l'étiquette valorisante de programme sophistiqué, qui fait appel à l'intellect du téléspectateur.

Un télégramme de 1961 présente un premier ensemble d'arguments de Leonard dans cette stratégie de recodage :

Il s'agit d'une histoire documentaire percutante relatant une expérience personnelle forte et très émouvante vécue par le personnage principal de notre série. Elle aborde de manière objective et honnête les émotions qu'une personne peut ressentir [...]. Elle ne se focalise pas sur des hommes abattus dans la rue, des prostituées poignardées dans le dos ou de groupes mafieux organisant des cercles de jeux illégaux. Elle traite plutôt de questions de vie et de mort auxquelles tout détective doit un jour ou l'autre faire face dans son travail. [...] Dis-lui [Oliver Treyz, président d'ABC] qu'il est très important pour moi de faire cet épisode, et que je sens que mon intégrité et mon bon goût sont remis en question par [le] département d'édition et que cela me déplaît profondément¹⁹³⁰.

Le document, adressé à un cadre exécutif haut placé de Screen Gems, est une défense du projet, qui vient d'être refusé une seconde fois. Jerry Hyams doit faire appel de la décision auprès de Oliver Treyz, et Leonard prépare les arguments pour cette réunion. Le producteur mobilise les catégories du réalisme et du documentaire (associées au public masculin valorisé), ce qui permet de faire de l'épisode un moment pédagogique et objectif, en accord avec la mission de « service du public » de la télévision. Il insiste sur les enjeux individuels de l'intrigue – ce qui répond aux demandes de neutralité politique. L'originalité du thème est également soulignée, ce qui donne une dimension significative au projet : il doit faire date, et se détacher du tout venant de la production télévisuelle, un argument qui peut attirer des téléspectateurs sur la chaîne. Enfin, Leonard mobilise un argument d'autorité et de réputation : ce programme,

¹⁹³⁰ « *This is a hard hitting documentary story of a strong and very moving personal experience of the leading man in our show. It has a factual and honest approach to the emotions a person would feel [...]. It does not preoccupy itself with men being gunned down in street, whore being knifed in the back or gambling mafia syndicates. Rather it deals with life and death which every detective must some time face in his job. [...] Tell him [Oliver Treyz, président d'ABC] it is very important to me to make this picture, and that I feel my integrity and good taste are being questioned by [the] continuity department and I deeply resent it.* » Télégramme de Herbert Leonard à Jerry Hyams, Screen Gems, 27 septembre 1961. UCLA. Dossier Prime of Life.

comme tous les autres, porte sa marque. *Naked City* est une série policière ambitieuse. Il a fait ses preuves par le passé, cela devrait avoir plus de poids que l'avis des éditeurs. Ces derniers ne sont d'ailleurs pas nommés, suggérant qu'ils ne sont que des employés, des fonctionnaires, qui s'opposent à un producteur reconnu.

Leonard semble ici déterminé à défendre la respectabilité de son projet : un documentaire sans concession, qui ne s'abaisse pas à faire de la propagande ou de la politique, en accord avec le goût impeccable de son initiateur. Dans un télégramme de 1963, Leonard reprend et complète cet argumentaire. Il écrit ici à un autre cadre exécutif de Screen Gems, Bill Dozier, la veille de la diffusion de « Prime of Life » : « Nous croyons que ce programme est dramatique et provocant de manière si exceptionnelle que, même si vous n'êtes pas d'accord avec nos intentions, vous ne l'oublierez pas¹⁹³¹. » Leonard est à nouveau dans la position de l'avocat de son épisode et il utilise des descriptifs valorisants. Tout d'abord, « Prime of Life » est rattaché à la tradition prestigieuse du « drame », le genre propre au masculin, le plus valorisé. Ensuite, les effets de l'épisode ne sont pas émotionnels, ou corporels (c'est-à-dire féminins), mais intellectuels : le public doit être poussé à penser, à évaluer ses opinions face à un spectacle qui appartient à la catégorie du polémique, du commentaire social. Une dernière défense du projet apparaît dans le document récapitulatif du développement de « Prime of Life », sans doute rédigé à la demande du producteur. Selon le rédacteur, le format de 60 minutes est un garant de la qualité du programme : « Le contenu jusqu'alors considéré comme "sensationnel" pourrait être expliqué plus précisément dans une intrigue plus longue¹⁹³². » Le sensationnalisme est considéré ici comme le résultat d'un manque de contexte dans le cadre de l'épisode de 30 minutes de l'ancien format de *Naked City*. Par conséquent, le téléspectateur est confronté à l'intrigue et aux images sans filtre et sans guide. La présentation détaillée des personnages, du crime et de l'action, rendue possible par le nouveau format, garantit un épisode sans sensationnalisme (notion associée aux femmes et au grand public incompétent dans la culture du public), le téléspectateur ne peut être débordé d'émotions et de sensations si son intellect et son jugement sont guidés par des informations suffisantes.

Stirling Silliphant, le scénariste, utilise de son côté des arguments artistiques et littéraires. En effet, le scénario de « Prime of Life » conservé dans les archives contient au tout début une note d'avertissement de l'auteur, sur une page de révision datée du 2 novembre 1962.

¹⁹³¹ « We believe that this program is so unusually dramatic and provocative that even if you do not agree with our intentions, you will not forget it. » Télégramme de Herbert Leonard à Bill Dozier, 12 février 1963. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹³² « Material heretofore considered "sensational" could further be explained in a longer story. » Fact sheet, document anonyme, 13 février 1963, p. 1. UCLA. Dossier Prime of Life.

Ceci indique qu'elle a été ajoutée ou modifiée tardivement, mais avant que le projet ne soit validé, la note entre dans la stratégie de défense de l'épisode et Silliphant semble également répondre à l'accusation de sensationnalisme. Il écrit :

PRIME OF LIFE n'est pas un scénario "facile" à lire. Il n'est pas facile parce qu'il contient des points de vue à l'intérieur d'autres points de vue. Il n'est pas facile parce qu'il s'agit d'une histoire subjective, qui semble sauter d'une image à l'autre, d'un moment à l'autre et d'un lieu à l'autre, de sorte que le lecteur aura tendance à s'y perdre. Il y a des passages de "flux de conscience" entrecoupés de scènes de dialogue ordinaires. En bref, le lecteur est ainsi "prévenu". Du point de vue de la production et de l'ambiance, le montage du scénario doit tendre vers un réalisme documentaire rendu subjectif par une distorsion du temps et de l'espace avec des relations différentes de la norme. Toute utilisation imaginative et/ou audacieuse de la caméra pour renforcer cette impression subjective doit être employée sans retenue¹⁹³³.

Dès la lecture du texte, « Prime of Life » est présenté comme une lecture exigeante, nécessitant un intellect affûté. Un lecteur inattentif ou incompetent prend le risque de ne pas comprendre le projet. Silliphant rattache son scénario à la tradition littéraire du « flux de conscience » (*stream of consciousness*), associée à des figures majeures comme Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf et Dorothy Richardson¹⁹³⁴. Les voix off des personnages, qui nous permettent d'entendre leurs pensées, deviennent une forme artistique. Le scénariste rattache également son œuvre à la tradition du documentaire, tout comme Leonard, mais ce style est enrichi par la dimension créative et innovante qu'il apporte. La forme audiovisuelle finale doit aussi s'élever au-dessus des conventions pour proposer une mise en scène originale, unique et extra-ordinaire. Tous ces éléments placent « Prime of Life » dans la catégorie des programmes modernes, non conventionnels, exigeants et sophistiqués.

Le recodage de l'épisode est également effectué dans la presse et par les téléspectateurs, en défense du programme. Par exemple, l'article du Los Angeles Times nomme les trois créatifs de « Prime of Life » (Herbert Leonard, Stirling Silliphant, et le réalisateur Walter Grauman¹⁹³⁵). De même, l'article de *Variety* est plus complet et nomme le caméraman, les producteurs

¹⁹³³ « *PRIME OF LIFE is not an "easy" script to read. It is not easy because it contains viewpoints within viewpoints. It is not easy because it is a subjective story, and seems to leap from image to image, from time to time and place to place, so that the reader's tendency will be to become confused. There are areas of « stream of consciousness" intermixed with normal dialogue scenes. In short, the reader is hereby "pre-warned". From a production and mood standpoint, the total mounting of the script should strive for documentary realism made subjective by twisting time and place into different relationships than the norm. Whatever imaginative and/or bold use of camera can be employed to heighten this subjective impression should by all means be employed.* » *Final draft : Naked City : Prime of Life, Production 4713*, Stirling Silliphant, 30 octobre 1962, p.3. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹³⁴ Mary Ann Gillies et Aurelea Denise Mahood, *Modernist Literature : An Introduction*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 10-14.

¹⁹³⁵ Smith, 1963, art cit.

délégués, les comédiens pour saluer la qualité du travail de tous¹⁹³⁶. Les professionnels sortent de l'anonymat, ce qui est le signe d'une stratégie de prestige. D'ailleurs, le journaliste de *Variety*, qui met au cœur de sa critique le dispositif sensationnaliste de l'épisode, termine sur une note positive. Après avoir attribué les lauriers aux différents créatifs, il conclut sur les effets de l'épisode : « l'exploration la plus saisissante de la saison d'un sujet hautement polémique [...] a dû changer le point de vue de beaucoup¹⁹³⁷. » La critique positive est liée à une appréciation des effets politiques de l'épisode, et non de ses effets émotionnels. De même, les téléspectateurs qui défendent « Prime of Life » font rejouer ces catégories : ils repoussent l'accusation de sensationnalisme pour louer un programme au contenu responsable et intellectuel. Une lettre, conservée dans les archives et adressée aux producteurs, fait la critique suivante : « Je tiens à vous féliciter pour ce programme véritablement adulte et significatif¹⁹³⁸. » Un autre courrier, envoyé à *TV Guide*, puis redirigé vers la production, oppose les deux lectures de l'épisode :

Je suis certain que beaucoup de choses seront dites et écrites pour condamner ce programme pour son contenu macabre et morbide. [...] Je pense que c'est sans l'ombre d'un doute l'histoire la plus réussie, la plus trépidante et la plus stimulante intellectuellement que j'aie jamais vue dans votre série, ou d'ailleurs dans n'importe quelle série de ce type. [...]. J'ai toujours considéré Naked City comme l'une des rares séries adultes et dignes d'intérêt à la télévision¹⁹³⁹.

Selon ce téléspectateur, « Prime of Life » fait avant tout réfléchir, ce qui est un signe de qualité et d'un programme destiné aux adultes.

Herbert Leonard et Stirling Silliphant négocient la mise à l'antenne de leur projet en utilisant des arguments qui le dessinent comme une œuvre artistique et responsable, correspondant aux normes du « bon goût ». Cette rhétorique est également utilisée par des journalistes et des téléspectateurs dans le but de valoriser le programme. Ils construisent de ce fait leur téléspectateur comme adulte, cultivé, possédant un goût artistique, ouvert intellectuellement aux problèmes politiques et sociaux contemporains. En somme, c'est un citoyen. En dépit des efforts du producteur et du scénariste pour recoder leur projet et leur

¹⁹³⁶ Helm., 1963, art cit.

¹⁹³⁷ « the season's most gripping exploration of a highly controversial subject [...] must have changed a lot of thinking. » *Ibid.*

¹⁹³⁸ « I want to commend you on a truly adult and meaningful program. » Lettre de Mme Karl Hoffman (Californie) aux producteurs de *Naked City*, 14 février 1963. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹³⁹ « I am sure that much will be said and written condemning this program for its grisly and morbid content. [...] I think it is without the shadow of a doubt the finest, most suspenseful [sic], and thought provoking [sic] story I have ever seen on your show, or for that matter any show of its type. [...]. I have always looked on *Naked City* as one of the few mature and worthwhile shows on television [...]. » Lettre de David J. Frank (New York) à *TV Guide*, 14 février 1963. UCLA. Dossier Prime of Life.

public, ils ne parviennent, nous l'avons vu, à lui négocier qu'un accès partiel à l'exécution, ce qui suggère la réticence des professionnels du contrôle éditorial.

6.2.2.2 *Reginald Rose et The Defenders : un accès aux images limité, en échange de la validation de discours critiques*

Les dossiers de développement de la série judiciaire *The Defenders* confirment la règle dégagée par l'analyse des mises en scène : le contrôle éditorial n'octroie que de façon partielle et limitée l'accès à la scène d'exécution. Le dépouillement de ces archives, conservées dans le Wisconsin¹⁹⁴⁰, montre que ce principe s'applique également dans des séries considérées comme adultes, et donc destinées à des téléspectateurs valorisés pour leurs compétences et leur conscience politique (caractéristiques de la sphère masculine). « Prime of Life » n'est par conséquent pas un cas isolé.

En effet, la série judiciaire créée par Reginald Rose est présentée comme un programme qui entend explorer les problèmes politiques et sociaux du pays, avec une intention polémique, par le biais de l'arène du monde judiciaire. La série est également mise à l'antenne dans un contexte particulier. Après les critiques émises par Newton Minow en 1961, les chaînes revoient une partie de leur programmation¹⁹⁴¹. Des séries plus ambitieuses et progressistes sont sélectionnées pour éteindre les critiques du gouvernement, comme *East Side / West Side* (1963-64, CBS) et *The Defenders*¹⁹⁴². Le public de cette dernière est cependant plus familial que celui de *Naked City* : la série est diffusée dans ses premières saisons le samedi soir, à partir de 20h30 ou 21h. La dernière saison (1964-1965) est par contre destinée à un public adulte (un soir de semaine, de 22h à 23h¹⁹⁴³). Les dossiers de développement de plusieurs épisodes du corpus suggèrent un processus d'échange : les scènes d'exécution prévues sont révisées pour atténuer leur violence, ou abandonnées, alors que les intrigues ou les dialogues critiques à l'encontre de la peine capitale sont maintenus. Les documents conservés dans les archives de Rose ne permettent toutefois pas de savoir si ce compromis est atteint suite à une négociation entre les créatifs et les professionnels du contrôle éditorial, ou au sein de l'équipe créative, entre le scénariste et le chef scénariste d'une part et le producteur d'autre part. En effet, aucun rapport

¹⁹⁴⁰ Reginald Rose Papers, 1952-1979. U.S. Mss 94AN. WHS-WCFTR.

¹⁹⁴¹ Voir introduction et chapitre 4, point 4.2.3.1

¹⁹⁴² Aniko Bodroghkozy, « Negotiating Civil Rights in Prime Time : A Production and Reception History of CBS's East Side/West Side » dans Horace Newcomb (ed.), *Television : The Critical View*, 7e édition., New York, Oxford, Oxford University Press, 2007 ; Mary Ann Watson, *The Expanding Vista : American Television in the Kennedy Years*, Durham, Duke University Press, 1994 ; 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, Université de l'Indiana, Bloomington, 2004.

¹⁹⁴³ Brooks et Marsh, 2007, *op. cit.*, p. 343.

d'édition n'a été retrouvé dans les différentes archives consultées, dans le Wisconsin comme à UCLA¹⁹⁴⁴. Mais le producteur, délégué ou exécutif, c'est-à-dire Herbert Brodtkin, par ses contacts répétés avec les représentants de la chaîne peut sans doute anticiper ce que ces derniers vont refuser. Il n'a pas intérêt à développer un scénario qui sera entièrement rejeté. En dépit de cette incertitude, les différentes versions de plusieurs épisodes de *The Defenders* présentent des points communs concernant la mise en scène de l'exécution. Ainsi, il est possible que le scénariste ait placé des scènes violentes ou émotionnelles à dessein, en sachant qu'elles seraient refusées, pour pouvoir conserver et diffuser des messages critiques voire abolitionnistes – tactique de négociation commune dans l'institution, comme nous l'avons vu auparavant (chapitre 3). Je propose ici de comparer les différents textes de préparation produits, entre eux (en mettant en valeur les révisions, les coupes, les repentirs ...), et avec la version finalement diffusée à la télévision.

Le dossier de développement de l'épisode double « Madman » (*The Defenders*, s02e06 et 07, 20 et 27/10/1962, CBS) montre que la production renonce à une scène qui suggère l'agonie du condamné lors de son électrocution, et développe en échange le pathos de la séquence. En effet, le scénario prévoit une mise en scène tropique : le déplacement¹⁹⁴⁵. Le point de vue est situé dans le bureau du directeur de la prison (disjonction spatiale), des effets visuels signifient l'électrocution (synecdoque visuelle). En effet, chaque décharge électrique entraîne une perturbation de l'éclairage¹⁹⁴⁶. Toutefois, cette mise en scène n'est pas commune pour l'électrocution. Dans le corpus, sur les 11 électrocutions, trois sont interrompues (c'est-à-dire que le condamné n'est pas tué), trois sont hors champ, et trois autres sont écourtées (c'est-à-dire que le passage de vie à trépas est hors champ¹⁹⁴⁷). « Prime of Life » est le seul épisode qui présente effectivement une électrocution avec déplacement (mais sans effet lumineux¹⁹⁴⁸). Le projet initial de « Madman » compte faire de même. Le scénario de l'épisode comporte ainsi une courte scène d'installation du condamné dans la chambre d'exécution (durant laquelle il panique) puis déplace le reste de la scène dans le bureau où ses avocats observent l'éclairage qui vacille à trois reprises. Ce texte prévoit une scène qui s'installe dans la durée et qui suggère

¹⁹⁴⁴ The Defenders, Scripts and Set Plans. Collection PASC 129. UCLA Library Special Collections. Charles E. Young Research Library.

¹⁹⁴⁵ *Madman*, part II, version datée du 31 juillet 1962. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 29, dossier 3.

¹⁹⁴⁶ L'effet était prévu dans le scénario de « Prime of Life », mais n'est pas utilisé dans la version télévisée ; l'effet est utilisé dans « A Bag of Oranges », comme vu plus haut, mais il s'agit de la répétition d'une exécution.

¹⁹⁴⁷ Voir Annexe E-1.

¹⁹⁴⁸ La dernière exécution se trouve dans « Shadow Play » (*The Twilight Zone*, s02e26, 05/05/1961, CBS), elle n'utilise pas le déplacement. Voir plus loin.

l'agonie du condamné, électrocuté à trois reprises. Ces deux éléments contreviennent aux règles du contrôle éditorial et font l'objet d'une intervention dans « Prime of Life ». Ce sont précisément les éléments qui n'apparaissent pas dans la version diffusée.

En effet, dans l'épisode final, le montage rapide suggère une mort immédiate. Cependant, la panique du condamné, condensée dans une réplique dans le texte préparatoire, est étendue dans la scène diffusée. La scène en question décrit les émotions du condamné (il pleure, supplie, s'effondre au sol, demande la présence de sa mère), mais aussi celles des témoins, du ministre du culte et du directeur de la prison. La version filmée déploie le pathos : la résistance du condamné et les émotions des participants peuvent être interprétées comme une révélation de la violence de l'acte – habituellement dissimulée par son caractère cérémoniel qui contient les émotions des participants. Cette mise en scène est par conséquent conforme au projet critique de l'épisode. Mais la séquence reprend aussi la représentation de l'exécution comme un moment de test de courage et de virilité, et le condamné échoue au « jeu de la mort ». Les professionnels du contrôle éditorial ont ainsi peut-être approuvé cette séquence pour cette raison. Ils ont sans doute considéré que le téléspectateur jugerait le condamné pour son comportement lâche, et non l'électrocution elle-même. Par conséquent, des éléments déterminants prévus dans le texte initial ne sont pas mis en scène (durée de la séquence, souffrance du condamné et des témoins), car ils enfreignent les règles de la culture de la production, en se détachant de la neutralité et prenant parti contre une procédure violente. Les éléments effectivement présents dans la version diffusée, par contre, correspondent à la neutralité selon l'institution. En effet, ils prêtent à deux lectures contradictoires : l'électrocution peut être interprétée comme une mise à mort barbare, la scène est lue comme un moment politique (par un téléspectateur critique vis-à-vis de la peine de mort), ou bien l'électrocution est un moment de révélation du caractère et de la virilité du condamné, la scène est lue comme une étude psychologique et individuelle (par un téléspectateur plus conservateur).

Le dossier de développement de « The Silent Killer » (*The Defenders*, s04e16, 21/01/1965, CBS), qui comprend cinq textes préparatoires différents, présente aussi des arbitrages qui tendent à atténuer la portée critique de l'intrigue¹⁹⁴⁹. Le traitement initial conservé dans les archives¹⁹⁵⁰ propose de décrire le système judiciaire de façon critique. Un homme innocent est condamné à mort et exécuté pour le meurtre de son épouse. Il s'agit en réalité d'une

¹⁹⁴⁹ Boîte 45, dossier « Silent Killer ». WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers.

¹⁹⁵⁰ *Outline : "Silent Killer", production #118*, Don M. Mankiewicz, 25 octobre 1963. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 45, dossier « Silent Killer ».

manipulation de cette dernière, qui a fait croire à sa propre mort. Dans le projet initial, l'épouse se retrouve accusée du meurtre de son mari, l'arme du crime étant la chaise électrique. Dans cette version, la justice est décrite avec un ton sardonique et grinçant : tous les acteurs se trompent, toutes les étapes de la procédure mènent à des erreurs, le tout est influencé par le « cirque médiatique » à l'extérieur du tribunal. Les Preston semblent amusés du désordre causé par l'affaire, et en jouent pour obtenir l'acquittement de leur cliente. Par contre, le texte ne prévoit pas de scène d'exécution (elle a eu lieu avant le début du récit).

Le texte suivant est un scénario¹⁹⁵¹. La critique systématique du système judiciaire est réduite par le remaniement de l'intrigue : le couple dysfonctionnel est maintenu ; et le mari est condamné à mort pour le meurtre de sa femme, alors que cette dernière est toujours vivante. Cependant, l'épouse ne prémédite pas la manipulation de la justice. Elle laisse croire, suite à un concours de circonstances, qu'elle a trouvé la mort lors d'une sortie en mer, et se cache ensuite pour ne pas révéler la supercherie – y compris lorsqu'elle apprend la condamnation à mort de son époux. L'exécution du mari est ajoutée au texte, elle doit se dérouler hors champ, en ellipse.

La version suivante, c'est-à-dire le premier scénario miméographié¹⁹⁵², modifie peu le premier scénario. Toutefois, la scène d'exécution est cette fois-ci une électrocution avec déplacement (« derrière la porte ») associée à des émotions de la part de deux personnages : l'avocat présent dans le bureau du directeur de la prison, et l'épouse du condamné, chez elle. Le texte semble avoir renoncé à la critique radicale du système judiciaire, en échange d'une présentation indirecte de la violence légale. Dans le dernier texte, qui est le scénario final¹⁹⁵³, seule l'épouse du condamné réagit avec émotion à l'exécution de son mari. Le pathos est restreint à un seul personnage.

La scène finalement diffusée à la télévision atténue encore les émotions : l'épouse du condamné prend des somnifères au moment de l'exécution. Dans les scénarii, un réveil est installé dans le décor, il sonne à minuit, au moment de l'électrocution, comme un cri strident de douleur qui déchire la nuit. Dans la version télévisée, le réveil sert de dispositif de suspense, mais il ne sonne pas. Les éléments soulignant l'électrocution ne sont pas repris. Ici, la production semble avoir renoncé au pathos de la séquence mais conserve des discours mettant en cause le système judiciaire. La limitation du pathos est sans doute liée à sa valeur critique

¹⁹⁵¹ *Draft : The Defenders: "The Silent Killer"*, William Woolfolk, non daté. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 45, dossier « Silent Killer ».

¹⁹⁵² *Mimeo : The Defenders: Silent Killer*, William Woolfolk, avec les révisions du 22 octobre 1964. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 45, dossier « Silent Killer ».

¹⁹⁵³ *Mimeo : The Defenders: Silent Killer*, William Woolfolk, avec les révisions du 26, 27, 28 et 29 octobre 1964. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 45, dossier « Silent Killer ».

dans le cas de cet épisode, car le condamné est innocent. Même des avocats expérimentés comme les Preston ne peuvent triompher, les événements s'enchaînent sous la modalité de la tragédie, et trop de pathos viendrait sans doute briser la neutralité.

Les modifications effectuées dans les différentes versions de « The Last Day » (*The Defenders*, s03e15, 11/01/1964, CBS) montrent un processus de limitation des détails de l'électrocution. Le dossier comprend cinq versions différentes, du premier traitement au scénario de tournage. Le premier traitement comporte une scène d'exécution avec un procédé de déplacement qui dirige la caméra vers les témoins¹⁹⁵⁴. Le texte décrit la scène prévue :

Hors champ, l'interrupteur est actionné ; les témoins tressaillent comme si le courant électrique traversait leur corps. Puis, alors qu'ils regardent un homme mourir, l'un d'eux s'évanouit, d'autres crient, d'autres se détournent ou s'enfuient, d'autres se mettent à pleurer. Aucun [souligné dans l'original] des témoins ne réagit stoïquement¹⁹⁵⁵.

Dans la scène prévue, l'exécution avec déplacement est un moment de représentation indirecte de la violence, par le biais de la réaction des témoins. Ce même texte initial prévoit de plus le récit d'une exécution, par le biais d'un cauchemar raconté par le condamné. Une première version du scénario (*first draft*¹⁹⁵⁶) reprend ces éléments, et y ajoute une description détaillée du processus d'électrocution, placée dans la bouche du directeur de la prison qui explique aux témoins assemblés ce qui va se produire (voltage, effet sur le cerveau). La seconde version du scénario¹⁹⁵⁷ n'apporte pas de modification à la scène d'exécution, mais supprime la description par le directeur. Les versions préparatoires contiennent ainsi des éléments sur l'exécution en trois moments distincts (le cauchemar, le discours du directeur, l'exécution par déplacement). Dès le stade préparatoire, le discours du directeur est supprimé dans la version la plus récente. La version télévisée se détache encore. Le cauchemar n'est pas décrit, le condamné s'éveille en sursaut à l'écran. Il reste la scène d'exécution elle-même, mise en scène avec déplacement et disjonction spatiale. Le dernier plan dans la chambre d'exécution décrit l'enclenchement de l'interrupteur. Puis le montage passe à un gros plan sur un personnage qui

¹⁹⁵⁴ *Outline : The Defenders : Death Watch*, Allan Chase, 27 juin 1963. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 36, dossier 6.

¹⁹⁵⁵ « *Off camera, the switch is thrown; the witnesses flinch as if the current surges through their bodies. Then, as they watch a man die, one faints, others cry out, others turn away or run away, others start to weep. None of the witnesses react stoically.* » *Outline : The Defenders : Death Watch*, Allan Chase, 27 juin 1963. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 36, dossier 6.

¹⁹⁵⁶ *The Defenders : Death Watch*, Allan Chase, non daté. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 36, dossier 6.

¹⁹⁵⁷ *Second mimeo : The Defenders : Death Watch*, Allan Chase, 10 octobre 1963. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 36, dossier 6.

se trouve dans une autre pièce. Les réactions des témoins sont donc absentes. Les deux éléments conservés dans la version télévision concernant l'exécution (le cauchemar, la scène de l'électrocution) sont atténués.

La multiplication des moments évoquant l'exécution peut indiquer un processus de négociation : le scénariste ajoute des éléments auxquels il est prêt à renoncer, pour obtenir en échange des scènes et des lignes de dialogues sensibles. Le texte initial comporte en effet deux types distincts de discours critiques : des arguments politiques, religieux, moraux et juridiques concernant la légitimité de la peine capitale, et des arguments ou des scènes qui mettent en scène et critiquent le processus concret de la mise à mort, comme un moment de violence – éléments qui sont presque totalement effacés. Ces changements suggèrent tout d'abord qu'une opération de « juste mesure », typique du contrôle éditorial, a eu lieu. En somme, en menant la bataille sur les deux fronts (la peine capitale en principe et en pratique), le texte initial charge trop la barque. Un choix doit être effectué entre les deux angles d'attaque. Les modifications suggèrent également que les arguments de principe ont été privilégiés. Les personnages, y compris les personnages principaux, le responsable politique, le ministre du culte, le directeur de la prison, des manifestants ... peuvent tenir des propos abolitionnistes ou exprimer des doutes, dans le cadre d'une intrigue où la culpabilité du condamné est incertaine. Les représentants des autorités, y compris le procureur, ne montrent pas de certitude morale, ce qui est inhabituel dans le corpus, mais aussi dans la série. Même si des points de vue individuels s'opposent dans les dialogues en reprenant la forme du débat, le point de vue critique est le plus représenté. Le déséquilibre des opinions, au détriment du point de vue conservateur et traditionnel, résulte peut-être d'une négociation : l'équipe de production renonce aux images, pour conserver les discours. Toutefois, il ne s'agit « que » d'opinions, et pas de l'affirmation « d'une » vérité sur la peine capitale, ce qui contribue sans doute à leur approbation par les professionnels du contrôle éditorial.

Par contre, la mise en cause de l'acte de mise à mort, même avec une mise en scène indirecte, ne semble pas acceptable. Cette disparité suggère que ces mêmes professionnels considèrent que les téléspectateurs sont plus influencés par les images que les mots, et surtout que ce type de représentation équivaut à l'affirmation d'une vérité indiscutable. La série se déroulant dans un cadre contemporain, les événements qui s'y déroulent semblent réels (d'autant plus que la vraisemblance fait partie des exigences des éditeurs). Mettre en scène une exécution dans ce contexte pourrait apparaître comme la révélation de la réalité. Impressionné par une scène suggérant que l'acte est violent, brutalise tous ceux qui y participent, le téléspectateur perdrait sa liberté de choix sur « le marché des idées ». Cependant, montrer les

sentiments et utiliser le registre du pathos est possible, car cela correspond à des lectures conventionnelles de l'exécution comme test de courage. La panique du condamné est un échec au jeu de la mort. L'émotion des personnages principaux lors de l'exécution de leurs clients peut aussi se lire de façon conventionnelle : depuis le XIX^e siècle, les abolitionnistes sont décrits comme des personnes faibles, sentimentales, qualités associées aux femmes dans le genre¹⁹⁵⁸. Par conséquent, l'attitude des Preston peut être lue de deux façons : comme une preuve de leur humanité, ou comme une preuve de leur faiblesse (selon la position du téléspectateur). Le discours anti-abolitionniste peut perturber le rôle de modèle habituellement dévolu aux personnages principaux. Tout comme Herbert Leonard, Herbert Brodtkin et Reginald Rose négocient des accès à l'exécution pour leurs téléspectateurs, mais ils ne sont que partiels en dépit de la compétence desdits téléspectateurs (selon la culture du public). Les analyses des scènes d'exécution de *Naked City* et *The Defenders* confirment que les règles de la culture de la production placent la violence faite au condamné hors champ et atténuent celle faite aux témoins.

6.2.2.3 Pour la fine fleur des téléspectateurs : une vue partielle de la mort légale

Le corpus compte six scènes d'exécution sans procédé de déplacement (sur un total de 73 exécutions mises en scène, soit moins de 10%). Les six épisodes qui saisissent à l'écran le moment du passage de vie à trépas sont donc des exceptions dans les 170 épisodes du corpus. Faute d'archives pour cinq de ces six épisodes, j'analyse ces cas à la lumière des règles et des pratiques dégagées jusqu'ici. Une première analyse révèle que ces exceptions ont des points communs, en particulier en ce qui concerne leur série d'origine. Il s'agit de programmes de prestige et/ou diffusés après 21 heures, ce qui implique qu'un public adulte est visé. L'existence de ce public, nous l'avons vu avec Leonard en particulier, est un des arguments utilisés par les créatifs pour négocier des représentations non conventionnelles. D'autres facteurs contribuent cependant à la mise à l'antenne de ces scènes.

Ainsi, le premier épisode qui n'utilise pas le déplacement lors de la phase de mise à mort est « The Death of Socrates » (*You Are There*, s01e14, 03/05/1953, CBS¹⁹⁵⁹). L'anthologie éducative, diffusée le dimanche après-midi, est un programme de prestige, comme nous l'avons vu. La série construit un public double : d'une part, les adultes, cultivés et ouverts intellectuellement, souvent des enseignants, et d'autre part, les enfants, ou plutôt les écoliers,

¹⁹⁵⁸ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 126- 127.

¹⁹⁵⁹ Evoqué au chapitre 5, point 5.2.2.1.

dont il faut élever la culture, en accord avec la mission de « service du public ». De plus, l'essentiel de l'épisode est une mise en scène des dialogues socratiques de Platon, en particulier *L'Apologie de Socrate* et le *Criton*. La caution philosophique et littéraire donne une dimension intellectuelle à l'épisode, respecter l'authenticité du texte suppose de mettre en scène la mort du philosophe. Un autre facteur contribuant à la mise en scène explicite est le fait que Socrate meurt d'un empoisonnement dont les effets sont similaires à un endormissement. Il continue à enseigner à ses disciples jusqu'à son dernier souffle que ses idées sont éternelles, seule son enveloppe charnelle périt. L'absence de souffrance, le consentement du condamné, le calme et la solennité de la scène : autant d'éléments qui ont pu jouer en la faveur d'une scène explicite et longue de trois minutes (soit 10% des 30 minutes de l'épisode).

Le second épisode de la liste, « Galvanized Yankee » est diffusé dans *Playhouse 90*, l'anthologie dramatique prestigieuse (s02e13, 05/12/1957, CBS), à partir de 21h 30. L'épisode en question apporte une confirmation supplémentaire de l'association entre cette série et des représentations qui jouent avec les limites des conventions. En plus du statut de la série, cet épisode bénéficie de la caution du thème historique : le drame se déroule dans le contexte de la guerre de Sécession. Le condamné, prisonnier de guerre, est ici fusillé, et son corps tombe au sol dans le champ de la caméra en plan moyen. Le personnage est un soldat confédéré, décrit comme la victime d'un officier de l'armée de l'Union, ce qui respecte les demandes des annonceurs pour le traitement de ce thème. De plus, des éléments atténuent cette vue explicite. Tout d'abord, il n'y a pas d'effets visuels complémentaires ou de détails, en particulier du sang. Le condamné n'est pas attaché, il n'a pas de bandeau sur les yeux, la pratique du coup de grâce n'est pas mise en scène et la mort est immédiate. La scène ne reprend pas de nombreux rituels associés à l'exécution légale. Ce sont les codes habituels de la mort par balle, décrits par Stephen Prince¹⁹⁶⁰, qui sont mis en œuvre ce qui contribue à en atténuer la violence. La scène correspond surtout au trope la fusillade.

Les troisième et quatrième épisodes de la liste sont ici présentés ensemble car ils adaptent la même nouvelle¹⁹⁶¹, et en reprennent le titre « An Occurrence at Owl Creek Bridge » (*Alfred Hitchcock Presents*, s05e13, 20/12/1959¹⁹⁶², CBS, et *The Twilight Zone*, s05e22, 28/02/1964, CBS). Tous deux ont été diffusés à 21h 30. Pendant la guerre de Sécession, un Sudiste est pendu par l'armée de l'Union pour tentative de sabotage du haut d'un pont, et il

¹⁹⁶⁰ Il s'agit de la forme *clutch-and-fall* : le personnage touché par balle saisit sa poitrine, puis tombe au sol, pour signifier la mort. Prince, 2003, *op. cit.*, p. 153- 155.

¹⁹⁶¹ Ambrose Bierce, *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, Ebook., Project Gutenberg, 1995 [1890], vol.375.

¹⁹⁶² Cet épisode et le récit ont été évoqués au chapitre 5, point 5.3.2.

croit (avec le téléspectateur) que la corde cède. Le *twist* final révèle que ce n'est pas le cas : il y a donc deux scènes de pendaison, dont la dernière est fatale. La mise en scène dans l'anthologie signée Alfred Hitchcock montre en plan serré la mort du condamné par la pendaison, avec un effet visuel d'inversion du noir et blanc, et un effet sonore signifiant la nuque brisée lors de la chute. La mort est immédiate, cependant les jambes du pendu se balancent dans l'air dans le champ de la caméra. Dans l'épisode de *Twilight Zone*, la mise en scène présente également l'effet sonore de la nuque brisée avec un cri du condamné, puis la caméra entame un long mouvement arrière révélant le corps pendu en pied, qui devient progressivement un plan très large dans lequel il disparaît.

Ces pendaisons sont les plus explicites du corpus, plusieurs facteurs entrent en jeu. La nouvelle adaptée, écrite par le journaliste Ambrose Bierce à la fin du XIX^e siècle, fait partie du patrimoine littéraire du pays¹⁹⁶³. À ce titre, c'est une œuvre prestigieuse, ce qui est un élément important lors des négociations de contrôle éditorial. Elle utilise le procédé littéraire moderne du « flux de pensée » associé à des auteurs majeurs, comme nous l'avons vu pour « Prime of Life ». Le personnage est un partisan des confédérés, tout comme le condamné de « Galvanized Yankee », il occupe la fonction de victime dans le récit. De plus, pour le premier épisode, la figure d'Alfred Hitchcock, réalisateur de cinéma devenu star contribue au prestige de la série, ce qui permet à l'équipe de production d'être en position favorable lors des négociations¹⁹⁶⁴. Quant à l'épisode de *Twilight Zone*, sa nature est particulière car c'est un court métrage de cinéma, réalisé par le cinéaste français Robert Enrico, primé d'une palme d'or à Cannes en 1962 sous le titre *La Rivière du Hibou*¹⁹⁶⁵. Les deux épisodes ont ainsi en commun le prestige artistique d'une nouvelle littéraire et du cinéma.

Le cinquième épisode présentant un passage de vie à trépas sans déplacement est issu de *Playhouse 90*. « Judgment at Nuremberg » (s03e28, 16/04/1959, CBS) s'ouvre sur des images d'archives : le juge condamne à mort les dirigeants nazis. Goering, et Ribbentrop apparaissent à l'écran. La scène suivante est une pendaison. Un plan large sur la potence décrit la chute du corps du condamné dans la trappe. Le mouvement se termine à l'écran dans un autre plan, la caméra étant située sous la potence. Le corps se balance ensuite au bout de la corde quelques secondes. La mort semble immédiate. L'exécution représentée est celle de Julius Streicher, un personnage historique. Journaliste, directeur d'un journal antisémite à partir de

¹⁹⁶³ Ambrose Bierce et William McCann, *Ambrose Bierce's Civil War : Annotated Warbler Classics Edition*, New York, Warbler Press Incorporated, 2019 [1970].

¹⁹⁶⁴ Hitchcock est cité, par exemple, par Olivier Caïra comme un cinéaste ayant le pouvoir de négocier avec les censeurs du code de production du cinéma. Caïra, 2005, *op. cit.*, p. 125.

¹⁹⁶⁵ *La rivière du hibou*, Robert Enrico, 1961. Le court métrage reçoit l'Oscar du meilleur court métrage en 1964.

1923, il est aussi député du NSDAP de 1932 à 1945¹⁹⁶⁶. Il a été condamné à mort à Nuremberg en 1946. L'argument de l'authenticité historique est sans doute un élément de négociation de cette mise en scène. L'épisode présente également des images filmées par l'armée américaine lors de la libération des camps de concentration. De plus, il est condamné pour crime contre l'humanité, ce qui entre sans doute en ligne de compte dans l'exposition de sa mort. Le contrôle éditorial ne semble pas craindre que le téléspectateur ne sympathise avec le condamné. Le point de vue intrusif et dégradant (les cercueils des autres nazis exécutés sont mis en scène) est au contraire validé, ce qui est une sorte de forme aggravée de condamnation à mort qui achève de déshumaniser les condamnés. En effet, dans la réalité historique, l'exposition des corps, par exemple au gibet, est une pratique de redoublement de la punition et de l'humiliation¹⁹⁶⁷. Le téléspectateur adulte et sophistiqué tire une leçon politique et morale du spectacle, le téléspectateur sensationnaliste et populaire est autorisé à se satisfaire du spectacle car il en tire la même leçon : la condamnation du nazisme. Plusieurs facteurs se combinent et contribuent à la diffusion de cette scène : prestige de l'anthologie, authenticité historique, et idéologie patriotique (qui convoque le souvenir de la « bonne guerre » et le rôle de sauveur des États-Unis).

Le sixième et dernier épisode de la liste est « Shadow Play » (*The Twilight Zone*, s02e26, 05/05/1961, CBS), sur un scénario de Charles Beaumont conservé dans les archives de Rod Serling¹⁹⁶⁸. Cet épisode est exceptionnel en ce qu'il présente une électrocution sans procédé de déplacement – ce qui est sans équivalent dans le corpus. La comparaison du scénario avec la version diffusée suggère des négociations pour atténuer la description de la mise à mort, sans doute avec l'objectif d'atteindre le strict minimum. Il est toutefois impossible de savoir si ces négociations ont lieu au sein de l'équipe créative lors des étapes finales de la production, ou entre l'équipe créative et les professionnels du contrôle éditorial (le rapport d'édition de cet épisode n'est pas présent dans les archives). La scène prévue comprend l'installation du condamné (description des sangles, de la cagoule et des électrodes) puis trois plans sur le condamné. Le premier est un plan moyen, de situation, sur le condamné qui attend la mort ; le second est identique, mais en ombre chinoise, avec une vue de l'interrupteur ; dans le dernier, l'interrupteur est actionné, le corps du condamné réagit à la décharge électrique par un mouvement soudain, puis disparaît. La version diffusée supprime les électrodes de la scène

¹⁹⁶⁶ Ralph Bernard Keyzers (ed.), *Der Stürmer : Instrument de l'idéologie nazie : Une analyse des caricatures d'intoxication*, Paris, L'Harmattan, 2012.

¹⁹⁶⁷ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 72- 81.

¹⁹⁶⁸ "Shadow Play", #3657, scénario de Charles Beaumont, non daté. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 65, dossier 16.

d'installation. Les deux premiers plans de situation sont supprimés également. Le dernier plan est conservé, cependant un mur est ajouté dans le décor, ce qui bloque la vue sur le condamné, dont seule la tête cagoulée est visible. De plus, dans la version finale, au moment où l'interrupteur est actionné, l'éclairage s'éteint transformant le condamné en ombre, un téléphone sonne, et une ampoule s'allume au premier plan. Ces effets signalent la décharge électrique, mais distraient le regard. Le mouvement du condamné est par ailleurs réduit à un mouvement lent de la tête sur le côté. La scène diffusée est moins explicite que celle prévue, mais elle est conservée. Le plan est court (deux secondes), sans détails. Plusieurs facteurs peuvent expliquer la diffusion de cette scène.

Tout d'abord, la scène est diffusée quelques minutes avant 22h30, ce qui signale un public adulte. De plus, le condamné est sauvé par une intervention surnaturelle, la scène suivante le présente dans la salle d'un tribunal, en train d'être jugé : il est pris dans un cauchemar en boucle dont il ne trouve pas l'issue, il revit sans cesse une séquence qui débute avec sa condamnation à mort et se termine avec son exécution. L'effet de réel du cadre contemporain est annulé par ce dispositif narratif. De plus, dans l'épisode, les dialogues minent également cet effet de réel : le condamné considère que les événements qu'il est en train de subir ne sont pas réalistes, ils correspondraient aux tropes du cinéma. L'épisode ne prétend pas révéler une quelconque « vérité » sur l'électrocution, ce qui atténue la portée de la mise en scène. La séquence est courte, et les détails réduits. De plus, un échange semble avoir eu lieu. Lors d'une scène dans la première partie de l'épisode, le condamné raconte ce qu'est une électrocution (car il en a vécu de nombreuses) à un autre condamné. Dans le texte, il est prévu que cette séquence ne comprenne que des dialogues entre les deux personnages. Dans la version diffusée, les dialogues sont complétés par l'ajout d'inserts en *split-screen*, ce qui permet au téléspectateur de voir le couloir menant à la chambre d'exécution et la chaise électrique en gros plan. La version télévisée est par conséquent plus explicite que le texte initial. En échange d'un récit imagé, la scène d'exécution l'est moins. Tous les facteurs favorables à l'application de règles d'édition plus relâchées ne permettent, une fois encore, que d'offrir un accès réduit à la mise à mort légale.

Les épisodes étudiés ici ont pour point commun des formes de compensation et d'échange. La mise en scène d'une exécution est validée par le contrôle éditorial quand elle est destinée à un public adulte, responsable et cultivé, mais même pour ce public de qualité, l'approbation est conditionnelle. Les programmes ont ainsi certaines caractéristiques (heure tardive, série prestigieuse), associées à des intrigues spécifiques (adaptation d'une œuvre

littéraire, mise en scène d'un événement historique authentique), et/ou à des mises en scène qui ne présentent pas de détails concernant la mise à mort (agonie, blessures, instrument d'exécution). La question du cadre de l'intrigue semble également déterminante : les six épisodes étudiés ici se déroulent dans un univers fictionnel éloigné du téléspectateur (cadre historique et/ou géographique, ou fantastique). Il s'agit sans doute du facteur déterminant pour expliquer les échecs relatifs des négociations des producteurs de *Naked City* et *Defenders* : leur série présente un fort potentiel dans ce domaine. De plus, les images les plus explicites du corpus sont conçues pour respecter les normes de la « bonne exécution » qui découlent des règles de la « bonne mort ». En effet, à la fin du XIX^e siècle, la Cour suprême interprète le VIII^e Amendement de la constitution, interdisant les peines cruelles et inhabituelles, pour définir les méthodes de mise à mort constitutionnelles. En 1878, dans l'arrêt *Wilkerson v. Utah*, la Cour décrit les peines traditionnelles (comme l'écartèlement, l'éviscération, le fait de brûler vif, ou la dissection en public) comme atroces et relevant de la torture¹⁹⁶⁹. Dans l'arrêt *In re Kemmler* (1890), le principe est formulé clairement : les punitions interdites (la crucifixion, la roue, le bûcher) sont celles qui « impliquent la torture ou l'agonie prolongée ... quelque chose de plus que la simple extinction de la vie¹⁹⁷⁰. » La mort doit être immédiate, sans souffrance, le corps ne doit pas être endommagé, détruit ou exposé. Cet arrêt considère que la chaise électrique respecte tous ces critères. Les normes sociales, reprises par la Cour suprême, sont ainsi appliquées dans ces représentations. En somme, le public adulte et sophistiqué, de qualité et de bon goût, a ainsi accès à des images de bon goût. L'institution se met au service de ce public en lui offrant les représentations qui lui correspondent.

6.2.3 Apprécier, éprouver, constater : les réceptions et les attitudes des personnages de fiction

Des jeux de règles d'édition différents sont utilisés selon les séries et les épisodes, c'est-à-dire selon le type de public conçu par la culture de la production. Pour le grand public, populaire, impressionnable et voyeur, l'exécution reste invisible ; pour le public adulte et sophistiqué, il est possible de repousser cette limite visuelle quand certaines conditions sont remplies. De même que le regard des téléspectateurs sur la procédure de mise à mort dépend de

¹⁹⁶⁹ *Wilkerson v. Utah*, 99 U.S. 130 (1878), en ligne : <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/99/130/>, (consulté le 21 juillet 2023).

¹⁹⁷⁰ « *Involve torture or lingering death ... something more than the mere extinguishment of life.* » *In re Kemmler* (1890), cité dans Bohm, 2012, *op. cit.*, p. 126.

leur statut dans les représentations des professionnels de l'institution, le regard des personnages à l'intérieur de la fiction diffère aussi selon leur statut. Les personnages principaux et les héros ne regardent pas les exécutions de la même façon que les personnages secondaires et les témoins ordinaires.

6.2.3.1 « Prime of Life » et le regard compassionnel de Flint

Les négociations entre le contrôle éditorial d'ABC et Leonard sur la mise en scène de l'électrocution dans « Prime of Life » portent sur de nombreux points, dont la question du jeu du comédien Paul Burke, qui incarne Adam Flint. Selon une interview à *Variety*, à la suite d'un visionnage, les représentants d'ABC exigent que l'acteur réalise de nouvelles prises, car il montre trop d'émotion. Ces demandes entrent dans la stratégie de limitation de la violence de l'exécution. La production accède cette demande. Toutefois, s'il joue avec retenue, Burke réagit toujours avec émotion dans la séquence. De plus, le réalisateur, Walter Grauman, en utilisant le procédé du déplacement, reprend les codes visuels propres aux scènes de violence insoutenable – codes qu'il maîtrise en tant que spécialiste des séries « d'action », terme qui désigne la violence dans l'industrie. Il est célèbre pour son travail sur la série *The Untouchables*, symbole de la violence à la télévision (il en réalise 21 épisodes¹⁹⁷¹). Il raconte ainsi comment il utilise le déplacement dans une scène de la série (« The White Slavers », s01e22, 10/03/1960, ABC), où des jeunes prostituées mexicaines sont exécutées à la mitrailleuse par un groupe de gangsters¹⁹⁷². La caméra ne saisit pas les victimes pendant la fusillade, mais les tueurs et la réaction de l'un d'entre eux, qui se détourne et s'effondre, incapable de faire face au spectacle. Grauman reprend la même formule, conçue pour indiquer une scène de violence insoutenable et cruelle (hors champ et réaction émotionnelle), pour « Prime of Life ». La combinaison du regard émotionnel de Flint et de la convention du hors champ semble subvertir le projet d'ABC d'atténuation de la violence et de neutralité en désignant l'exécution, non pas comme une cérémonie, mais comme un moment de violence prolongé, voire traumatique.

Pourtant, le procédé du « flux de conscience » utilisé dans l'épisode expose le travail d'introspection de Flint. Cette dimension convient d'ailleurs à la chaîne, comme l'indique le rapport de novembre 1962 sur une réunion de négociation. D'après son auteur, « [Jerry Hyams, pour Screen Gems] a insisté sur le fait que l'épisode continuerait à porter sur le processus de

¹⁹⁷¹ Walter Grauman | Réalisation, Production, Scénariste, en ligne : <https://www.imdb.com/name/nm0336139/>, (consulté le 10 août 2023).

¹⁹⁷² Walter E. Grauman, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/walter-e-grauman>, 17 avril 2009, (consulté le 19 octobre 2022). Chapitre 2.; Walter Grauman, interview menée par David Marc le 6 mars 1997, disque 3. SUL. Steven H. Scheuer Television History Interviews, 1996-1999. Boîte 1 : A1074

réflexion d'Adam alors qu'il attend une exécution. ABC n'a pas contesté ce point et, en fait, a suggéré que nous revenions vers eux lorsque nous aurions parlé à Bert Leonard à ce sujet¹⁹⁷³. » Le contrôle éditorial valide l'idée du « flux de conscience » et semble même l'encourager, ce qui explique sans doute la reprise de cet aspect par Leonard ensuite. La mise en valeur d'enjeux individuels dépolitise l'épisode, ce qui entre dans la stratégie de neutralité. Cependant, le procédé du « flux de conscience » et la réaction émotionnelle de Flint ont aussi pour conséquence de repositionner le personnage. Dès le début de l'épisode, le policier vétéran, Parker, donne un sens au fait d'être témoin : « C'est peut-être une bonne chose de réfléchir de temps en temps à la vie et à la mort. Si tu vas là-bas, ça te fera réfléchir. [...] Et quand tu reviendras, tu seras soit un homme meilleur, soit un homme pire. Mais tu ne seras pas le même¹⁹⁷⁴. » Être témoin revient à se prêter à une expérience à la vertu pédagogique. Ce thème est replacé dans la bouche de Flint lorsqu'il justifie sa décision : « Comment puis-je espérer découvrir ce que je suis si je refuse certaines expériences ? [...] L'expérience n'est pas ce qui arrive à une personne. C'est ce qu'il fait de ce qui lui arrive, pas vrai¹⁹⁷⁵ ? » Flint décide donc de se soumettre à une expérience, et cette position de soumission est confirmée dans la scène d'exécution.

En effet, dans la réalité historique, les autorités conçoivent la cérémonie civique et religieuse comme une opportunité pour le public de réfléchir à ses propres actions et péchés, à se reconnaître dans le criminel pour mieux le rejeter grâce au spectacle dissuasif de la pendaison, et à associer la punition à un retour à l'ordre. Pour le témoin, la cérémonie se traduit par un examen de conscience et une édification morale¹⁹⁷⁶. Le « flux de conscience » de Flint correspond à ce sens traditionnellement donné à l'exécution. Tout d'abord, Flint examine sa propre vie, ce qui apparaît par exemple dans une scène où il se rend chez l'obstétricien qui l'a mis au jour pour lui poser des questions sur sa naissance. Ensuite, il réfléchit au crime lors de l'arrivée du condamné dans la salle d'exécution : un flashback montre son arrestation violente. La scène d'installation dans la chaise électrique, accompagnée par la prière du prêtre, est entrecoupée de plusieurs autres flashbacks. Dans l'un d'entre eux, un juge énonce la sentence

¹⁹⁷³ « [Jerry Hyams] emphasized that the show would still be one involving Adam's thought processes while awaiting an execution. This was not challenged by ABC and, in fact, they suggested that we check back with them when we had spoken to Bert Leonard relative to these points. » Rapport rédigé par Russel Karp (Screen Gems), 5 novembre 1962. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹⁷⁴ « Maybe it's a good thing to think about now and then – life and death. You go up there, it'll make you think. [...] And when you come back, you'll either be a better man – or a worse. But you won't be the same. » (« Prime of Life », *Naked City*, s04e21, 13/02/1963).

¹⁹⁷⁵ « How do I ever expect to find out what I am if I block off certain experiences ? [...] Experience is not what happens to a person. It's what he does with what happens, you know ? » (« Prime of Life », *Naked City*, s04e21, 13/02/1963).

¹⁹⁷⁶ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 29- 52.

de mort, puis les derniers mots de la prière retentissent, et Flint murmure un « Amen » qui sonne comme un assentiment à l'ensemble de la séquence (crime/sentence/installation dans la chaise électrique/prière). L'installation se termine. La fin de la prière est répétée, cette fois-ci en voix off car elle se déroule de la conscience de Flint. Flint y répond à nouveau par un « Amen », d'une voix plus forte. De même, une version abrégée de la sentence du juge retentit, suivie d'un « Amen » de Flint. Le personnage vit la cérémonie de l'intérieur ; il en est le parfait témoin, aussi bien dans sa dimension religieuse ou spirituelle que civique. Son regard de compassion sur le condamné pendant la séquence d'électrocution peut être interprété dans le même sens : il souffre avec le condamné, il s'identifie à lui. La compassion et l'assentiment de Flint indiquent que le personnage est soumis à la cérémonie, elle agit sur lui. C'est sans doute un facteur majeur de la validation de la scène par le contrôle éditorial. En effet, selon l'institution, le héros d'une série a un pouvoir particulier sur le téléspectateur. Ici, Flint constitue un modèle recommandable et respectable, car son expérience est conforme au sens traditionnellement donné à une exécution.

La position de « bon goût » pour le témoin correspond à une position de soumission à la Loi et à la cérémonie de l'exécution, ce que semble confirmer l'analyse du reste du corpus. En effet, la scène de violence extra-judiciaire, qu'il s'agisse d'un meurtre ou d'un héros qui tue un criminel, y est plus explicite que la violence judiciaire – alors que la première devrait être plus réprouvée que la seconde et par conséquent mise hors champ. La comparaison des mises en scène *au sein d'un même épisode* permet de voir que le statut de la violence est un élément décisif, car le même jeu de règles d'édition est utilisé. Par exemple, dans « Born to Hang » (*Gunsmoke*, s03e08, 02/11/1957, CBS), la pendaison est utilisée comme méthode pour tuer de manière illégale comme légale. Joe Digger, le personnage au cœur de l'épisode, est lynché au début du récit. Le processus est décrit avec détail, et le balancement de ses jambes au bout de la corde est dans le champ de la caméra. La vue du corps est partielle, et la mort n'apparaît pas immédiate, ce qui est une mise en scène particulièrement explicite pour une pendaison. Au contraire, à la fin de l'épisode, Joe Digger, qui a survécu à son lynchage, est cette fois pendu légalement (pour s'être vengé). Sa pendaison est hors champ, car l'épisode s'arrête alors qu'il se trouve en haut des marches de la potence. Le même acte est mis en scène différemment et l'action *a priori* interdite (le lynchage) est plus explicite que l'action légale (la pendaison). Les mêmes règles semblent s'appliquer dans les westerns pour enfants. Par exemple, « Outlaw's Revenge » (*The Lone Ranger*, s02e04, 09/10/1950, ABC), débute par une pendaison écourtée par le choix du montage, la mort est hors champ. Plus tard, lors d'un braquage de banque, un personnage est tué d'un coup de feu, il tombe au sol alors qu'il est dans le champ de la caméra.

Dans le cadre des drames contemporains, le principe est semblable. « Death House Testament » (*Peter Gunn*, s01e11, 01/12/1958, NBC) s'ouvre sur une fusillade qui laisse un mort au sol, la scène suivante est une exécution dont seule la « dernière marche » est mise en scène. « Cell 227 » (*Alfred Hitchcock Presents*, s05e34, 05/06/1960, CBS) présente un dernier exemple. La scène qui ouvre l'épisode s'arrête au seuil de la chambre à gaz, la mort est hors champ. L'exécution qui referme l'épisode est violente, le condamné étrangle un gardien, dont le visage apparaît en gros plan durant l'attaque. Là encore, dans le même épisode, un assassinat est mis en scène de façon plus explicite qu'une exécution légale.

La différence semble résider dans le positionnement du téléspectateur. Dans le cas de la violence extra-judiciaire, le téléspectateur peut occuper une position de puissance, soit en jugeant un acte répréhensible (le meurtre), soit en s'identifiant avec le héros qui représente alors la loi, la moralité, et fait appliquer par la force les valeurs d'ordre. Par contre, le téléspectateur ne peut pas occuper une position de puissance pendant la cérémonie de l'exécution. S'il se délecte du spectacle, refuse l'introspection et l'édification, refuse de se reconnaître dans le condamné, alors la cérémonie échoue. De même, s'il se met en position de juger l'acte lui-même, de le remettre dans l'ordre politique, alors la cérémonie échoue. Pour éviter cet échec, la mort légale est mise hors champ. Au contraire, les témoins peuvent être dans le champ sans faire échouer la cérémonie, car le téléspectateur ne juge pas l'acte de mise à mort, mais les réactions des témoins.

L'incitation au jugement des témoins est particulièrement visible dans « Prime of Life » grâce à la mise en scène. Juste avant et pendant l'électrocution, les témoins sont scrutés, par le biais de gros plans et de très gros plans : un visage tendu, des gouttes de transpiration qui brillent sur une joue, un regard, une bouche serrée, le coin d'une lèvre qui esquisse un sourire. Le spectacle est dans le box des témoins. Les différentes voix off nous permettent de compléter le portrait de chacun en suivant leurs pensées : crainte de défaillir en public, impatience, certitude morale ... autant d'attitudes offertes au jugement du téléspectateur. Chacun est invité à les décoder. Le critique du Los Angeles Times écrit ainsi : « Les caméras de Grauman parcourent les visages des témoins, captant leurs réactions - de l'horreur et du dégoût à la nausée – à mesure de l'électrocution¹⁹⁷⁷. » Cette incitation au jugement mène un autre critique à prolonger la réflexion sur les témoins devant leur écran : « Probablement, personne n'a jamais lu le récit d'une exécution sans se demander comment il aurait pu se comporter s'il avait été présent. En

¹⁹⁷⁷ « *Grauman's cameras roved over the faces of the witnesses, catching their reactions - from horror and revulsion to actual illness - as the electrocution took place.* » Smith, 1963, art cit.

ce cas, ceci a peut-être fourni une réponse à la question¹⁹⁷⁸. » Selon le journaliste, l'épisode nous invite à nous juger nous-mêmes, et à juger notre réaction au spectacle. Il reprend par là même la signification culturelle traditionnelle de la cérémonie, tout en justifiant son retrait moderne de l'espace public. Assister à une exécution dans la réalité historique n'est pas nécessaire pour les téléspectateurs de *Naked City*, ceux-ci ont déjà acquis une connaissance suffisante d'eux-mêmes.

Le regard compassionnel de Flint, validé par le contrôle éditorial, correspond à une lecture traditionnelle de l'exécution comme cérémonie civique et religieuse, destinée à restaurer l'ordre et à édifier l'ensemble des participants, qu'ils soient sur l'échafaud ou dans le public. Éprouver une exécution, y compris en compatissant avec (en « souffrant avec » au sens étymologique) le condamné fait partie des attitudes recommandables, morales et de bon goût selon cette vision. La cérémonie est censée être l'occasion d'un examen de conscience, seuls les individus dotés d'un sens moral peuvent en bénéficier, les autres découvrent leur immoralité. Par conséquent, tous les regards sur la mise à mort légale ne se valent pas, et cette distinction est particulièrement mise en valeur dans le western.

6.2.3.2 Le regard héroïque du personnage de western : la constatation d'un non-événement

En effet, la mise en scène de « Prime of Life », qui incite à juger les témoins semble avoir un équivalent dans le genre du western. Plusieurs épisodes décrivent l'exécution publique comme un moment de fête, un spectacle qui attire les curieux. Par exemple, dans « The Executioners » (*The Virginian*, s01e01, 19/09/1962, NBC), le shérif se rend chez Garth, puissant propriétaire terrien et ancien juge, pour l'interroger sur son absence lors de l'exécution qui vient de se dérouler en ville :

GARTH. C'est ça qui vous inquiète, que la mort d'un homme soit sans dignité ? [...] Que la mort d'un homme devienne un carnaval avec des enfants et de la limonade ? [...]
LE SHERIF. Les gens viennent regarder, ils ont le droit, comme ils le veulent. [...]
GARTH. Il devait mourir. Vous l'avez dit, un jury l'a dit, et le bourreau. [...]
SHERIF. C'est la loi, il n'y a pas de raison d'être amer, n'est-ce pas ? [...] Désolé que ça ne se soit pas passé comme vous le souhaitiez.
GARTH. Ce temps viendra, le temps de la dignité¹⁹⁷⁹.

¹⁹⁷⁸ « Probably no one has read the story of an execution without wondering how he might have conducted himself had he been there. If so, this may have answered the question. » Ladd, 1963, art cit. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹⁷⁹ « GARTH. That's what worries you that a man's dying is without dignity? [...] That a man's death became a carnival with kids and lemonade? [...]

SHERIFF. People come to watch, they have a right, whatever way they choose. [...]

GARTH. He needed to die. You said it, a jury said it, and the hangman. [...]

SHERIFF. It's the law, there's no reason to be bitter about it, is there? [...] Sorry it didn't happen like you wanted.

GARTH. That time will come, a time of dignity. » (« The Executioners », *The Virginian*, s01e01, 19/09/1962, NBC).

L'absence de Garth ne résulte pas d'un désaccord sur la sentence, ou sur la mise à mort du condamné, mais sur le caractère public de l'exécution. Elle est décrite comme une fête familiale. Garth et le shérif jugent la foule de façon négative, son attitude indigne semble inévitable. Le remède se trouve dans le futur, c'est-à-dire la forme moderne, privée, de l'exécution. Dans « The Frame-Up » (*The Lawman*, s03e18, 15/01/1961, ABC), « A Time for Waiting » (*Rawhide*, s07e16, 22/01/1965, CBS), et « The Hanging » (*Gunsmoke*, s12e15, 31/12/1966, CBS), la pendaison est comparée à une fête foraine, un divertissement plaisant, ou encore à un spectacle excitant, ce qui entraîne la réprobation des personnages principaux. Ainsi, dans « The Frame-Up » :

BELMONT. Je suis juste venu voir la pendaison, marshal.

DAN, LE MARSHAL. J'espère que vous avez apprécié le spectacle. [...]

JOHNNY, L'ADJOINT. Si quelqu'un avait besoin d'être pendu, M. Troop, c'était Bib Kindle. [...]

DAN. Je suppose que oui, ce qui m'énerve, c'est la façon dont certains prennent ça comme si c'était un spectacle de fête foraine¹⁹⁸⁰.

L'échange ici, comme dans « The Executioners », assure le téléspectateur que les personnages principaux ne critiquent pas la décision de justice, mais l'attitude des foules qui viennent assister à sa mise en œuvre. Leur voyeurisme détruit le sens traditionnel de la cérémonie qui ne sert plus l'intérêt de la communauté (édification de ses membres, réaffirmation de la puissance de la loi), mais le plaisir individuel des passants. Le thème de la réduction mercantile de la cérémonie est une autre forme de critique qui apparaît par exemple dans « Jericho » (*Zane Grey Theatre*, s05e30, 18/05/1961, CBS) :

LE VENDEUR. Mes bons amis dans deux jours, Amy Schroeder paiera la peine suprême pour le meurtre de son mari. Elle sera pendue par le cou à l'échafaud du juge Parker jusqu'à ce que mort s'ensuive. Et l'exécution de cette femme, dont toute la nation parle, vous aurez le privilège d'y assister en chair et en os. Elle ne sera pas exécutée trois fois, ni deux fois, mais une seule fois. Et si vous n'avez pas l'un de ces jumelles absolument et spectaculairement spectaculaires de spectateurs pour la pendaison, cela signifiera que vous manquerez la pendaison d'Amy Schroeder¹⁹⁸¹.

¹⁹⁸⁰ « BELMONT. *Just coming to see the hanging, marshal.*

DAN. I hope you enjoyed the show. [...]

JOHNNY. If anybody needed hanging, Mr Troop, it was Bib Kindle. [...]

*DAN. I suppose so, I guess what gets me is the way some people take it like it was a carnival. » (« The Frame-Up », *The Lawman*, s03e18, 15/01/1961, ABC).*

¹⁹⁸¹ « SALESMAN. *My good friends in two days, Amy Schroeder will pay the supreme penalty for the murder of her husband. She will be hanged by the neck from judge Parker's scaffold until she is dead. And the execution of this female, which the entire nation is talking about, you will be privileged to witness in the flesh. It will be performed not three times, not twice, but only once. And if you do not have one of these absolutely spectacular spectators' spectacles for the hanging, it will mean that you will be missing the hanging of Amy Schroeder.* » (« Jericho », *Zane Grey Theatre*, s05e30, 18/05/1961, CBS).

La cérémonie n'est plus une remise en ordre après une perturbation fondamentale (le meurtre d'un mari par sa femme dans le cas de cet épisode), car le vendeur s'en est emparé pour en tirer profit. Ainsi, par leur voyeurisme ou leur cupidité, les passants et personnes ordinaires transforment l'exécution. Le regard populaire est décrit de façon récurrente dans les épisodes western du corpus comme morbide et voyeuriste ; les personnages principaux le méprisent.

Dans ce cadre, le regard des protagonistes sur l'exécution se distingue de celui de la foule. En effet, dans les cas où une exécution se tient effectivement, les personnages de représentant de la loi et/ou les héros réagissent de manière spécifique¹⁹⁸². Par exemple, les hommes rassemblés devant la potence de « Eight Hours to Die » (*The Rifleman*, s01e06, 04/11/1958, ABC) regardent fixement devant eux durant la pendaison, il est impossible de lire sur leurs visages le passage de vie à trépas qui se déroule hors champ pour le téléspectateur, mais sous leurs yeux. De même, dans « The Mescalero Curse » (*The Rifleman*, s03e30, 18/04/1961, ABC), le héros de la série, Lucas McCain, ne montre aucune réaction ou émotion. Paladin dans « The Hanging of Aaron Gibbs » (*Have Gun – Will Travel*, s05e08, 04/11/1961, CBS), reste tout aussi imperturbable alors que l'épouse de l'un des condamnés baisse les yeux. La même distinction apparaît dans « Shadow of a Pale Horse » (*The United States Steel Hour*, s07e21, 20/07/1960) où le juge regarde sans émotion la pendaison, les bourreaux ne la regardent pas, à la différence des femmes parmi les témoins qui expriment de la tristesse. Le regard des autorités ou du personnage principal demeure neutre, il se distingue d'un regard de voyeur à la recherche d'émotions ou de sensations fortes (selon la conception du grand public dans la culture de la production). La construction récurrente d'un « regard héroïque » sur l'exécution se traduit de façon plus radicale encore par l'absence de regard. Aussi Josh Randall, le héros de *Wanted : Dead or Alive* baisse-t-il les yeux au moment fatidique (« Tolliver Bender », s02e23, 13/02/1960, CBS). Il en est de même pour Matt Dillon, le *marshal* de Dodge qui détourne le regard (« With a Smile », *Gunsmoke*, s08e29, 30/03/1963, CBS), ou quitte la scène alors que la pendaison vient de débiter (« The Gallows », s07e22, 03/03/1962, CBS). Il est imité en cela par Rowdy Yates (« A Time for Waiting », *Rawhide*, s07e16, 22/01/1965, CBS) et Johnny, l'adjoint du *marshal* (« The Promise », *The Lawman*, s03e39, 11/06/1961, ABC). Le juge Garth et le Virginien, les deux personnages principaux de la série *The Virginian*, ne font pas partie des spectateurs dans « The Executioners ». Dans « The Judgment » (s01e17, 16/01/1963, NBC), les habitants de la ville rassemblés dans le tribunal entendent la pendaison qui se déroule dans la rue. Plusieurs réagissent au son du déclenchement de la trappe, le juge Garth reste

¹⁹⁸² Voir planche en annexe F-2.

impassible. Ce regard neutre est présenté en modèle au téléspectateur, car il appartient au héros, figure conçue comme exemplaire par le contrôle éditorial. À la différence de Flint qui, dans « Prime of Life », incarne le témoin exemplaire, les héros de western occupent la position de représentants de la loi, d'organiseurs de la cérémonie. Par exemple, Paladin empêche un lynchage et veille au bon déroulement de la pendaison. McCain a exercé la fonction de premier juré. Le juge Garth prononce la sentence et ordonne qu'elle soit exécutée immédiatement (dans « The Judgment »). Les personnages incarnent ainsi une position de puissance, et semblent désigner par leur regard impassible l'exécution comme un acte technique dont le déroulement et le résultat sont sans surprise, que seuls des experts peuvent surveiller. Leur position de pouvoir leur donne le privilège de le regarder, non pas pour en tirer une satisfaction morbide, ou une leçon de morale, mais pour attester de son déroulement.

Par conséquent, la bipartition et hiérarchisation du public est une structure identifiable dans plusieurs cadres. Dans la fiction télévisée, une foule curieuse et morbide, dont le regard est voyeuriste et sensationnaliste, est opposée à un protagoniste (ou à un représentant de l'autorité) sans émotion, qui constate la tenue de l'acte judiciaire et se comporte dignement. « Prime of Life » constitue une exception car plusieurs regards de témoins sont possibles, néanmoins il y a bien un « regard modèle », celui du héros, et des regards déviants, ceux des personnages secondaires. Regarder une exécution avec « bon goût » est le signe d'un caractère héroïque.

Cette division à l'intérieur de la fiction fait écho à celle constatée dans la réalité. Dans l'histoire, le public de l'exécution est divisé selon la même logique. En effet, selon les historiens et penseurs, le retrait de l'espace public de la mise à mort légale au cours du XIX^e siècle résulte d'une demande des élites qui portent un nouveau regard sur la foule. Le public rassemblé devant une potence est vu comme un groupe vulgaire de curieux venus assister à un spectacle par plaisir ou cruauté. Certains profitent de l'attroupement pour faire les poches des passants, preuve qu'ils sont incapables de recevoir la leçon de civisme impartie, au contraire des élites. Pour éviter ces comportements déplacés, les exécutions deviennent des actes privés, techniques, administratifs et réservés à des spécialistes, des experts, autant dire à l'élite. Les pendaisons sont retirées de la place publique et se déroulent dans la cour des prisons. Puis, les évolutions technologiques (électricité, gaz) mènent l'acte à l'intérieur même des murs des prisons. L'organisation des exécutions la nuit entre dans ce processus de privatisation. Enfin, plusieurs États votent des « lois bâillons » (*gag laws*) qui interdisent aux membres de la presse de divulguer des détails concernant la mort du condamné. Les informations factuelles sont

autorisées (comme l'heure du décès), mais la procédure ne peut être scrutée. À l'issue de ce processus de privatisation, dans la réalité historique, la communauté politique est divisée en deux : ses représentants autorisés, c'est-à-dire les témoins officiels, membres des élites politiques et médiatiques, qui ont le privilège d'un regard direct, et les citoyens ordinaires, exclus de l'événement, qui ont accès à des récits médiatisés, plus ou moins détaillés¹⁹⁸³.

Enfin, la bipartition du public est également effectuée devant l'écran. Dans les épisodes pour le grand public, composé de téléspectateurs ordinaires, impressionnables, de mauvais goût et attirés par les spectacles sensationnels, l'exécution est invisible et les formes appâter/décevoir sont nombreuses. Le privilège d'un accès, partiel et sans détail toutefois, pour préserver le « bon goût », est réservé au téléspectateur adulte, cultivé et sophistiqué.

Cette division du public en deux groupes, qui exclut *de facto* la majorité de la population est justifiée par la façon dont le public réagit à l'événement selon les élites. La réception anticipée est décrite en termes similaires pour le public historique de l'exécution, le public contemporain, le public devant son écran de télévision, et le public à l'intérieur de la fiction. Ce jugement porté sur la foule est structurel, et a les mêmes conséquences : la mise au secret dans la réalité et la mise hors champ dans la fiction de l'exécution.

Ce chapitre s'est intéressé à l'exécution en essayant de retracer les significations de ces mises en intrigue et mises en scène pour les professionnels du contrôle éditorial, c'est-à-dire la façon dont ils encodent les représentations, ce qui indique leur décodage préféré par le téléspectateur. Cette perspective est dessinée grâce à l'analyse du dossier de « Prime of Life », et des motifs récurrents dans le corpus, croisés avec les valeurs déterminées à l'aide des rhétoriques des professionnels et des codes d'auto-régulation dans les chapitres précédents, qui dessinent non seulement des règles d'édition, mais aussi des règles qui semblent au cœur de la culture de la production, c'est-à-dire conventionnelles dans le sens où elles sont partagées par tous les professionnels. Ces règles propres à cette culture, ou conventions, servent de répertoire commun, qu'il est possible parfois de négocier, et de modifier à la marge. La régulation de la représentation de l'exécution illustre la relation paternaliste entre l'institution et le public, identifiée plus tôt (chapitre 4). Cette relation est un facteur déterminant pour expliquer le

¹⁹⁸³ Banner, 2002, *op. cit.* ; Sarat et Schuster, 1995, art cit ; Bessler, 1997, *op. cit.*

paradoxe d'un événement politique et judiciaire dissimulé au public qu'il est censé servir et édifier. Les représentations télévisées participent de la reformulation moderne de la signification culturelle de l'exécution comme un événement privé, administratif, technique, et par conséquent apolitique.

En effet, dans la réalité historique, l'exécution publique est aussi une exécution *sous le regard* du public qui, par son consentement et sa participation, l'autorise, ou au contraire, s'y oppose. Définir l'événement et son public en termes de mauvais goût, de vulgarité, de voyeurisme, correspond à une affirmation du pouvoir de l'élite, la détermination d'une hiérarchie de goûts étant une pratique de pouvoir dans le modèle de distinction de Pierre Bourdieu. Les élites se distinguent de la foule en rejetant la publicité de l'exécution, voire même en adoptant une position réformiste ou abolitionniste, preuve de leur civilité et de leur supériorité morale et esthétique. Ce nouveau discours est concomitant d'un nouvel équilibre des pouvoirs dans un contexte de démocratisation. Symboliquement, le pouvoir populaire est critiqué au moment de l'émergence de la démocratie libérale, représentative et bourgeoise. Les foules sont par là même disqualifiées, privées de l'acte judiciaire, par leur manque de goût, d'éducation et de sens moral¹⁹⁸⁴. L'acte n'est plus soumis à un droit de regard du public, il échappe au contrôle démocratique¹⁹⁸⁵. Par conséquent, tous les membres de la communauté n'ont pas les mêmes droits face à une exécution légale : les experts, la classe dirigeante, les élites ont le droit de regarder et de juger. Les citoyens doivent se contenter d'informations générales, sans détail. Demander un droit d'accès à l'exécution est considéré comme une preuve de voyeurisme ce qui suppose qu'une limite est transgressée, des droits outrepassés : la question du regard est bien celle du pouvoir.

Les représentations décrites découlent de cette conception. Le téléspectateur est incité à adopter la perspective du héros de western, c'est-à-dire à juger la foule depuis son point de vue, et à regarder l'acte sans le juger. En somme, il est incité à valider la privatisation de la procédure. Les maux du western servent ainsi à souligner la réussite des remèdes modernes qui permettent à tous d'être dignes (le condamné, le témoin, le bourreau). « Prime of Life » est une exception, car la chambre d'exécution est ouverte. Cependant, le téléspectateur est à nouveau incité à juger les témoins. Pour le protagoniste, il y a bien un enjeu dans l'acte de regarder, mais cet enjeu est individuel, il ne juge pas l'exécution, mais au contraire renonce à ce pouvoir pour

¹⁹⁸⁴ V. A. C. Gatrell, *The Hanging Tree : Execution and the English people 1770 - 1868*, Oxford, Oxford University Press, 2010 [1996] ; Helen Rutherford, Clare Sandford-Couch et Patrick Low, *Execution Culture in Nineteenth Century Britain : From Public Spectacle to Hidden Ritual*, Londres, Routledge, 2020 ; Foucault, 1975, *op. cit.*

¹⁹⁸⁵ Sarat et Schuster, 1995, art cit ; Garland, 2010, *op. cit.*, p. 129- 130.

se juger lui-même. L'exécution est en outre dépolitisée : même les témoins autorisés ne jugent pas la procédure qui s'impose à eux, décidée par un jury et un juge lors d'un procès.

L'intérêt du public, tel qu'il est conçu par l'institution, est servi par l'invisibilisation de l'exécution. Tout d'abord, l'institution entend défendre les intérêts politiques des téléspectateurs tels qu'ils sont conçus. La scène d'exécution, en particulier le passage de vie à trépas, est mise hors champ pour éviter de heurter des groupes d'intérêt. Pour éviter les polémiques, et alors que la pratique est discutée dans la réalité historique, les professionnels de l'institution prennent une mesure préventive. Rendre l'exécution invisible s'inscrit dans les pratiques de neutralité, fondées sur l'idée d'un libre marché des idées. La diversité de lecture des représentations est préservée par l'absence même d'image (absence qui peut être lue dans un sens critique ou conservateur). Selon cette vision, le téléspectateur n'est pas influencé, les représentations sont apolitiques. Toutefois, la peine capitale étant une pratique du pouvoir, légale, traditionnelle, elle fait partie des pratiques mises à l'abri des critiques par les différents codes, elle bénéficie donc de la politique de « neutralité » propre à l'institution. Au titre de la doctrine de l'équité, les points de vue conservateurs et traditionnels sont privilégiés.

Ensuite, l'institution entend défendre la moralité des téléspectateurs, telle qu'elle est conçue dans la culture de la production. Ils évitent la déchéance morale qu'ils vivraient nécessairement, incapables d'échapper à leurs pulsions morbides et d'apprécier l'acte judiciaire. L'institution, paternaliste, défend les téléspectateurs d'eux-mêmes, préserve leur bonne moralité et les édifie. Les choix de mise en scène ne résultent pas d'un jugement porté sur l'acte, mais d'un jugement porté sur le public. Ainsi, dans le modèle conventionnel, le téléspectateur est invité à embrasser la position héroïque, en jugeant de façon négative ceux qui veulent voir. S'il a été déçu par le manque d'image, cela doit le faire réfléchir à son mauvais goût. La pulsion scopique est excitée, empêchée et condamnée.

Enfin, l'institution défend les intérêts du téléspectateur en tant que citoyen. La mise en scène d'une exécution lui rappelle que les crimes sont punis, et sa mise hors champ que l'acte lui-même est retiré de l'espace public. L'exécution privée, réservée aux experts, est donnée en modèle. À l'exception de « Prime of Life », les exécutions dans un cadre contemporain ne se déroulent pas sous le regard de témoins, ce qui signifie que le regard du téléspectateur est inutile ; d'autres, ses représentants, sont chargés de vérifier et contrôler. La convention rappelle ainsi la norme et la limite du pouvoir du citoyen. L'exécution est par conséquent mise en scène du point de vue du contrôle éditorial, et l'absence des marginalités dans ce chapitre (dans la fiction comme devant l'écran ou dans la réalité historique) en est une confirmation supplémentaire. Les seuls marginaux envisagés ici sont les membres du public sophistiqué.

Cependant, en dépit de toutes les précautions lors de la phase d'encodage, les professionnels de l'institution sont confrontés une forme de limite du contrôle éditorial, car le décodage conforme à la « lecture préférée » (*preferred reading* ou *dominant reading* selon le modèle de Stuart Hall¹⁹⁸⁶) n'est jamais garanti. Ainsi, l'exemple de « Prime of Life » montre que les objectifs d'ABC en termes de réceptions ne sont pas atteints dans tous les cas. Le journaliste du Kentucky, comme nous l'avons vu plus haut¹⁹⁸⁷, considère que les téléspectateurs vont s'interroger sur la signification de l'épisode. Alors que le contrôle éditorial a exigé une morale positive, le journaliste ne semble pas avoir perçu les propos du narrateur dans l'épilogue comme tels, ils ne semblent pas combler pour lui le silence final du personnage principal. De même, le contrôle éditorial déploie des stratégies nombreuses pour s'assurer de la neutralité politique du programme. Cependant, le journaliste de *Variety* considère qu'un message politique critique est délivré¹⁹⁸⁸, les deux téléspectateurs cités plus haut sont plus vagues mais indiquent aussi qu'ils ont perçu un message¹⁹⁸⁹. Enfin, la chaîne demande le développement des enjeux individuels, le dispositif devant édifier le téléspectateur. Le personnage principal se livre à une introspection qui doit servir de modèle, inciter le téléspectateur à faire sa propre introspection afin de réfléchir à sa pulsion voyeuriste. Alors que le journaliste du Kentucky a perçu cette dimension, ce n'est pas le cas pour le journaliste du Los Angeles Times. Il avoue qu'il a été appâté par la promesse d'un épisode polémique, puis déçu. Il n'a donc pas pris le personnage principal pour modèle et fait son examen de conscience¹⁹⁹⁰. « Prime of Life » a été revu ligne par ligne, plan par plan, à de nombreuses reprises par les éditrices, les cadres exécutifs, les dirigeants et l'autorité de la NAB, pour orienter la réception des téléspectateurs, mais celle-ci est une limite du contrôle éditorial.

¹⁹⁸⁶ Stuart Hall, « Encoding and Decoding in the Television Discourse » dans *CCCS Selected Working Papers*, Londres, Routledge, 2007 [1973].

¹⁹⁸⁷ Bill Ladd, « Bill Ladd's TV Almanac : Theologian With Humour Chosen To Discuss Genesis », *The Courier Journal*, 15 février 1963. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹⁸⁸ Helm., « Telepix Followup Film Review », *Daily Variety*, 15 février 1963.

¹⁹⁸⁹ Lettre de Mme Karl Hoffman (Californie) aux producteurs de *Naked City*, datée du 14 février 1963. ; Lettre de David J. Frank (New York) à *TV Guide*, datée du 14 février 1963. UCLA. Dossier Prime of Life.

¹⁹⁹⁰ Cecil Smith, « The TV Scene : Stirling's Playlet a Sterling Effort », *The Los Angeles Times*, 15 février 1963.

7 CHAPITRE 7. FIGURES DU CONDAMNÉ : LA SYMPATHIE POUR LES ACCUSÉS ET LES CONDAMNÉS ET LE STATUT DES CRÉATIFS DANS LA CULTURE DE LA PRODUCTION

Dans son entretien pour l'Académie de la Télévision, le scénariste et producteur Roy Huggins raconte comment, au début des années 1960, il présente l'idée d'une nouvelle série aux cadres de la chaîne ABC. Il se retrouve dans la salle de conférence d'un hôtel avec une quinzaine de cadres, des vice-présidents, des programmeurs, le responsable de la programmation, Tom Moore, et Leonard Goldenson, le créateur et dirigeant de la chaîne. Huggins débute son *pitch* : la série doit mettre en scène un homme condamné à mort pour le meurtre de sa femme, en dépit de son innocence. Suite à un concours de circonstances, il parvient à s'échapper et fuit les forces de l'ordre. Au milieu de sa présentation, Moore se lève brusquement, quitte la pièce, et revient en annonçant qu'il doit prendre l'avion. Pour Huggins, c'est un signe que Moore est atterré par le projet, et veut éviter une conversation embarrassante pour expliquer son refus. En effet, Huggins a déjà présenté cette idée à diverses personnes, des cadres des studios Fox à son propre coiffeur, et tout le monde a détesté. Il termine sa présentation, malgré l'ambiance froide. Le silence finalement est interrompu par Goldenson, qui, au contraire de tous, affiche son enthousiasme. Cependant, un cadre se tourne alors vers Huggins et déclare avec véhémence :

Je n'aime pas [cette idée], c'est anti-américain. Chaque semaine, c'est une véritable claque pour la justice américaine ! [...] Je l'écoutais et je me disais : "Voilà l'homme le plus courageux que j'aie jamais rencontré à la télévision. Il vient d'entendre son patron dire que c'est la meilleure idée qu'il ait jamais entendue, et il se lève pour dire à quel point il la déteste ! J'aime – Mon Dieu, j'admire vraiment cet homme"¹⁹⁹¹ ! " [rires]

Huggins met en scène le conflit, typique dans l'institution, entre le contrôle éditorial (les cadres, indifférents, embarrassés ou hostiles) et les créatifs, ici autour de la question des valeurs¹⁹⁹². Quand la Légion américaine, association conservatrice, a vent du projet, des pressions sont exercées sur ABC pour l'abandonner. En effet, le protagoniste projeté, loin d'être

¹⁹⁹¹ « *I don't like it, it's un-American. It's a slap in the face every week to American justice! [...] And I sat there as I was listening to him thinking: "Here is the bravest man I've ever met in television. He just heard the boss say it's the best idea he ever heard, and he's standing here saying how much he hates it! I like – God, I really admire this man!"* » Roy Huggins, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/roy-huggins>, 21 juillet 1998, (consulté le 3 août 2022). Chapitre 8.

¹⁹⁹² Le récit de Huggins n'est pas confirmé par Tom Moore dans son témoignage, l'histoire ayant donné raison au créatif.

exemplaire, se dérobe à la justice, et, condamné à mort à tort, il apparaît comme une victime d'un système judiciaire qui fonctionnerait mal. Le programme encouragerait la sympathie pour un hors-la-loi et critiquerait la Loi. Une erreur grave a été commise, et aucun recours n'a été offert à l'innocent. Le policier en charge de poursuivre le héros y occuperait le rôle de l'antagoniste. Tous ces éléments ne respectent pas les règles du contrôle éditorial. Cependant, grâce au soutien de Goldenson, la réunion se conclut par une vente, le projet est ensuite confié à Quinn Martin. La série, diffusée sous le titre *The Fugitive* (1963-1967, ABC), s'avère être un succès d'audience pendant plusieurs saisons.

L'anecdote concernant la création de cette série est surprenante, car dans les épisodes étudiés les personnages accusés ou condamnés à mort à tort sont récurrents, ce qui pose la question de la signification de ce trope. Le présent chapitre continue à explorer l'hypothèse que les créatifs se projettent dans le contenu (intrigues, situations, personnages). En effet, des parallèles peuvent être dressés entre Huggins et le protagoniste de *Fugitive*, le docteur Richard Kimble. Pour les historiens Paul Buhle et Dave Wagner, le personnage de l'évadé représente les camarades de Huggins mis sur liste noire, poursuivis pour un crime qu'ils n'ont pas commis (comploter contre le gouvernement américain) et forcés de vivre dans la clandestinité, alors que Huggins lui-même est un repentant¹⁹⁹³. La figure de Kimble peut cependant symboliser le statut des créatifs en général dans l'institution de la télévision. Soumis à un ordre légal (image du contrôle éditorial), qu'il essaie de fuir (les créatifs développent des tactiques de contournement et de négociation), le docteur se porte aux secours des vulnérables et des opprimés qu'il rencontre sur son chemin, au risque de sa sécurité (comme les créatifs relaient les voix des minorités dans leurs productions, au risque de leur employabilité dans un média conservateur).

En effet, la formule de la série est structurée autour du couple sauveur (blanc)/marginalité opprimée, ce qui se retrouve dans de nombreux épisodes du corpus. L'exploitation de la base de données permet de repérer ce couple à l'aide du codage des caractéristiques des personnages accusés et condamnés. Tout d'abord, les crimes dont ces personnages sont accusés ont souvent un motif économique, ce qui suggère que des difficultés sociales motivent leur passage à l'acte, et peuvent être considérées comme des circonstances atténuantes. 86 épisodes proposent une lecture économique des crimes, ce qui correspond à un peu plus de la moitié des 170 épisodes étudiés¹⁹⁹⁴. Le crime le plus représenté est le vol qui entraîne un ou plusieurs homicides (37 épisodes). Ensuite, la deuxième caractéristique récurrente de ces personnages est

¹⁹⁹³ Paul Buhle et Dave Wagner, *Hide in Plain Sight : The Hollywood Blacklistees in Film and Television, 1950-2002*, New York, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005 [2003], p. 41.

¹⁹⁹⁴ Voir Annexe H.

leur statut : il s'agit d'étrangers, de dissidents, d'ouvriers, d'exclus, voire de parias – ils appartiennent à une minorité à un titre ou à un autre. 109 personnages se trouvent en situation de marginalité par rapport à la communauté qui a le pouvoir de les condamner, soit un peu plus de la moitié des 206 personnages d'accusés et de condamnés identifiés dans le corpus¹⁹⁹⁵. Enfin, la troisième caractéristique de ces personnages est leur innocence. En effet, l'intrigue récurrente (40% des épisodes étudiés) présente un innocent, menacé d'une condamnation à mort ou d'une exécution, finalement sauvé¹⁹⁹⁶. Plus largement, parmi ces 206 personnages relevés, 85 sont innocents au sens strict, et 29 innocents au sens large¹⁹⁹⁷, soit un peu plus de la moitié. Les personnages en question semblent définis ainsi comme des victimes de l'organisation socio-économique du pays et du système judiciaire, et des objets de sympathie pour les protagonistes.

Cette sympathie entre les protagonistes et les personnages accusés/condamnés se construit à l'échelle de l'épisode et je propose de m'intéresser à deux lieux de détermination du sens *pour l'institution* : l'épilogue et le « héros » (chapitre 4). En effet, l'analyse du système des personnages¹⁹⁹⁸ permet de déterminer si le condamné est exclu (construit comme un Autre, rejeté par les protagonistes comme le perturbateur, l'agresseur) ou inclus (construit comme un semblable, sauver sa vie est l'objet de la quête héroïque). En cas d'opinions différentes exprimées sur le mérite de l'accusé/condamné, la voix et les actions des « héros » sont déterminantes. Par conséquent, le personnage « sympathique » est celui qui attire la sympathie des autres personnages, en particulier des protagonistes qui servent de guides en matière de moralité. Le second lieu est l'épilogue, moment de la morale, qui permet de voir si l'alliance entre les protagonistes et les accusés/condamnés est confirmée. La méthode utilisée ici est uniquement l'analyse textuelle, concentrée sur ces deux éléments, et confrontée avec le contexte politique, historique et institutionnel de la production. Évidemment, l'encodage ne détermine pas la réception, le décodage peut être conforme à l'encodage, négocié, ou oppositionnel selon la théorie de Hall¹⁹⁹⁹.

Le couple sauveur/marginalité montre la sympathie pour les accusés et les condamnés, qui rappelle la sympathie pour les « petits » et les vulnérables, décrite dans le cinéma

¹⁹⁹⁵ Voir Annexe C-5.

¹⁹⁹⁶ Voir Annexe C-3. Les épisodes dans lesquels l'innocent n'est pas sauvé ne sont pas décomptés dans cette liste.

¹⁹⁹⁷ Voir Annexe C-4, pour les définitions et les listes.

¹⁹⁹⁸ Sarah Sépulchre, « Le Personnage en série » dans Sarah Sépulchre (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017.

¹⁹⁹⁹ Stuart Hall, « Encoding and Decoding in the Television Discourse » dans *CCCS Selected Working Papers*, Londres, Routledge, 2007 [1973].

hollywoodien classique²⁰⁰⁰ et dans les anthologies de l'âge d'or²⁰⁰¹, interprétée comme une traduction d'idées progressistes, plus ou moins modérées. En effet, la « sympathie pour les petits » se retrouve dans une tradition politique majeure aux États-Unis, celle du progressisme, qui est également une idéologie élitiste, voire paternaliste. Cette tradition politique, et les débats qu'elle anime dans les années 1950 et 1960, sont adoptés par de nombreux créatifs, ce qui se voit dans leurs déclarations publiques, mais aussi et surtout dans les contenus produits. Elle fait partie de la culture de la production car les créatifs se projettent à la fois dans les voix des marginaux, et dans celles des groupes dominants auxquels ils appartiennent en tant qu'hommes blancs et intellectuels de classe moyenne et supérieure. Dans les années 1950, les critiques de télévision se plaignent de la popularité des personnages dépressifs, et autres déviants auprès des créatifs produisant des drames contemporains²⁰⁰². L'objet de ce chapitre est de proposer une interprétation complémentaire de ce trope. Je propose d'y voir une traduction de la culture de la production, car il symbolise la situation paradoxale des créatifs dans l'institution en tant, à la fois, que professionnels subordonnés et membres de l'élite médiatique.

7.1 LA FIGURE RECURRENTE DU PERSONNAGE ACCUSE OU CONDAMNÉ SYMPATHIQUE : UNE QUESTION D'IDEOLOGIE ?

Pour étudier les liens entre les différents courants du progressisme américain, les créatifs et les contenus produits, il faut tout d'abord rappeler les principaux traits de cette tradition politique, en insistant sur les conceptions du criminel, des droits et de la justice – thèmes les plus susceptibles d'être représentés dans le corpus. En effet, les professionnels des médias et de la culture sont régulièrement accusés d'être des « libéraux » ou « *liberals* » en langue anglaise, ce qui pose un problème de traduction, car en Europe comme en France, le terme désigne une doctrine politique et économique qui privilégie la liberté individuelle aux dépens des interventions de l'État, plutôt marquée à droite sur l'échiquier politique, ce qui n'est pas le cas

²⁰⁰⁰ Noël Burch, « Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 2000, vol. 18, n° 99, p. 99-130 ; Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, Paris, CNRS Editions, 2005 ; Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. xvii.

²⁰⁰¹ 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, Université de l'Indiana, Bloomington, 2004 ; William Boddy, *Fifties Television: The Industry and Its Critics*, Urbana, University of Illinois Press, 1990.

²⁰⁰² Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 190.

aux États-Unis, où le terme est souvent synonyme de « gauche ». En effet, à la fin du XIX^e siècle, le libéralisme américain se scinde avec l'émergence des « nouveaux libéraux » qui, au nom du respect des libertés individuelles dans le cadre de la société industrielle émergente, renoncent à la doctrine du « laissez faire ». Pour protéger les citoyens, les travailleurs et les consommateurs des nouveaux géants industriels et des monopoles, ces « nouveaux libéraux » font la promotion de l'intervention de l'État, seule institution démocratique assez puissante pour servir de contre-pouvoir. Lois sur l'interdiction des pratiques monopolistiques, régulation du travail des enfants et des femmes, reconnaissance des syndicats, mise en place de règlements concernant la sécurité des produits alimentaires ... le programme de ces nouveaux libéraux s'apparente à la social-démocratie européenne. Pour pallier à cette ambiguïté sémantique, j'ai donc choisi d'employer le terme de « progressiste » car il s'agit du terme utilisé au début du XX^e siècle pour désigner ce mouvement. De plus, l'étiquette est redevenue commune aux États-Unis depuis les années 1990, l'appellation « *liberal* » étant largement décrédibilisée en particulier par les néo-conservateurs²⁰⁰³. Enfin, le terme « progressiste » permet d'englober les différentes mouvances non conservatrices dont le point commun est de croire en l'idée de progrès (humain, social) par l'action politique et collective, qui vont des réformateurs modérés, socio-démocrates, aux radicaux, voire socialistes. Le progressisme des années 1950 à 1970 emprunte ainsi à la tradition du libéralisme juridique, et à une tradition plus sociale. Ces caractéristiques sont ensuite confrontées aux déclarations des professionnels pour essayer de cerner ce que les créatifs, qui ne sont pas des doctrinaires, retiennent, puis aux épisodes retenus dans le corpus.

7.1.1 Société, criminel et justice dans le progressisme de l'après-guerre

La question des criminels et de la justice s'insère dans des débats éthiques et religieux concernant la place des classes défavorisées dans la société. La sympathie pour les petits, les criminels, les pauvres, les pécheurs est en effet un thème majeur du christianisme, dans sa tradition évangélique, illustrée par exemple par le Sermon sur la montagne²⁰⁰⁴. Les idées évangéliques ont été formulées et reformulées de façons diverses dans l'histoire, elles se sont

²⁰⁰³ Douglas C. Rossinow, *Visions of Progress : The Left-liberal Tradition in America*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008 ; Walter T. K. Nugent, *Progressivism : A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2010 [2009] ; Michael E. MacGerr, *A Fierce Discontent : The Rise and Fall of the Progressive Movement in America, 1870 - 1920*, Oxford, Oxford University Press, 2005 [2003].

²⁰⁰⁴ *Évangile selon Matthieu*, 5.1-7.28. Samuel Amsler et al. (eds.), *La Bible : Notes intégrales*, 12e édition., Villiers-le-Bel, Bibli'O-Société biblique française, Les Editions du Cerf, 2011.

également sécularisées et politisées. Les scientifiques ont aussi été appelés à participer aux débats, en particulier sur les thèmes du déterminisme social et du libre arbitre. Les progressistes du début du XX^e siècle, par exemple, blâment la société pour les crimes et les péchés, plutôt que les pécheurs, qui en sont les victimes²⁰⁰⁵. Les années d'après-guerre prolongent ces débats, en des termes spécifiques à la période.

7.1.1.1 Progressisme et droits individuels : la « révolution des droits » de l'après-guerre

En effet, la question du respect des libertés individuelles est discutée dans les États-Unis de l'après-guerre, et brandie par les progressistes pour défendre différents groupes attaqués pour leurs opinions politiques, des communistes aux militants pacifistes dénonçant la guerre du Vietnam²⁰⁰⁶. Le lien entre progressisme et défense des droits individuels s'inscrit dans la tradition libérale classique. La sensibilité libérale émerge à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, et se construit en opposition avec les monarchies absolues. L'individu est considéré comme une personne autonome, dotée de la capacité de faire des choix rationnels et responsables, c'est pourquoi un système juste doit lui garantir le droit de décider selon ses préférences, à l'abri des empiètements de l'État et de l'Église. L'individualisme est ainsi au cœur de la pensée libérale. Pour protéger l'individu des abus de pouvoir des institutions, ses « droits naturels » (ou inaliénables) sont affirmés dans des textes de loi, dont le *Bill of Rights* britannique (1688), la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* française (1789) ou le *Bill of Rights* américain (1791) sont des exemples fondateurs. Les idées libérales se traduisent dans le domaine politique (avec par exemple le modèle de la démocratie libérale), ou économique (avec le principe du « laissez faire, laissez passer »). En ce qui concerne le domaine juridique, des droits sont reconnus à l'individu pour protéger sa liberté de conscience et d'expression (ce qui interdit les délits d'opinion). De plus, l'administration de la justice est organisée pour empêcher les décisions arbitraires : procédures légales contraignantes, sévérité des peines déterminées en fonction de la gravité du crime, et peines uniformes pour un même crime, quel que soit le statut du condamné. Par conséquent, la punition des crimes est codifiée, rationnelle et prévisible²⁰⁰⁷.

²⁰⁰⁵ James A. Morone, *Hellfire Nation : The Politics of Sin in American History*, New Haven, Yale University Press, 2003 ; Rossinow, 2008, *op. cit.* ; Stuart Banner, *The Death Penalty : An American History*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

²⁰⁰⁶ Rossinow, 2008, *op. cit.*

²⁰⁰⁷ Christian Lazzeri, « Libéralisme », *Cités*, 2000, n° 2, p. 199 - 206. ; articles « libéralisme », « libéralisme politique » et « Droits de l'homme » dans Olivier Nay et Guy Carcassonne, *Lexique de science politique*, 4e édition., Paris, Dalloz, 2017 [2002].

Cependant, l'écart entre ces grands principes et leur application constitue un des ressorts de l'action des progressistes du début du XX^e siècle. En effet, les militants des années 1920 reprennent cette définition pour dénoncer les condamnations politiques de militants socialistes, anarchistes, syndicalistes et pacifistes durant et au lendemain de la Grande Guerre. Le fer de lance du mouvement est l'ACLU (American Civil Liberties Union), association créée en 1920 spécifiquement dans ce but. L'association prend notamment la défense des anarchistes pacifistes Sacco et Vanzetti, condamnés à mort en 1927²⁰⁰⁸. Les mêmes arguments concernant le respect des droits des individus sont mobilisés pour défendre les Afro-Américains victimes de lynchages légaux à partir des années 1930, puis les « subversifs » durant la période maccarthyste, et enfin les différents dissidents politiques des années 1960²⁰⁰⁹. Ils critiquent des garanties constitutionnelles sans traduction effective, les accusés étant à la merci d'une justice locale, émotionnelle et punitive. C'est dans ce contexte qu'est mise en œuvre la « révolution des droits » par la Cour suprême, sous la direction d'Earl Warren. La « Cour Warren » (1953-1969) s'inscrit dans le mouvement de longue durée « d'incorporation » des droits constitutionnels à l'échelle locale, c'est-à-dire dans le droit des États fédérés (comme vu au chapitre 6). Les droits des personnes arrêtées et accusées sont protégés par des arrêts qui exigent le respect des procédures prévues dans le *Bill of Rights* (*due process of law*). Par exemple, un arrêt de 1963 (*Gideon v. Wainwright*) oblige les États à respecter le droit des accusés pauvres à recevoir les conseils d'un avocat, quelles que soient les peines encourues, en vertu des V^e et VI^e amendements, renversant une décision datant de 1942 (*Betts v. Brady*²⁰¹⁰). Avant cette date, chaque État fédéré évaluait la gravité des accusations, et seuls certains accusés pauvres recevaient une aide juridique gratuite (souvent ceux qui encouraient la peine de mort). La révolution des droits concerne aussi la séparation des Églises et de l'État, avec l'interdiction de la prière dans les écoles publiques (*Engel v. Vitale*, 1962), le droit de vote (le principe « une personne, une voix » doit se trouver au cœur du découpage des circonscriptions électorales selon des arrêts *de Baker v. Carr* en 1962 et *Wesberry v. Sander* en 1964), et la reconnaissance d'un nouveau droit à la vie privée (*Griswold v. Connecticut*, 1965) mène au droit à l'avortement

²⁰⁰⁸ Rossinow, 2008, *op. cit.*, p. 84.

²⁰⁰⁹ Rossinow, 2008, *op. cit.* ; Nugent, 2010, *op. cit.* ; Maureen A. Flanagan, *America Reformed : Progressives and Progressivisms, 1890s-1920s*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

²⁰¹⁰ Il s'agit de l'arrêt *Gideon v. Wainwright*, 372 U.S. 335 (1963). Voir : *Clarence Earl Gideon, Petitioner, v. Louie L. Wainwright, Director, Division of Corrections*, en ligne : <https://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/372/335>, (consulté le 4 octobre 2023) ; *Facts and Case Summary - Gideon v. Wainwright*, en ligne : <https://www.uscourts.gov/educational-resources/educational-activities/facts-and-case-summary-gideon-v-wainwright>, (consulté le 4 octobre 2023).

en 1973 (*Roe v. Wade*)²⁰¹¹. Par conséquent, face à une justice locale critiquée par les progressistes pour sa fonction de répression des minorités, la Cour suprême apparaît comme un recours par son attachement à la défense des droits constitutionnels qui permet de garantir la protection effective de la loi aux accusés et condamnés, surtout à partir de la deuxième partie des années 1950.

L'égalité raciale constitue un second thème majeur, qui s'articule à la question des droits individuels. En effet, à partir des années 1930, des militants de la cause des Afro-Américains et leurs alliés soulignent que la réalisation des droits ne peut être effective tant qu'une partie de la population est exclue de l'égalité civile. Alors que le thème de l'égalité raciale est absent de la pensée des progressistes du début du siècle, il fait partie du programme des communistes, et par leur biais, du Front Populaire américain. Pour les militants du Front Populaire, il y a un fascisme américain qui attaque les syndicats, les communistes, et les Afro-Américains. Ils dressent un équivalent entre la ségrégation, la suprématie blanche et le nazisme : les premières représentent le fascisme domestique, le dernier le fascisme extérieur. Le discours antifasciste permet la construction des premières organisations intégrées racialement, comme le CIO (Congress of Industrial Organisations), un syndicat ouvert aux Afro-Américains. Durant la guerre, la propagande officielle dénonce le racisme des ennemis allemands et japonais, ce qui contribue à diffuser l'idée antiraciste dans les cercles plus modérés. L'idéologie antiraciste est adoptée par les progressistes, même s'ils s'y rallient progressivement, en particulier les démocrates du Sud²⁰¹². La lutte contre le racisme et la défense des minorités fait partie de la culture politique de toutes les mouvances du progressisme à partir du courant des années 1950²⁰¹³. Dans ce contexte, l'État de Californie, après l'élection du gouverneur démocrate Pat Brown (1959-1967), montre les liens entre le progressisme et la défense des minorités. Par exemple, une loi interdisant les discriminations dans le monde du travail est votée en 1959, une autre concernant la discrimination dans l'accès au logement en 1963 (elle est cependant annulée par référendum en 1964²⁰¹⁴). Durant les années 1960, les démocrates et les progressistes modérés font campagne pour l'émancipation des femmes, la protection de l'environnement, mais aussi la défense des droits civiques et la célébration de la diversité.

²⁰¹¹ André Mathiot, « La Cour Suprême de Warren à Burger (1953-1983) », *Pouvoirs-Revue Française d'Etudes Constitutionnelles et Politiques*, 1984, vol. 29, p. 59-73 ; Élisabeth Zoller, *Les Grands arrêts de la Cour suprême des États-Unis*, Paris, Dalloz, 2010 ; Geoffrey R. Stone et David A. Strauss, *Democracy and Equality: The Enduring Constitutional Vision of the Warren Court*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

²⁰¹² Rossinow, 2008, *op. cit.*, p. 173.

²⁰¹³ Kent M. Beck, « What was Liberalism in the 1950s? », *Political Science Quarterly*, 1987, vol. 102, n° 2, p. 233-258.

²⁰¹⁴ Rossinow, 2008, *op. cit.*, p. 223.

7.1.1.2 Progressisme et tradition de l'évangélisme social : l'État-Providence et les criminels

Héritiers de la tradition libérale classique, les progressistes s'en détachent cependant à la fin du XIX^e siècle en faisant la promotion d'un État protecteur et de services publics. Il est possible de suivre le fil de la construction d'un État-providence aux États-Unis au XX^e siècle par le biais des différentes présidences progressistes, des administrations de Theodore Roosevelt et Woodrow Wilson, F. D. Roosevelt, Harry Truman, jusqu'à John. F. Kennedy et Lyndon B. Johnson. Il s'agit de construire un filet de sécurité pour les Américains, mais aussi, par l'amélioration des conditions de vie (infrastructures, logement, éducation, assurances sociales, protection de l'environnement), de permettre le progrès social et spirituel de tous, comme le propose par exemple le programme de la « Grande Société » de Johnson. Cette dimension morale est un héritage des progressistes du tournant des XIX^e et XX^e siècles, influencés par l'évangélisme social (*Social Gospel*). Le mouvement, né dans les grandes villes chez les ministres protestants en charge des quartiers pauvres et ouvriers, dénonce les inégalités sociales et les conditions de vie dégradantes pour ces populations, poussées au vice et au crime pour survivre²⁰¹⁵. Les premières réformes sociales ont pour objectif de sauver les pauvres de l'immoralité. Dans le contexte de la prospérité de l'après-guerre, l'extension de l'État-providence fait consensus dans les différents cercles progressistes, et n'est pas le seul fait du gouvernement fédéral. Ainsi, en Californie, le gouverneur Brown prend des mesures pour favoriser l'accès à l'éducation supérieure, met en place les assurances maladie et chômage²⁰¹⁶ ... Les programmes de l'État-providence reposent sur l'idée que les individus doivent bénéficier de droits sociaux minimum pour leur permettre de contribuer à la vie politique et à la prospérité économique. Lutter contre la pauvreté, le chômage, le crime, voire l'immoralité, suppose d'agir sur les conditions matérielles des individus. Cette conception de l'État-providence comme forme d'ingénierie sociale repose sur une vision élitiste, mais aussi déterministe, de la société, comme le montre également la définition du criminel.

En effet, dans la conception traditionnelle, commettre un crime apporte la preuve que l'individu est, par nature, immoral et vicieux. Il doit être puni, car il est responsable de ses

²⁰¹⁵ Nugent, 2010, *op. cit.* ; Shelton Stromquist, *Reinventing « The People » : The Progressive Movement, the Class Problem, and the Origins of Modern Liberalism*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2006 ; John Whiteclay Chambers, *The Tyranny of Change : America in the Progressive Era, 1890-1920*, 2e édition., New Brunswick, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 2000 [1992].

²⁰¹⁶ David Garland, *The Welfare State : A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2016 ; Nugent, 2010, *op. cit.* ; Rossinow, 2008, *op. cit.*

décisions ; la société doit montrer son désaccord avec ses actions et l'empêcher de poursuivre ses activités criminelles et dissuader ceux qui sont tentés. Il s'agit d'une vision individualiste et punitive de la justice qui insiste sur la responsabilité de l'individu²⁰¹⁷. La conception progressiste considère le crime comme la conséquence de la conjonction de facteurs hors de contrôle du criminel (pauvreté, éducation et socialisation insuffisantes, manque d'opportunités d'emploi et de promotion sociale, problèmes de santé mentale). Ces conditions peuvent être corrigées ; plutôt que d'être puni, le criminel doit être traité et soigné afin d'être réinséré dans la société²⁰¹⁸. La vision est ici déterministe : l'individu est influencé par un ensemble de circonstances, ce qui réduit sa responsabilité individuelle. Dans le débat moral et philosophique concernant les origines du crime, les progressistes prennent le parti de l'acquis, et non de l'inné. David Garland forge le concept de *penal welfarism* ou assistancialisme pénal pour désigner l'ensemble de ces idées et pratiques, émergentes puis dominantes dans le monde anglo-américain de la fin du XVIII^e siècle aux années 1970²⁰¹⁹. À partir du XIX^e siècle, pour les tenants de cette conception, le crime est une maladie, puis une maladie mentale, que les progrès de la psychiatrie permettent de cataloguer, avec la guérison comme horizon d'attente²⁰²⁰. L'ère progressiste est un moment clef durant lequel les projets de réformes pénales (amélioration des conditions de vie en prison, justice spécifique pour les mineurs) sont formulés dans le cadre d'un vaste programme de réformes sociales. C'est ainsi que Kate Barnard, figure majeure de ce mouvement, rédactrice d'une grande partie de la constitution de 1907 de l'Oklahoma, devient la première administratrice d'une commission nommée « charité et corrections²⁰²¹ » : lutter contre la pauvreté revient à lutter contre la criminalité.

La possibilité de réhabiliter le délinquant ou le criminel constitue la croyance fondamentale de l'assistancialisme pénal. La peine de prison est un temps qui doit servir à soigner le condamné, ce qui explique par exemple la mise en place de peines à durée indéterminée dans certains États comme la Californie. Tant qu'un groupe d'experts n'estime pas le criminel réhabilité, il reste en prison, ce qui peut signifier une peine courte ou au contraire très longue, pour un même crime. Tout dépend de la réaction du « prisonnier-patient » aux programmes sociaux et médicaux auxquels il est soumis durant son incarcération²⁰²². David

²⁰¹⁷ Daniel LaChance, *Condemned to Be Free : The Cultural Life of Capital Punishment in the United States, 1945-Present*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Minnesota, Minnesota, 2011.

²⁰¹⁸ David Garland, *The Culture of Control : Crime and Social Order in Contemporary Society*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

²⁰¹⁹ *Ibid.*

²⁰²⁰ Banner, 2002, *op. cit.*, p. 103, 118- 119.

²⁰²¹ Nugent, 2010, *op. cit.*, p. 66.

²⁰²² Simon Grivet, « L'Asphyxie du bourreau. La Peine de mort dans la Californie des années 1960 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2007, vol. 87, n° 3, p. 86-95.

Garland qualifie cette politique pénale de « moderniste » et la distingue la politique « libérale » classique selon laquelle les droits et libertés de l'individu sont défendus par l'imposition de peines en fonction de la gravité du crime, et non de la personnalité du criminel²⁰²³. La peine de mort est évidemment une pratique en totale contradiction avec ces principes modernistes.

Toutefois, le progressisme pénal est une idéologie avant tout partagée par les élites, groupe dans lequel elle fait consensus dans les années 1950-1960. En effet, les élites conservatrices et progressistes se retrouvent sur ces principes fondamentaux ; les premiers restent davantage attachés à l'idée de la responsabilité individuelle, mais ils sont prêts à reconnaître le poids de l'environnement comme circonstances atténuantes²⁰²⁴. La bipartition décrite dans le chapitre 6 à propos de l'exécution se retrouve dans la conception du crime et de la punition. De même que les élites se distinguent en condamnant la foule indigne assistant aux exécutions, elles se dégagent des conceptions traditionnelles et populaires (responsabilité individuelle, punition et vengeance) en adoptant une vision présentée comme dépassionnée, éclairée par les sciences sociales, et technique. L'assistencialisme pénal est ainsi une forme de paternalisme : un pouvoir de jugement (des criminels et de leur déviance) et d'ingénierie sociale (par des traitements obligatoires et intrusifs, pour corriger la personnalité et le comportement de l'individu) est dans les mains de ces élites et des différents experts et travailleurs sociaux de l'État-providence²⁰²⁵.

La remise en cause de l'État-providence dans les années 1970 coïncide avec la fin de son volet pénal, des peines indéterminées et de la majorité des programmes d'éducation et de formation dans les prisons. Elle coïncide également avec le retour de la peine de mort aux États-Unis. Ces changements de politique sont associés à la défense des droits des États fédérés (*states' rights*) contre l'État fédéral. En effet, le pouvoir fédéral (représenté par la Cour suprême et le gouvernement) apparaît comme l'instigateur des politiques favorables aux minorités (déségrégation des écoles publiques, défense du droit de vote, lois anti-discriminations, programmes sociaux). Le mouvement de réaction accuse ainsi le gouvernement fédéral d'outrepasser ses prérogatives, de ne pas respecter les droits des États à se gouverner eux-mêmes, et les interventions du gouvernement fédéral sont réduites à partir des années 1970.

Les années d'après-guerre rejouent ainsi la querelle morale et religieuse entre les tenants

²⁰²³ Garland, 2002, *op. cit.*, p. 50- 52.

²⁰²⁴ *Ibid.*, p. 50.

²⁰²⁵ Le passage des conceptions traditionnelles aux conceptions libérales et modernistes est également décrit par Michel Foucault à la même période en Europe : plutôt que de punir de manière spectaculaire, les gouvernants mettent en place des pratiques quotidiennes pour contrôler la population. Voir Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

du libre arbitre et ceux du déterminisme. En effet, les conceptions traditionnelles du crime, qui insistent sur la décision individuelle du criminel et sur la nécessité d'une punition exemplaire, sont toujours vivaces dans la majorité de la population. Elles sont notamment formulées dans la presse à chaque occurrence d'un fait divers frappant. Dans la culture et la vie politique, cette querelle s'inscrit sur le long terme dans les divisions entre conservateurs et progressistes, et entre la majorité et la minorité²⁰²⁶.

7.1.2 Le progressisme chez les professionnels de la télévision

Le scénariste-producteur William Link résume en 1996 les clichés concernant Hollywood, la télévision, et les autres médias : « "Les médias sont tous progressistes !" On peut encore entendre la clameur²⁰²⁷. » Il s'agit ici de voir comment les éléments rassemblés dans le cadre de cette étude nous éclairent sur la place de cette tradition politique dans le milieu des créatifs tout particulièrement. Selon Muriel Cantor, les producteurs de la fin des années 1960 appartiennent à toutes les familles politiques, des radicaux (tenants des idées socialistes) aux ultra-conservateurs (favorables à Barry Goldwater, candidat républicain à l'élection présidentielle de 1964²⁰²⁸). Toutefois la majorité d'entre eux se déclare progressiste ou démocrate²⁰²⁹. Il est bien évidemment impossible de se livrer à une étude quantitative sur la question, d'autant plus que les créatifs se montrent prudents dans leurs déclarations publiques. Par exemple, lors d'une table ronde organisée en 1963 par *TV Guide* rassemblant six producteurs de premier plan, la seule mention explicite de la « politique » concerne les relations de pouvoir entre les professionnels, leur capacité à négocier, trouver des alliés ... La question politique affleure, mais la liste de sujets interdits ou délicats n'est pas dressée, c'est seulement la marge de manœuvre réduite des producteurs, et les obligations de neutralité qui sont détaillées²⁰³⁰. Rod Serling, associé aux milieux de gauche, se désigne comme un « homme du

²⁰²⁶ Garland, 2002, *op. cit.* ; LaChance, 2011, *op. cit.* ; Austin Sarat, *Gruesome Spectacles : Botched Executions and America's Death Penalty*, Stanford, Stanford University Press, 2014.

²⁰²⁷ « "The media is all liberal!" You can still hear the cry. » Syracuse University Libraries. Special Collections Research Center. Steven H. Scheuer Television History Interviews, 1996-1999. Boîte 1 : William Link (A1053), interview menée par David Marc le 15 novembre 1996, disque 1.

²⁰²⁸ Goldwater met au centre de sa campagne la loi et l'ordre, et critique l'État-providence. Laurent Roesch, *Les États-Unis : De l'« État-providence » à l'État pénal*, Lormont, France, Le Bord de l'eau, 2013 ; Brian M. Conley, *The Rise of the Republican Right : From Goldwater to Reagan*, New York, Routledge, 2019 ; Frank Annunziata, « The Revolt Against the Welfare State : Goldwater Conservatism and the Election of 1964 », *Presidential Studies Quarterly*, 1980, vol. 10, n° 2, p. 254-265.

²⁰²⁹ Muriel G. Cantor, *The Hollywood TV Producer : His Work and His Audience*, New York, Londres, Basic Books, 1971, p. 136.

²⁰³⁰ « The Subject is Television », *TV Guide*, 20 juillet 1963, p. 15-27.

milieu » (*middle roader*²⁰³¹). Norman Felton, quant à lui, se définit comme « au milieu politiquement » (*in the middle politically*²⁰³²). Et pourtant, il est lié au milieu new-yorkais via Herbert Brodtkin qui l'a formé, puis il se spécialise dans les séries sur la psychiatrie, thème dont les progressistes se saisissent à cette période²⁰³³. Dans la presse, le terme « polémique », qui apparaît de façon récurrente pour désigner les progressistes ou leurs œuvres, joue le rôle d'euphémisme. Il implique la discussion de questions sociales et politiques tout en respectant la doctrine de l'équité, et préserve la neutralité des producteurs. Dans le contexte de la guerre froide, la discussion explicite d'opinions politiques, en particulier « de gauche », est risquée, comme l'ont montré les victimes de la liste noire dont l'ombre plane durablement. Selon toute hypothèse, cette neutralité permet également aux créatifs d'éviter des accusations de propagande et de manipulation des masses.

Pourtant, un scénariste-producteur et une série construisent leur image de marque autour de la défense partisane des idées progressistes : Reginald Rose et *The Defenders* (1961-1965, CBS). En 1957, dans un entretien donné au *New York Times*, il se présente comme attaché à mettre en scène des thèmes polémiques, en dépit des annonceurs²⁰³⁴. En 1962, fort de ses succès, il déclare qu'il place ses jugements de valeur au cœur de ses productions. Au journaliste du *New York Herald Tribune*, il explique : « C'est quand je suis en colère [...] que je travaille le mieux. [...] Je prends parti. [...] Je suis parfois un peu fatigué du genre de théâtre qui examine toutes les opinions de manière équitable²⁰³⁵ [...] ». Rose affirme clairement qu'il est partisan et prend ses distances vis-à-vis de la doctrine de l'équité. Dans la même veine, il précise à *TV Guide* : « Dans tout mon travail [...], mon objectif principal a toujours été de mettre en avant ma propre vision du bien et du mal, et c'est là l'essence même de la polémique²⁰³⁶. » Le scénariste utilise la forme du débat, non pas pour présenter la variété des opinions sur un sujet, mais pour faire valoir la sienne. Celle-ci est marquée par les idées progressistes, comme le

²⁰³¹ Discours de Rod Serling devant l'ACLU, délivré à San Diego, le 19 février 1962. WHS-WCFTR. Serling Papers, 1943-1971. U.S. Mss 43AN. Boîte 37.

²⁰³² *Norman Felton*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/norman-felton>, 12 septembre 1997, (consulté le 11 novembre 2022). Chapitre 4.

²⁰³³ Norman Felton est également issu d'une famille pauvre d'Angleterre. Arrivé aux États-Unis à l'âge de 15 ans en 1929, il survit difficilement lors de la Grande Dépression. Son histoire personnelle suggère une sensibilité pour les questions sociales.

²⁰³⁴ Richard F. Shepard, « A Murder Trial in Two Installments Starts On TV This Week : Man With a Script », *The New York Times*, 24 février 1957.

²⁰³⁵ « I work best [...] when I am angry. [...] I take sides. [...] I sometimes get a little tired of the kind of theater that examines all sides fairly [...]. » Don Ross, « Playwright Best "When I'm Angry" », *New York Herald Tribune*, 4 mars 1962.

²⁰³⁶ « In all my work [...] my main purpose has always been to project my own view of good and evil and this is the essence of controversy. » Edith Efron, « Can A TV Writer Keep His Integrity? », *TV Guide*, 21 avril 1962, p. 8-11.

résume le titre d'un article du Los Angeles Times : « Rose : L'Épine télévisée dans le pied des bigots²⁰³⁷. » En 1964, une publication catholique dresse son portrait :

Dans le vaste terrain vague de la télévision, il est désormais possible pour un homme de se tenir à côté et légèrement à gauche des anges et de devenir honorable, célèbre et riche. Son travail principal est une série hebdomadaire intitulée The Defenders. Elle lui a valu [...] d'être acclamé dans les cercles progressistes comme le premier homme à mener le combat des justes à la télévision. [...] Pour d'autres, The Defenders est devenu une source de malheur et de lassitude. [...] Son sourire est aussi généreux que ses opinions politiques²⁰³⁸.

Le scénariste apparaît comme le représentant de toute une mouvance politique, et sa série en est un symbole. Il n'est plus question de neutralité, le créateur et sa série incarnent une forme de militantisme à la télévision. D'autres professionnels de l'équipe de production tiennent des propos similaires. Brodtkin, le producteur exécutif, déclare : « C'est une série progressiste, [...] je suis un Républicain conservateur dans ma vie privée, mais je suis un progressiste patenté dans ma vie artistique. Je le fais peut-être pour choquer. Je dirais que c'est la série la plus progressiste à l'antenne²⁰³⁹. » Robert Reed, qui incarne l'un des protagonistes, se prononce en faveur de la polémique, du traitement de thèmes sociaux et de la présence des Afro-Américains à l'écran²⁰⁴⁰. E.G. Marshall, son partenaire de jeu, est lié au milieu progressiste, comme nous l'avons vu au chapitre 5. D'ailleurs, en 1964, dans une interview donnée à *TV Guide*, il se plaint des thèmes traités par la série depuis le retrait relatif de son créateur à l'issue de la seconde année, souffrant du phénomène de fatigue professionnelle du producteur (chapitre 2²⁰⁴¹) :

Je ne sais pas qui fait la politique de la série. À un moment donné, nous allions dans une direction bien définie, mais maintenant nous commençons à dériver. [...] La saison prochaine, par exemple, nous introduirons quelques histoires d'amour pour voir comment elles fonctionneront. Mais la controverse est-elle vieux jeu ? Je ne crois pas²⁰⁴².

²⁰³⁷ Lawrence Laurent, « Rose : TV's Thorn in Bigotry's Side », *Los Angeles Times*, 28 janvier 1963.

²⁰³⁸ « *It is now possible, in the wasteland of TV, for a man to stand on the side and a little to the left of the angels and become honored, famous and wealthy. His major work is a weekly presentation called The Defenders. It has won for him [...] acclaim in liberal circles as the first man to fight the good fight in television. [...] For others, The Defenders has become a source of devilment and fatigue. [...] His smile is as liberal as his political views.* » Robert Crean, « On the (Left) Side of the Angels », *Today National Catholic Magazine*, janvier 1964, janvier 1964. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers, 1952-1979. U.S. Mss 94AN. Boîte 22, dossier 7.

²⁰³⁹ « *It's a liberal show, [...] I'm a conservative Republican in my personal life, but I'm a reeking liberal in my artistic life. Maybe I do it to shock. I'd call this the most liberal show on the air.* » Edith Efron, « The Eternal Conflict Between Good and Evil », *TV Guide*, 17 mars 1962, p. 9.

²⁰⁴⁰ « Defenders Star Likes Controversy », *Sunday Gazette Mail*, Jay Fredericks. Coupure de presse non datée. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 22, dossier 7.

²⁰⁴¹ La fatigue professionnelle de Reginald Rose est évoquée par un producteur délégué de la série, Bob Markell. *Bob Markell*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/bob-markell>, 18 avril 1998, (consulté le 2 août 2022). Chapitre 6.

²⁰⁴² « *I don't know who makes policy for the show. At one time we were going in a discernible direction, but now we're beginning to drift. (...) Next season, for example, we're sprinkling in a few romances to see how they'll work.*

Selon lui, la série n'est plus militante. Le symbole de la perte d'identité de *Defenders* est l'ajout du registre sentimental, propre au domaine féminin, à l'opposé des thèmes politiques, masculins et sérieux de la loi, la justice et la criminalité.

Ainsi, il semble que Rose puisse construire son identité et celle de son programme autour de l'idéologie progressiste grâce à la combinaison de plusieurs facteurs : son statut de scénariste intellectuel acquis en travaillant sur les anthologies de l'âge d'or, le succès de l'adaptation de l'épisode de *Studio One* « Twelve Angry Men » (s07e01, 20/09/1954, CBS) au cinéma (nominé aux Oscars, et dans d'autres festivals), le contexte du début de la présidence Kennedy (les chaînes répondent aux discours du « vaste terrain vague » par une programmation plus politique²⁰⁴³), une série qui apporte du prestige, et l'attrait de la controverse partisane (un lieu d'innovation, culturellement légitime). Rose se présente comme le leader du progressisme à la télévision dans les années 1960, et de nombreux thèmes de ce courant apparaissent en effet dans ses productions. La défense des droits individuels est au centre de *Defenders* : les avocats de fiction défendent les droits de militants pour les droits civiques, mais aussi ceux d'un vendeur de pornographie, d'un professeur athée, d'un néo-nazi, d'un gangster, d'un espion russe, et même des membres d'une foule coupable d'un lynchage. Ils donnent chair à la position de l'ACLU sur la question (tous les accusés, sans exception, doivent bénéficier de leurs droits²⁰⁴⁴). Rose résume le projet de sa série : « Les avocats américains luttent contre l'injustice. Ils luttent contre l'intolérance. Ils combattent l'indifférence. Ils se battent pour les droits des êtres humains, quel que soit leur statut économique, social ou intellectuel [...]. Nous avons essayé de refléter cette préoccupation²⁰⁴⁵. » Le scénariste-producteur reprend ici le pilier du libéralisme juridique. D'autres productions illustrent ce thème : dans les années 1950, il dénonce les pratiques du maccarthysme comme la censure et la liste noire, et en 1960, il prend le parti de Sacco et Vanzetti. Les inégalités et les tensions raciales apparaissent dans sa série, mais aussi dès les années 1950 dans l'épisode « Black Monday » (*Play of the Week*, s02e17, 16/01/1961, syndication), directement inspiré des événements de Little Rock²⁰⁴⁶. La sympathie pour les

But is controversy old hat? I don't believe it is. » « Wanted : More Hot Issues », *TV Guide*, 22 août 1964, p. 15-19. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 22, dossier 7.

²⁰⁴³ Voir chapitre 6. Point 6.2.2.2.

²⁰⁴⁴ Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 189- 190.

²⁰⁴⁵ « [...] *America's lawyers do battle injustice. They battle intolerance. They battle indifference. They crusade for the rights of human beings regardless of their economic, social or intellectual status [...]. We have tried to reflect that concern.* » « Law, Drama and Criticism », Reginald Rose, *Television Quarterly*, Automne 1964, vol. 3, n° 4, p. 26. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 22, dossier 7.

²⁰⁴⁶ Une foule blanche s'oppose à l'intégration de sept lycéens afro-américains dans une école jusqu'alors ségréguée, la garde nationale doit intervenir pour les protéger. Pap NDiaye, *Les Noirs américains : De l'esclavage à Black Lives Matter*, Paris, Tallandier/L'Histoire, 2021, Repères 147, 165/382.

« petits », les pauvres et les délinquants est un autre thème récurrent, dans *The Defenders*, mais aussi dans des scénarii plus anciens comme « Crime in the Streets » (*The Elgin Hour*, s01e12, 08/03/1955, ABC). Selon le journaliste du *New York Times* : « [Rose] a raconté l'histoire de jeunes voyous dans le but de comprendre ce qui les motive²⁰⁴⁷. » Plutôt que de proposer un jugement sur la moralité des délinquants, leurs conditions de vie sont explorées, ce qui fait écho à la vision déterministe de la criminalité et à l'assistencialisme pénal identifiés plus haut. De même, la question de la définition de la maladie mentale apparaît, en particulier l'épisode « Madman » (*The Defenders*, s02e06 et 07, 20 et 27/10/1962, CBS). La remise en cause d'interdits religieux et conservateurs et la défense d'un droit à la vie privée font l'objet de plusieurs épisodes de *Defenders* : l'euthanasie (« The Quality of Mercy », s01e01, 16/09/1961, CBS, un épisode du corpus), l'avortement (« The Benefactor », s01e30, 28/02/1962, CBS) et la pilule contraceptive (« All the Silent Voices », s03e18, 01/02/1964, CBS).

Cette première présentation permet de dégager un premier ensemble de thèmes progressistes repris par les professionnels. En effet, d'autres professionnels, qui se rattachent à cette idéologie, les utilisent également. Le producteur Quinn Martin, quant à lui, se définit comme un ancien « progressiste radical » devenu un « centriste de gauche ». Pour lui, le progressisme est l'apanage de la jeunesse et des idéalistes naïfs qui soutiennent l'État-providence²⁰⁴⁸. Herbert Leonard constitue un autre exemple. Susan Orlean, sa biographe, évoque brièvement son progressisme :

*Bert aimait Naked City en tant que commentaire social ; même s'il n'était pas actif en politique, il était un progressiste convaincu, et il encourageait les scénaristes de la série, Stirling Silliphant et Howard Rodman, à développer autant les personnages des criminels que ceux des policiers*²⁰⁴⁹.

L'importance portée aux personnages de délinquants et de criminels fait écho à celle décrite chez Rose. Barney Rosenzweig, producteur de la série *Daniel Boone* (1964-1970, NBC), donne un aperçu des thèmes progressistes mis en avant par la nouvelle génération, car il entre dans le milieu du cinéma en 1959. Il emploie le dispositif de la métaphore dans la série d'aventure destinée aux enfants et aux familles. Boone, héros de la révolution américaine (et personnage historique), défend ainsi les études sur la culture afro-américaine, la désobéissance

²⁰⁴⁷ « [Rose] told the story of teen-age hoodlums with a view to understanding what makes them tick. » Shepard, 1957, art cit.

²⁰⁴⁸ Horace Newcomb et Robert S. Alley, *The Producer's Medium : Conversations with Creators of American TV*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 71-72.

²⁰⁴⁹ « Bert loved Naked City as social commentary; while he wasn't active in politics, he was a committed liberal, and he encouraged the show's writers, Stirling Silliphant and Howard Rodman, to focus as much on the criminals' stories as on the police. » Susan Orlean, *Rin Tin Tin : The Life and Legend of the World's Most Famous Dog*, New York, Londres, Toronto, Simon and Schuster, 2011, Repère 475/627.

civile, l'idée de révolution, et critique la guerre du Vietnam²⁰⁵⁰. Tous les thèmes évoqués ici forment le cœur des idées progressistes des professionnels de la télévision. La génération issue du Front Populaire dénonce le racisme, la xénophobie, l'antisémitisme, le maccarthysme et se prononce en faveur des droits civiques, des droits syndicaux, et du mouvement ouvrier. Ces thèmes sont repris par la génération suivante, qui débute sa carrière dans les années 1950. Dans le contexte de la guerre froide, cette nouvelle génération défend également la paix, le mouvement antinucléaire, les libertés individuelles et académiques. Des sujets plus sociaux font aussi partie de cette tendance, comme la sympathie pour les malades mentaux²⁰⁵¹. La constitution de réseaux professionnels permet de faire les liens entre ces générations, comme le montre l'exemple de Link. Avec Levinson, son partenaire d'écriture, il arrive à Hollywood à la fin des années 1950. Avec le succès, ils sont peu à peu introduits dans les cercles plus prestigieux du cinéma. Son témoignage ne précise pas exactement la période, mais les deux scénaristes-producteurs sont invités à des soirées chez d'anciens scénaristes et réalisateurs mis sur liste noire, comme Adrian Scott. Les nouvelles générations sont intégrées : les réseaux décrits au chapitre 5, même s'ils se transforment, peuvent aussi servir de points de repère pour suivre ces progressistes, en complément des contenus produits. Link décrit ces soirées :

Il s'agissait essentiellement de gens de gauche. [...] Ce qu'ils voulaient, c'était améliorer les conditions de vie des pauvres, des Afro-Américains - toutes les bonnes choses progressistes - qui sont toujours d'actualité, que nous voulons encore accomplir aujourd'hui pour beaucoup d'entre nous²⁰⁵².

Le scénariste-producteur, connu pour ses intrigues policières et ses téléfilms sociaux sur des thèmes polémiques (les relations interraciales, l'homosexualité) décrit le progressisme comme une sensibilité aux injustices sociales et raciales, c'est-à-dire un humanisme.

7.1.3 Les thèmes progressistes dans la fiction

Une autre voie pour identifier le progressisme dans l'institution est l'analyse des fictions produites. Dans cette partie, je propose de partir des œuvres de Rose et de leur traitement de thèmes progressistes pour voir comment ils résonnent dans le reste du corpus. Tous les thèmes

²⁰⁵⁰ Barney Rosenzweig, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/barney-rosenzweig>, 15 octobre 2008, (consulté le 27 novembre 2023). Chapitre 1. ; Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge, 1994, p. 78.

²⁰⁵¹ Boddy, 1990, *op. cit.*, p. 99- 100. ; Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 51- 53. ; Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 136.

²⁰⁵² « *These were mostly left-wing people. [...] What they wanted to do is improve the conditions for poor people, for African-Americans - all the good liberal things - which are still alive today, which we still want to accomplish today in many cases.* » William Link, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-link>, 23 août 2002, (consulté le 11 novembre 2022). Chapitre 2.

du progressisme ne sont pas présentés ci-dessous, j'ai sélectionné ceux qui sont reformulés dans l'après-guerre et font débat, et qui se distinguent ainsi de la tendance libérale classique, plus consensuelle (et qui peut se rattacher à une idéologie plus conservatrice). L'analyse des productions de Rose permet aussi de voir par quels procédés narratifs la sympathie pour les accusés et les condamnés est construite. De la même façon que *You Are There* (1953-1957, CBS) représente une porte d'entrée dans le milieu antimaccarthyste, Rose est une porte d'entrée dans les thèmes progressistes.

7.1.3.1 La « révolution des droits »

7.1.3.1.1 Rendre des droits *de jure* effectifs

La mise en valeur de l'écart entre les droits affirmés dans les grands textes libéraux, en particulier le *Bill of Rights*, et leur application *de facto* sur le terrain, est particulièrement explicite dans le double épisode consacré à Sacco et Vanzetti (« The Sacco-Vanzetti Story », *NBC Sunday Showcase*, 3 et 10/06/1960, NBC²⁰⁵³). Le système mis en cause est bien la justice américaine, mais il s'agit de celle des années 1920, prise dans un moment de « peur des Rouges » suite à la Révolution bolchevique de 1917. Le thème de la révolution des droits est lié à celui du lynchage légal. Le dispositif de mise à distance incitant à une lecture symbolique se retrouve à nouveau ici. L'épisode ne présente pas de « héros » à proprement parler, seuls les deux condamnés sont présents tout au long de la fiction. Cependant, ils sont construits comme des figures sympathiques par la mise en valeur des personnages qui les soutiennent (leurs avocats, les anonymes de leurs comités de soutiens, et des figures célèbres comme Albert Einstein, cité lors de l'épilogue) et par la validation du narrateur. Ce dernier personnage, qui n'apparaît qu'en voix off, s'érige en juge de l'ensemble de l'affaire, de tous ceux qui participent et de la procédure elle-même. Les droits des accusés sont régulièrement bafoués lors de la constitution du dossier de l'accusation et le manque d'impartialité de tous est souligné : les policiers, les témoins, les experts et même le juge, détestent les accusés. Les cours d'appel et la commission de clémence font la sourde oreille à ces arguments : elles aussi ont des préjugés contre les condamnés. Alors que des procédures sont effectivement respectées lors du procès (procès public, examen contradictoire des témoins et des preuves, présence d'un avocat ...), le droit à un jury impartial ne l'est pas. L'écart entre les garanties constitutionnelles et leur

²⁰⁵³ Le double épisode ne fait pas partie du corpus (l'anthologie n'ayant pas atteint le nombre d'épisodes requis) cependant, il permet de montrer la continuité et la diversité des thèmes d'un épisode à l'autre.

exercice effectif est dénoncé de façon répétée par le narrateur. Par exemple, dans le premier épisode :

LE JUGE THAYER. Je vais me faire ces bolcheviques comme il se doit. Je vais les faire pendre !

NARRATEUR. L'article 29 de la Déclaration des droits du Massachusetts déclare : "Tout citoyen a le droit d'être jugé par des juges aussi libres, impartiaux et indépendants que le reste de la population"²⁰⁵⁴.

Dans cet épisode, des droits sont formellement respectés, mais ils sont vidés de leur sens faute d'impartialité, notion qualitative. Les préjugés apparaissent comme l'élément perturbateur. Le double épisode tient de la tragédie judiciaire, le résultat du procès est joué d'avance, de même que ceux de tous les appels. La tragédie est redoublée par les connaissances du téléspectateur : ce dernier sait sans doute que les deux anarchistes n'échappent pas à la chaise électrique. De plus, le générique d'ouverture et le narrateur nous apprennent que Reginald Rose a mené des recherches et consulté des travaux et des experts, lu les minutes des différentes procédures judiciaires, reprises parfois *in extenso* dans les dialogues. L'épisode est présenté comme une reconstitution historique exacte, alors que la thèse de l'innocence des deux hommes est clairement défendue. Le téléspectateur est par conséquent érigé en juge du comportement des témoins, du juge, de l'opinion, mais aussi des espoirs des deux anarchistes et de leurs soutiens.

L'écart entre les droits individuels, respectés en apparence par les cours de justice, et leur réalité sur le terrain, en particulier le problème de l'impartialité de la justice locale, est mis en scène de façon récurrente dans le western avec le thème du lynchage légal. « Dark Verdict » (*Laramie*, s01e11, 24/11/1959, NBC), par exemple, présente le cas d'un homme jugé par une cour de justice improvisée, présidée par un juge à la retraite. Par un concours de circonstances, il est pris pour un assassin. Il est déclaré coupable dans une ferme transformée en tribunal, et pendu sur place. Les membres de cette cour de justice sont ensuite accusés de meurtre, et jugés par une cour de justice régulière. Ils sont acquittés : le respect d'un minimum de procédure, la présence d'un juge même retraité, et les bonnes intentions des accusés sont retenues en leur faveur. Pour les deux protagonistes, cette décision est une injustice : ils indiquent que le respect formel d'éléments de procédure n'est pas suffisant pour assurer le respect des droits individuels et le triomphe de la justice. Leur discours critique est également validé par le juge retraité lui-

²⁰⁵⁴ « JUDGE THAYER. I'm going to get those Bolsheviks good and proper. I'm going to get them hanged!
NARRATOR. Article 29 of the Massachusetts Bill of Rights declares: "It is the right of every citizen to be tried by judges as free, impartial and independent as the lot of humanity would admit." » (« The Sacco-Vanzetti Story », NBC Sunday Showcase, 03/06/1960, NBC).

même, qui finit par comprendre la portée de ses actions, et met fin à ses jours dans l'épilogue. Le thème progressiste du respect incomplet des droits se retrouve ainsi dans une série western en dehors du réseau de gauche déjà identifié.

La question du formalisme de la justice est évoquée également dans des séries plus attendues (voir chapitre 5), comme *Have Gun – Will Travel* avec par exemple « The Prisoner » (s04e14, 17/12/1960, CBS), où une bande de hors-la-loi est condamnée à mort par un tribunal improvisé au sein de la communauté de pionniers qu'ils ont attaquée ; les juges sont par conséquent les victimes des accusés. *Maverick*, série produite Huggins, reprend aussi ces motifs. Dans « Bolt From the Blue » (s04e11, 27/11/1960, ABC), un épisode au ton satirique, des propriétaires de chevaux volés passent du statut de victimes, à celui de lyncheurs (interrompus de justesse) puis jurés d'un procès qui se tient en pleine nature sous un arbre, où le nœud coulant est déjà prêt pour le protagoniste. Le procès est une formalité, même si l'accusé bénéficie de l'aide d'un avocat, et est entendu par un juge devant un jury de ses pairs. Le manque d'impartialité peut aussi caractériser le juge, ce qui se traduit dans le stéréotype du « juge bourreau » (*hanging judge*²⁰⁵⁵). Une autre figure mise en cause de façon récurrente est le cacique : *leader* de la communauté, riche, puissant et craint²⁰⁵⁶. Il apparaît notamment dans « The Jean LeBec Story » (*Wagon Train*, s01e02, 25/09/1957, NBC²⁰⁵⁷). Jean LeBec, membre de la caravane de pionniers, tue en état de légitime défense le fils de Mark Harmon, le cacique local. Pour cet acte, il est condamné à mort par un jury sélectionné dans la petite ville, ce qui est critiqué par le major Adams, protagoniste de la série et le *marshal* :

HARMON. J'ai suivi la loi à la lettre. Ce tueur a eu un procès équitable. Douze hommes honorables l'ont déclaré coupable.

*MARSHAL. Vous savez bien quel genre de procès c'était. Le jury avait hâte de rendre le verdict que vous vouliez. C'est ça la justice ? Ne comptez pas sur moi*²⁰⁵⁸.

Le respect formel des droits individuels est ici distingué de l'exercice impartial de la

²⁰⁵⁵ Plusieurs épisodes mettent en scène de tels personnages, appelés à rendre des comptes par des membres de la famille d'une de leurs « victimes », comme « The Trial » (*The Lawman*, s03e34, 07/05/1961, ABC) ou encore « Elegy for a Hangman » (*Bonanza*, s04e17, 20/01/1963, NBC).

²⁰⁵⁶ Je reprends le terme de « cacique » en référence à l'histoire de l'Espagne et de l'Amérique espagnole, pour désigner la figure du notable riche et puissant, quelles que soient ses fonctions (propriétaire terrien, homme de loi, chef d'entreprise, ...), à la tête d'une clientèle dans sa communauté ou dans sa région, ce qui fait de lui (ou elle) *de facto* un chef politique et économique. De plus, le cacique dispose souvent d'une faction armée à son service.

²⁰⁵⁷ Voir « The Last Judgement » (*Have Gun – Will Travel*, s04e25, 11/03/1961, CBS), « The Barefoot Kid » (*Laramie*, s03e15, 09/01/1962, NBC), « A Bad Place to Die » (*The Virginian*, s06e09, 08/11/1967, NBC) ou encore « Night of the Executioner » (*The Big Valley*, s03e13, 11/12/1967, ABC) et « The Prisoner » (*Gunsmoke*, s14e25, 17/03/1969, CBS) qui figurent des caciques qui influencent la justice.

²⁰⁵⁸ « *HARMON. I did everything according to the law. That killer had a fair trial. Twelve good men and true found him guilty.*

MARSHAL. You know what kind of a trial that was. The jury could hardly wait to bring in the verdict you wanted. That's justice? I want no part of it. » (« The Jean LeBec Story », *Wagon Train*, s01e02, 25/09/1957, NBC).

justice. Cette distinction est effectuée explicitement dans « Coreyville » (*Gunsmoke*, s15e03, 06/10/1969, CBS). Le *marshal* Dillon est appelé à l'aide pour sauver Titus, accusé de meurtre. Il s'agit d'un pauvre fermier, sans ami et soutien, en dehors de sa propre sœur. Il fréquente régulièrement le *saloon* et était ivre le soir du meurtre : la combinaison de la pauvreté et de l'ivresse le désigne comme un marginal²⁰⁵⁹, soumis au jugement des « bonnes gens » sur sa moralité et son supposé manque d'éthique du travail. La communauté est sous la coupe d'Agatha, matriarche et cacique locale. Dillon arrive en ville alors que le procès se tient dans la rue principale. Les spectateurs, les jurés et le juge ont une bouteille à la main, mais l'homme qui remplit la fonction procureur déclare que tout est légal :

PRICE, LE "PROCUREUR". Au cas où cela vous intéresserait, nous avons notre propre charte qui dit que nous pouvons tenir notre propre procès, élire notre propre juge. [...] La charte du comté que nous avons dit que nous avons le droit d'élire nos propres officiers de justice. [...] Je n'ai aucune objection à ce qu'un homme boive, à condition qu'il fasse attention à ce qui est dit.

DILLON. Cet homme [l'accusé] a un avocat ?

PRICE. Il se débrouille plutôt bien pour dire ses propres mensonges.

*DILLON. Je déclare l'annulation du procès*²⁰⁶⁰.

La tenue du procès est légale en vertu des pouvoirs spécifiques de la communauté. Cependant, deux manquements privent l'accusé d'un procès régulier selon Dillon : il n'a pas d'avocat et les différents participants sont en état d'ébriété. Il applique un critère formel, mais aussi un critère qualitatif à son évaluation de la situation. L'épisode semble ainsi faire écho aux nouvelles exigences diffusées par la « révolution des droits ». Par exemple, le droit à un avocat est rendu universel en 1963 et l'arrêt *Miranda* date de 1966²⁰⁶¹. De plus, la confrontation entre Dillon, agent fédéral, et une justice locale, semble être un écho des conflits entre le gouvernement fédéral, investi de la défense des droits des minorités, et les États fédérés s'emparant du slogan des « droits des États » (*states' rights*) pour s'opposer à ces politiques sociales inclusives. Un western comme *Gunsmoke* est ainsi un lieu d'expression d'idées progressistes, par le biais de son héros.

²⁰⁵⁹2059 Selon le sociologue James Morone, dans la culture politique et morale américaine héritée de l'idéologie puritaine, les Autres sont définis par quatre types de péchés ou vices : la paresse, l'ivresse ou l'addiction, la violence et l'appétit sexuel. Dans les épisodes étudiés, nombreux sont les accusés et condamnés ivres au moment du crime. Morone, 2003, *op. cit.*

²⁰⁶⁰ « *PRICE, THE "PROSECUTOR"*. *In case you're interested, we've got our own charter saying we can hold our own trial, elect our own judge. [...] That county charter we got says we have the right to elect our own law officers. [...] I got no objection to a man drinking, just as long as he pays attention to what's being said.*

DILLON. This man [the accused] has a lawyer?

PRICE. He's managing pretty good at doing his own lying.

DILLON. I declare a mistrial. » (« Coreyville », *Gunsmoke*, s15e03, 06/10/1969, CBS).

²⁰⁶¹ Voir chapitre 6, point 6.1.1.2.

7.1.3.1.2 Le droit à un avocat

Le thème du droit à un avocat, réaffirmé par la Cour et élément clef de la « révolution des droits », apparaît dans des productions de Rose étudiées, mais cela ne fait pas l'objet d'un épisode en soi. Ce droit à la défense est rappelé le plus souvent en début d'épisode, afin notamment de justifier l'embauche des Preston, qui se portent au secours de marginaux parfois particulièrement impopulaires. Par exemple, dans « The Captive » (*The Defenders*, s03e03, 12/10/1963, CBS), Ken et Larry Preston sont chargés d'assurer la défense d'un Américain, Rawlins, arrêté et condamné en URSS pour espionnage. Le gouvernement soviétique accepte de relâcher Rawlins mais demande en échange la rendition de Vorchek, un espion soviétique emprisonné aux États-Unis. Les représentants du gouvernement américain supposent que leur but est d'exécuter Vorchek. Larry Preston, alors qu'il doit défendre Rawlins, prend rapidement le parti de l'espion soviétique, car ses droits sont bafoués lors de cet échange. Vorchek n'a pas d'avocat, personne n'est présent pour défendre ses intérêts. Cette position héroïque de Preston est renforcée par la construction du personnage de Vorchek comme un ennemi convaincu des États-Unis : il est prêt à se sacrifier pour la cause communiste. Il déclare que son pays est brutal, ce qui garantit la victoire finale de l'URSS sur le sentimentalisme occidental.

Cependant, la comparaison des différents documents préparatoires montre que cet épisode est le résultat de révisions et de négociations majeures²⁰⁶². Les révisions tendent vers une représentation conflictuelle de la guerre froide, opposant deux modèles terme à terme. Elles s'alignent avec la vision consensuelle chez les conservateurs et les progressistes modérés, alors que la critique de la participation américaine à ce conflit est attachée aux idées plus radicales, qui le décrivent comme une rivalité entre deux impérialismes. La différence d'opinion sur la politique étrangère des États-Unis est d'ailleurs un critère de distinction entre le courant modéré et le courant radical au sein du progressisme²⁰⁶³. Ici, l'épisode de *Defenders* renonce à une vision proche des idées radicales pour embrasser une vision modérée qui dénonce le modèle judiciaire soviétique, valorisant le modèle américain. Le droit à un avocat est proclamé par un protagoniste, tous les accusés et condamnés doivent être représentés et défendus, sans exception.

Ce thème est aussi traité dans le western, des épisodes rappellent la nécessité pour l'accusé de bénéficier de l'aide d'un avocat lors de son procès, et soulignent l'importance du choix d'un professionnel compétent. D'ailleurs, dans la série *The Big Valley* (1965-1969, ABC), le fils aîné de la riche et puissante famille Barkley est un avocat, qui se porte au secours de ses

²⁰⁶² Boîte 35, dossier 5. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers.

²⁰⁶³ Beck, 1987, art cit ; Rossinow, 2008, *op. cit.*

proches, mais aussi d'autres clients, quand ceux-ci sont mis en cause dans une affaire judiciaire. La série *Bonanza* (1959-1973, NBC) emprunte également au genre judiciaire, plusieurs intrigues sont centrées sur des crimes, des enquêtes et des procès, les protagonistes occupant tour à tour la position d'accusé, d'enquêteur et même d'avocat de la défense. Dans « A Man to Admire » (*Bonanza*, s06e11, 06/12/1964, NBC), par exemple, Hoss, un des fils de la puissante famille Cartwright est accusé d'un meurtre. Il vient de faire la rencontre de Whitney Parker, un avocat avec lequel il a sympathisé et le choisit pour assurer sa défense, contre l'avis de son père qui le trouve excentrique et porté sur la bouteille. La suite de l'intrigue démontre le bien-fondé du choix de Hoss : Parker obtient son acquittement. De plus, un ancien collègue de Parker, un certain Abraham Lincoln, se porte garant de ses talents. Le propos est plus direct dans « Lijah » (*Gunsmoke*, s17e09, 08/11/1971, CBS) qui présente le cas d'un ermite accusé du meurtre d'une famille. Dans la ville de Dodge, les autorités locales éprouvent des difficultés à recruter un avocat pour l'accusé. Matt Dillon, le *marshal* et personnage principal, insiste pour que Lijah bénéficie des services d'un avocat, même si cela doit retarder la tenue du procès :

PROCUREUR. Ce n'est pas facile. Vous savez, l'avocat qui prendra cette affaire se fera beaucoup d'ennemis, vous pouvez compter là-dessus.

DILLON. Quoi qu'il en soit, un homme ne peut être jugé pour meurtre sans avocat.

PROCUREUR. Je le sais bien. [...] Vous savez que la moitié de cette ville se fichera éperdument qu'il ait un procès équitable ou non.

DILLON. Ça n'a pas d'importance. Il a droit à la meilleure défense possible.

*PROCUREUR. Je ne le conteste pas*²⁰⁶⁴.

Le droit à un avocat fait consensus entre les deux personnages, l'un représente les autorités judiciaires et l'autre est un protagoniste, ce qui renforce le bien-fondé de ce droit. Cependant, le seul avocat disponible est spécialisé dans les contrats, les héritages et autres disputes commerciales. Le choix se porte finalement sur Newly, personnage récurrent et assistant de Dillon, qui a suivi des cours de droit dans sa jeunesse. Il est toutefois intéressant de noter que ce droit fait son apparition tardivement dans la série, l'épisode date de 1971. En effet, dans les épisodes les plus anciens, les accusés et condamnés ne sont pas assistés d'un avocat, ce qui ne soulève aucun commentaire et apparaît ainsi naturel. Les personnages sont défendus par le héros lui-même, quand il les pense innocents. Les années 1960 semblent ainsi un moment

²⁰⁶⁴ «PROSECUTOR. It ain't easy. You know, the lawyer who takes this case will make himself a lot of enemies, you can count on that.

DILLON. Regardless of that, a man can't stand trial for murder without a lawyer.

PROSECUTOR. I know that. [...] You know half this town won't get a ticker's damn whether he gets a fair trial or not.

DILLON. That doesn't matter. He's entitled the best defense we can get him.

*PROSECUTOR. I'm not disputing that.» (« Lijah », *Gunsmoke*, s17e09, 08/11/1971, CBS).*

où le droit à un avocat, rappelé par la Cour, entre dans la culture populaire.

7.1.3.2 L'antiracisme et la dénonciation des préjugés

7.1.3.2.1 La dénonciation du racisme

Le thème de l'antiracisme est adopté par le mouvement progressiste dans le sillage du Front Populaire et de la Seconde Guerre mondiale. La mise en scène de ce thème est cependant jonchée d'obstacles pour les scénaristes et producteurs de télévision. Ainsi, dans le corpus d'épisodes étudiés, les discriminations raciales ne sont pas un thème majeur. Un des indicateurs est le nombre de personnages d'accusés ou de condamnés appartenant à des minorités raciales. Sur les 206 personnages dénombrés, huit sont amérindiens, cinq d'origine hispanique, et deux afro-américains, ce qui fait un total de 15 personnages (soit environ 7% de l'ensemble²⁰⁶⁵, ce qui est bien en-dessous de leur proportion dans la population du pays à cette époque). La rareté de la présence des minorités à l'écran est liée, rappelons-le, à des consignes du contrôle éditorial, aux pressions des groupes d'intérêts racistes, en particulier dans le Sud du pays, ainsi qu'à celles de ceux favorables aux minorités (le NAACP, par exemple). En effet, la question du non-respect des droits est d'autant plus sensible qu'elle est aussi liée à la question raciale, ce qui apparaît avec l'exemple du développement de « Blood County » (*The Defenders*, s02e02, 22/09/1962, CBS²⁰⁶⁶). Les Preston doivent défendre un homme arrêté dans une petite ville rurale. En dépit de leurs efforts, ils ne s'attendent pas à voir leur client bénéficier d'un procès équitable de la part de la justice locale, c'est-à-dire d'un jury et d'un juge impartiaux. Leur seul recours se trouve auprès de la justice fédérale. L'épisode reprend les principaux traits du lynchage légal de western. Cependant, l'intrigue est directement inspirée, d'après son scénariste Ernest Kinoy, des stratégies juridiques utilisées dans la réalité historique, ce qui lui est révélé par son frère. En effet, Arthur Kinoy (1920-2003) est un grand avocat constitutionnaliste impliqué dans la défense des libertés fondamentales depuis les années 1950 : il défend les époux Rosenberg, des syndicats accusés de communisme, des témoins auditionnés par l'HUAC, il est l'un des principaux avocats des militants pour les droits civiques dans les années 1960, ainsi que des dissidents de la contre-culture, et s'intéresse aux droits des femmes²⁰⁶⁷. Arthur Kinoy lui explique que l'appel à une juridiction fédérale quand la cour locale manque d'impartialité et ne

²⁰⁶⁵ Voir annexe C-1.

²⁰⁶⁶ Cet épisode est évoqué au chapitre 6 également.

²⁰⁶⁷ Paul Lewis, « Arthur Kinoy Is Dead at 82; Lawyer for Chicago Seven », *The New York Times*, 20 septembre 2003.

respecte pas les procédures est un recours utilisé²⁰⁶⁸. Le lien historique qui unit le lynchage légal et le racisme (avec l'exemple connu des Scottsboro Boys) est toujours d'actualité dans les années 1960. D'après Ernest Kinoy, l'intention initiale était de mettre en scène deux Afro-Américains mis en accusation par une juridiction du Sud, ce qui aurait été refusé par le contrôle éditorial²⁰⁶⁹. À la place, ce sont deux hommes blancs venus d'une grande ville de la côte Est qui sont accusés par des ruraux, ce qui mobilise la fracture politique majeure du pays (chapitre 4). Le commentaire progressiste, favorable au mouvement pour les droits civiques, est effectué par le biais de la métaphore. Les deux accusés représentent deux accusés Afro-Américains. Le système judiciaire de la communauté rurale et ses habitants pleins de préjugés représentent la justice du Sud et ses habitants racistes, en effet la ruralité est un des stéréotypes concernant cette région. En critiquant la communauté rurale de Virginie et sa justice, l'épisode invite à critiquer les communautés du Sud et la justice qui y est rendue.

En effet, d'autres sources confirment que la mise en scène du racisme des Blancs est objet d'interventions du contrôle éditorial. Le développement de « Dust » (*The Twilight Zone*, s02e12, 06/01/1961, CBS) montre des révisions majeures concernant le thème racial de l'épisode, qui se déroule dans le cadre du western. La comparaison entre le scénario de Serling conservé dans les archives²⁰⁷⁰ et la version diffusée indique quels passages ont été coupés ou modifiés. L'intrigue est centrée sur une petite communauté de l'Ouest qui vient de condamner à mort un jeune homme, Louis Gallegos. Il a tué une petite fille en état d'ébriété lors d'un accident de la circulation. Dans les dialogues du scénario, Gallegos est explicitement identifié comme Mexicain à trois reprises. Cependant, dans la version télévisée, cette nationalité n'est jamais mentionnée. De plus, dans le scénario, le père du condamné est physiquement agressé par un groupe d'hommes hostiles. Cette agression est reprise dans la version finale, mais la violence en est diminuée, et le shérif (blanc) vient en aide au vieil homme. Plus tard, lors de la scène de pendaison, les spectateurs sont décrits dans le texte comme une foule menaçante, qui se moque des supplices du père du condamné, et crie selon le scénario : « Pendez le Mexicain. » (*Hang the Mexican*) Dans la version télévisée, le cri est : « Pendons-le ! » (*Let's hang him !*) Alors que le scénario n'indique pas que Gallegos ait été discriminé lors de son

²⁰⁶⁸ Ernest Kinoy, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ernest-kinoy>, 29 octobre 1998, (consulté le 2 août 2022). Chapitre 4. Rappelons qu'il s'agit de la stratégie du LDF d'abolition judiciaire de la peine de mort, par sa fédéralisation.

²⁰⁶⁹ *Producing "The Defenders"*, 18 mars 1985, version publique abrégée. Paley Center for Media. Beverly Hills. Collection : "The Museum of Broadcasting Seminar Series: Produced By".

²⁰⁷⁰ *Dust*, #3653, scénario de Rod Serling, 2 août 1960. WHS-WCFTR. Serling Papers, 1943-1971. U.S. Mss 43AN. Boîte 67, dossier 7.

procès, les révisions éliminent les éléments qui pointent explicitement vers un lynchage à caractère racial²⁰⁷¹. Le thème racial est par conséquent atténué dans la version diffusée. De plus, si le racisme des Blancs à l'égard des Mexicains est difficile à mettre en scène, le racisme des Blancs à l'égard des Afro-Américains est, quant à lui, sauf exception, un non-dit²⁰⁷². Une rare allusion y est faite dans « The Scavengers » (*Gunsmoke*, s16e10, 16/11/1970, CBS²⁰⁷³), où un groupe d'Indiens est condamné à mort suite au parjure d'un Afro-Américain, qui a agi par racisme envers les Indiens. Son racisme est comparé à celui des Blancs pour les minorités raciales lors d'une conversation avec son épouse afro-américaine. Mais le cœur de l'intrigue réside bien dans le racisme d'un Afro-Américain pour les Indiens : il doit mettre ses préjugés de côté, considérer les Indiens comme des êtres humains dignes que l'on prenne des risques pour les sauver (si son témoignage les condamne, il a aussi le pouvoir de les sauver en avouant qu'il a menti). En effet, l'enjeu moral de l'épisode est sa décision de se rétracter, en dépit de la menace que cela fait poser sur lui, son épouse et son enfant à naître. « The Long Way Home » (*Daniel Boone*, s03e21, 16/02/1967, NBC) présente lui aussi le racisme d'un Afro-Américain, Birch Kendall, envers les Indiens. La famille de Kendall (des Blancs qui l'avaient adopté) a été tuée par un groupe d'Indiens, depuis il les déteste. Cependant, cette fois-ci, les préjugés de l'Afro-Américain n'ont pas d'équivalent chez les Blancs. Qu'il s'agisse du héros, Daniel Boone, de la famille adoptante ou du représentant des autorités à la poursuite Kendall, les Blancs et la justice ne sont pas racistes. À la fin de l'épisode, Kendall est sauvé par Mingo, l'ami amérindien de Boone : il est édifié et renonce à ses préjugés. Le discours progressiste anti-raciste de l'après-guerre (ne pas juger une personne pour les actions criminelles de son groupe) est ici illustré, cependant la population pleine de préjugés n'est pas blanche.

7.1.3.2.2 La dénonciation des préjugés des « bonnes gens »

Le même type de discours apparaît dans « Twelve Angry Men » (*Studio One*, s07e01, 20/09/1954, CBS), qui y ajoute une dimension sociale en opposant le protagoniste de l'épisode aux autres personnages sur cette question. Les préjugés sont l'apanage des hommes ordinaires des classes moyennes, tandis que le héros, guide moral, en est dépourvu. L'épisode présente un jury qui délibère sur la culpabilité d'un jeune homme des quartiers pauvres accusé d'avoir tué

²⁰⁷¹ D'autres suppressions, concernant en particulier la consommation d'alcool, suggèrent que ces révisions ont été effectuées à la demande des éditeurs. Le rapport de l'éditeur n'étant pas conservé dans les archives, il ne s'agit que d'une hypothèse.

²⁰⁷² Rappelons l'allusion à peine voilée au Ku Klux Klan et à ses violences raciales dans « I Am the Night - Color Me Black » (*The Twilight Zone*, s05e26, 27/03/1964, CBS), évoqué au chapitre 5.

²⁰⁷³ Évoqué au chapitre 4, point 4.3.2.3.

son père. Le huis clos légal (l'accusé n'apparaît jamais à l'écran) réunit des hommes blancs, dans une situation *a priori* démocratique voire égalitaire : chaque juré dispose d'une voix. Cette situation est renforcée par le fait qu'aucun des jurés n'est nommé, ils sont uniquement désignés par un numéro. Pourtant, Rose construit un protagoniste, avec le personnage du juré n°8. En effet, au début de l'épisode, les douze hommes votent à main levée, sans délibérer : si le verdict est coupable, l'accusé sera condamné à mort. Un seul, le juré n°8, vote non coupable :

JURE NUMERO 8. Vous voyez, ce gamin a été malmené toute sa vie, je veux dire qu'il a été élevé dans les bidonvilles, sa mère est morte quand il avait neuf ans. Ce n'est pas un très bon départ dans la vie. [...] Je pense que nous lui devons d'échanger quelques mots.

JURE NUMERO 10. Vous n'essayez quand même pas de nous dire que nous sommes censés croire son histoire en sachant ce qu'il est. J'ai vécu parmi eux toute ma vie, vous ne pouvez pas croire un mot de ce qu'ils disent. Vous le savez bien !

JURE NUMERO 9. Qu'un homme croie cela, c'est une chose terrible. Depuis quand la malhonnêteté est-elle la caractéristique d'un groupe dans son ensemble²⁰⁷⁴ ?

La salle des délibérations permet de mettre en scène des débats entre des personnages défendant des opinions opposées, ce qui est l'incarnation de la forme polémique. Le juré n°8 reprend les idées progressistes : la pauvreté et des difficultés familiales sont des circonstances atténuantes. Cette position est rejetée par le juré n°10, qui défend une vision traditionnelle : les pauvres sont vicieux par nature. Des idées contradictoires sont énoncées, et *a priori* l'égalité entre les jurés garantit la neutralité de la fiction. Toutefois, le parti progressiste est favorisé ici : le juré n°9 vient ajouter sa voix à celle du juré n°8. Cette logique apparaît plus explicitement à la fin de l'épisode, quand le juré n°10 se lance dans une diatribe contre les pauvres. Un à un, les onze autres jurés quittent la table, et lui tournent le dos. La position conservatrice est ainsi désignée comme illégitime par le nombre même. Le juré n°10 se rallie ensuite à la majorité.

Dans l'épisode, le juré n°8 se fait ainsi le porteur de la tendance humaniste, et il est désigné comme le personnage principal. En effet, il incarne une position héroïque (seul contre tous) et prend le parti d'un accusé impopulaire : il mène les délibérations et pousse les autres jurés à s'interroger. Il dénonce les préjugés de classe et convainc un à un les jurés de se rallier à sa position. La position de protagoniste du juré n°8 est également confirmée par des éléments para textuels, qui peuvent guider le téléspectateur dans l'identification du héros : le personnage

²⁰⁷⁴ « JUROR NUMBER 8. You see, this kid's been kicked around all of his life, I mean raised in the slums, his mother was dead since he was nine years old. That's not a very good head start. [...] I just feel that we owe him a few words.

JUROR NUMBER 10. You're not trying to tell us that we're supposed to believe his story knowing what he is? I've lived among them all my life; you can't believe a word they say. You know that!

JUROR NUMBER 9. That's a terrible thing for a man to believe. Since when is dishonesty a group characteristic? » (« Twelve Angry Men », *Studio One*, s07e01, 20/09/1954, CBS).

est incarné par Robert Cummings, un acteur de cinéma, qui vient alors de jouer un rôle majeur dans film d'Alfred Hitchcock²⁰⁷⁵. Il est la star de l'épisode, son nom apparaît en premier, seul, au générique. Rose construit sa fiction pour désigner le juré n°8 comme le personnage principal, celui dont les idées ont le plus de poids. Il reprend en cela les pratiques du contrôle éditorial et les croyances sur l'influence morale des protagonistes sur le grand public. Il semble y ajouter un autre principe : le consensus entre hommes blancs est le signe d'une idée juste.

L'opposition entre des classes moyennes pleines de préjugés et des protagonistes plus tolérants qui les édifiant, tout en prenant la défense de leurs victimes, est aussi commune dans le western. « Once a Haggen » (*Gunsmoke*, s09e18, 01/02/1964, CBS) présente deux habitants de Dodge, Bucko et Festus, qui vivent en marginaux ; le dernier appartient à une famille méprisée de délinquants et criminels. Suite à un meurtre, Bucko est rapidement accusé, jugé et condamné à mort. Le récit le construit comme la cible des « bonnes gens », alors que les protagonistes et les représentants de la loi prennent sa défense. Cette opposition est mise en scène, par exemple lors du verdict :

LE PREMIER JURE. Tout le monde dans cette salle sait à quel point cet homme est une crapule brutale et ignoble. Et je pense qu'il est temps que les honnêtes citoyens de la ville de Dodge s'unissent pour nettoyer la racaille qui...
LE JUGE. Monsieur le premier juré, vous dépassez les bornes. [...]
LE PREMIER JURE. Bien sûr qu'il est coupable. Ce tueur voleur est aussi coupable que le pire des pécheurs²⁰⁷⁶ !

Dans cet exemple, le juge s'oppose aux propos déshumanisants du premier juré, cependant il n'invalide pas la sentence. La dernière séquence de l'épisode révèle que le vrai coupable est en réalité un des « honnêtes citoyens ». L'opposition entre un condamné innocent et les classes moyennes pleines de préjugés constitue le cœur d'intrigues comme « The Jury » (*Bonanza*, s04e14, 30/12/1962, NBC), où l'accusé est un jeune homme de « mauvaise famille » en colère, arborant une banane et portant un cuir, et « The Crime of Johnny Mule » (*Bonanza*, s09e21, 25/02/1968, NBC), ou « Lijah » (*Gunsmoke*, s17e09, 08/11/1971, CBS), qui mettent en scène des vagabonds. Tous ces épisodes reprennent une structure similaire : le protagoniste défend un personnage méprisé, en particulier des classes moyennes qui le jugent, au nom de leur supposée respectabilité. L'éthique élitiste progressiste est incarnée par le héros. Les

²⁰⁷⁵ *Dial M for Murder*, Alfred Hitchcock, 1954.

²⁰⁷⁶ « FOREMAN. *Everybody in this court room knows what a low-down bullying scoundrel that man is! And I think it's about time that us decent citizens of Dodge City got together and clean up the riff raff that ...*
JUDGE. *Mister foreman, you are out of order. [...]*
FOREMAN. *Of course, he's guilty. That thieving killer is as guilty as sin!* » (« Once a Haggen », *Gunsmoke*, s09e18, 01/02/1964, CBS).

personnages protégés représentent des jeunes de la contre-culture propre (un « blouson noir » dans le premier exemple, des « hippies » dans les deux autres). Toutefois, les épisodes peuvent aussi prêter à une autre lecture, où ces personnages blancs, pauvres et marginaux symboliseraient les minorités raciales.

En effet, nous avons vu au chapitre 4 comment les interventions du contrôlé éditorial limitent la représentation des minorités raciales. Ce problème est évoqué par des scénaristes d'anthologie à la fin des années 1950 lors d'une table ronde. Rod Serling, un des invités rapporte qu'un de ses commanditaires accepte le traitement des tensions raciales, cependant interdit que le problème oppose Blancs et Afro-Américains. Les scénaristes évoquent ensuite les solutions de contournement utilisées :

*TUNICK²⁰⁷⁷. Nous avons toujours les Mexicains, cependant.
SERLING. Il y a certaines minorités « acceptables » [...] Occasionnellement, ils [les chaînes et les sponsors] acceptent le traitement d'un problème mexicain. Aussi, auparavant, les Indiens ne donnaient lieu à aucune polémique²⁰⁷⁸.*

Toutes les minorités ne se valent pas, et les scénaristes pratiquent ainsi la « substitution » des minorités. L'épisode « Dust » évoqué plus haut, qui met en scène l'exécution d'un jeune mexicain résulte peut-être de cette substitution. Il est possible que Serling ait eu l'intention de présenter un lynchage racial avec un Afro-Américain comme victime à la télévision, mais face aux contraintes du contrôle éditorial, il utilise une minorité raciale « acceptable » qui lui permet de voir son épisode validé après des modifications qui atténuent le racisme des Blancs. D'ailleurs, l'épisode en question évoque « A Town Has Turned to Dust », segment d'anthologie qui était censé mettre en scène l'histoire tragique d'Emmett Till. Tout comme « A Town Has Turned to Dust » (*Playhouse 90*, 19/06/1958, S02e38, CBS²⁰⁷⁹), « Dust » met en scène un Mexicain dans le contexte du western.

Le même principe de la substitution a été employé par Reginald Rose, en 1954 avec son épisode « Thunder on Sycamore Street » (*Studio One*, 15/03/1954, s06e26, CBS). Son projet était de mettre en scène les événements de Cicero, une petite ville de la banlieue de Chicago. En juillet 1951, une famille afro-américaine est chassée violemment d'un quartier blanc dans

²⁰⁷⁷ Irve Tunick (1912-1987), scénariste de radio, cinéma et télévision, et producteur de télévision.

²⁰⁷⁸ « TUNICK. *We always have the Mexicans, however.*

SERLING. There are certain "acceptable" minorities. [...] On occasion they will accept the treatment of a Mexican problem. Also, the American Indians used to be beyond any controversy at all. ». Marya Mannes (ed.), « The Relation of the Writer to Television : A Discussion by Robert Alan Aurthur, Rod Serling, Irve Tunick; and Others », *An Occasional Paper on the Role of the Mass Media in the Free Society Published by the Center for the Study of Democratic Institutions*, p. 11. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 40, dossier 1.

²⁰⁷⁹ Évoqué au chapitre 4.

lequel elle vient de s'installer ; deux jours d'émeute impliquent 4 000 personnes environ²⁰⁸⁰. L'annonceur, Westinghouse (fabricant d'appareils électroménagers) demande des modifications pour éviter le sujet des relations raciales. Le risque d'un boycott de ses produits est avancé comme argument, ce qui est basé sur la réception de lettres de menaces associant le programme à de la propagande communiste – une justification de poids en pleine période maccarthyste. Par conséquent, la famille noire est remplacée par un ancien détenu blanc²⁰⁸¹. Par cette intervention, le thème des tensions raciales disparaît. Ainsi, des blancs, pauvres et marginaux pourraient symboliser des minorités raciales. D'ailleurs, la couleur de peau de l'accusé et de la victime dans « Twelve Angry Men » n'est pas précisée dans les dialogues, et, comme nous l'avons vu, l'accusé n'est jamais présent à l'écran. En maintenant ce personnage hors champ, il est possible que Rose ait voulu ouvrir la possibilité à une lecture raciale de l'épisode.

Cette interprétation semble confirmée par Serling, qui souligne les problèmes éthiques soulevés par la métaphore, en s'opposant à la position de Rose :

Quand Reggie [Rose] nous dit que "Thunder on Sycamore Street"²⁰⁸² aurait le même point de vue et les mêmes conclusions s'il était raconté avec des Noirs, des juifs ou des ex-détenus, je pense qu'il siffle plusieurs longs arias dans l'obscurité. Le problème de l'ex-détenu qui s'installe dans la rue n'est PAS [emphasis dans l'original] le même que celui d'une famille de Noirs. Sur le plan émotionnel, sociologique et dramatique, les problèmes qui se posent sont différents. [...] On pourrait très bien raconter l'histoire de l'oncle Tom et de la petite Eva²⁰⁸³ poursuivis par des molosses sur la glace, mais en faisant de l'oncle Tom un étudiant en troisième année de théologie issu d'une famille bien connue de Boston. Ses poursuivants sont des Indiens qui ne l'aiment pas parce que sa couleur de peau est différente de la leur. Bien que nous réduisions ce problème à l'absurde, nous "repreons néanmoins les mêmes principes". Nous parlons d'un problème de racisme, mais nous nous déplaçons obliquement sur le côté avec une couverture rituelle si commune à la télévision, en disant une chose tout en voulant en dire une autre ; nous touchons timidement à un fléau social en présentant des symboles plutôt que des personnes réelles dans des événements réels ; nous justifions en disant que nous pouvons dire, par quelques déductions détournées, ce qui devrait être dit avec un uppercut droit sur la mâchoire. C'est un fait qu'aucune bonne œuvre d'art, aucune fiction tenant la route, aucun document majeur sur un problème social n'a jamais résulté d'une transformation délibérée des faits²⁰⁸⁴.

²⁰⁸⁰ Isabel Wilkerson, *The Warmth of Other Suns : The Epic Story of America's Great Migration*, New York, Random House, 2010 ; Arnold R. Hirsch, *Making the Second Ghetto : Race and Housing in Chicago, 1940-1960*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

²⁰⁸¹ 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, Université de l'Indiana, Bloomington, 2004, p. 53. ; MacDonald, 1992, *op. cit.*, p. 41- 42.

²⁰⁸² L'épisode est évoqué au chapitre 4.

²⁰⁸³ Il s'agit des personnages du célèbre roman *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe. Harriet Beecher Stowe, *The Annotated Uncle Tom's cabin*, New York, W.W. Norton, 2007 [1852].

²⁰⁸⁴ « When Reggie tells us that "Thunder on Sycamore Street" would carry with it the same point of view and the same conclusions if it were told with negroes or Jews or ex-convicts, I think he's whistling several long arias in the dark. The problem of the ex-convict moving on the street is NOT the same as a negro family. Emotionally, sociologically and dramatically, the problems that arise are different problems. It may be true that in this case the

Serling rappelle ici la position de son adversaire dans cette polémique, qui fait écho aux grandes règles du contrôle éditorial dégagées plus tôt : les personnages blancs sont considérés comme « universels », il n'y a pas d'identité blanche propre, un personnage blanc comprend donc toutes les identités possibles (y compris raciales) sous son apparence. De plus, les minorités raciales sont difficilement représentables comme victimes de discrimination, en particulier quand le système judiciaire est impliqué. La conséquence logique est la mobilisation des dispositifs habituels depuis la formation de la culture de la production, dont la métaphore fait partie.

7.1.3.3 La question du déterminisme : folie, pauvreté et criminalité

L'idée progressiste selon laquelle des crimes sont provoqués par la maladie mentale se retrouve aussi dans les épisodes étudiés, mais de façon exceptionnelle. Le thème est développé dans « Madman » (*The Defenders*, s02e06 et 07, 20 et 27/10/1962, CBS), un double épisode qui suit le personnage de Joey Tassili de son arrestation à son exécution pour le meurtre d'une jeune femme. L'histoire de Tassili est révélée lors de son procès : enfant, il a été traumatisé par sa mère et reproduit ses actes de violence lors de ses crimes (il avoue avoir tué trois autres jeunes femmes). Le personnage est construit comme un tueur en série qui souffre d'une psychose héritée de l'enfance. C'est pourquoi pour son avocat sa place est dans un hôpital pour y être soigné, et pas sur une chaise électrique. D'ailleurs, dans une version préparatoire, l'intrigue ne se déroule que sur un épisode et se termine par l'internement de Tassili en hôpital psychiatrique, ce qui est autorisé par un accord avec le procureur, accord accepté par le juge²⁰⁸⁵. Toutefois, dans l'épisode diffusé, le tueur est jugé responsable d'un point de vue légal. L'épisode reprend la forme polémique, en présentant un débat entre les deux avocats et leur barbier sur la question de la punition des malades mentaux :

wider principles can be espoused, but this is simply fortunate and somewhat gratuitous. You might conceivably tell the story of Uncle Tom and Little Eva being chased by bloodhounds across the ice, but make Uncle Tom a third year [sic] theology student from a well known [sic] Boston family. His pursuers are red Indians who dislike him because his color is different from theirs. Granted that while we're reducing this problem to a point of ad absurdum, we are nonetheless "espousing the same principles". We're talking about a color problem but moving obliquely against its flanks with some ritualistic track covering so common in television saying one thing while meaning another; touching timorously at a social evil by presenting symbols rather than actual people in actual events; rationalizing that we can tell, by a few sidestepping inferences, that which must be told with a swinging right hand to the jaw. It is a fact that no good work of art, no lasting piece of fiction, no important documentation of a social problem, has ever resulted from a deliberate alteration of what is fact. » Rod Serling, document non daté, non sourcé. WHS-WCFTR. Serling Papers. Boîte 30.

²⁰⁸⁵ *First Mimeo, The Defenders, Madman*, Robert Thom, 1er mai 1962. WHS-WCFTR. Reginald Rose Papers. Boîte 29, dossier 2.

BARBIER. Que voulez-vous faire ? Le laisser en liberté pour qu'il puisse recommencer [à tuer] ? [...] Pourquoi le fait d'être fou excuserait-il ses actions ?
PRESTON. Peut-être parce qu'il n'a pas pu s'empêcher de le faire ?
*BARBER. Il n'a pas pu s'en empêcher ? Il a tué ! Je ne crois pas vous ayez quoi que ce soit à plaider dans cette affaire*²⁰⁸⁶.

Le barbier exprime l'opinion conservatrice : le criminel est responsable de ses actions. Dans la suite de l'échange, il défend la loi, au nom de la sagesse des législateurs du passé, et refuse l'idée de réforme pénale et de progrès en psychiatrie. La scène oppose un homme de la classe moyenne, qui réagit avec émotion et « bon sens », alors que les Preston incarnent une position déterministe, éclairée et raisonnable, fondée sur les sciences. Il s'agit de la position des protagonistes, de deux psychiatres, du procureur et du juge. Le consensus des élites et des experts est opposé à nouveau aux préjugés des classes moyennes. Cependant, le juge refuse de traiter l'affaire en fonction de ses opinions et décide de laisser le jury décider. Pour Preston, un verdict de culpabilité est alors garanti. La condamnation à mort est construite comme une tragédie : elle démontre les sentiments de vengeance et d'ignorance des jurés, et elle est dénoncée par les élites. Les deux parties du débat sont traitées, mais de façon déséquilibrée, selon la formule évoquée plus haut pour « Twelve Angry Men ».

En dehors de ce double épisode, seul deux épisodes discutent de la validité de la maladie mentale comme circonstance atténuante. « Portrait of a Murderer » (*Playhouse 90*, s02e25, 25/02/1958, CBS²⁰⁸⁷), présente deux discours contradictoires sur le condamné, et semble illustrer le principe de l'équité. En effet, dans la première partie, le manque de responsabilité du criminel, Donald Bashor, est mis en valeur. Alcoolique, issu d'une famille monoparentale, il est négligé par sa mère, elle aussi alcoolique. Il est ouvrier dans une usine de peinture, et a déjà été condamné à une peine de prison. Le criminel est ainsi construit avec de nombreux éléments qui le signalent comme un possible accusé impopulaire, condamné à cause de préjugés de classe. De plus, il a des problèmes psychiatriques et souffre de double personnalité selon l'expert du tribunal. Ce dernier le déclare toutefois responsable de ses actions d'un point de vue légal dans les premières minutes de l'épisode. Les crimes de Bashor suivent un schéma récurrent : stressé par ses difficultés financières, il trouve refuge dans l'alcool, puis commet un cambriolage, qui

²⁰⁸⁶ « *BARBER. What do you want to do? Let him go free so he can do it again? [...] Why should being insane excuse him?*

PRESTON. Maybe because he couldn't help doing it?

*BARBER. He couldn't help it? He killed! I don't see where you have a case to begin with. » (« Madman », *The Defenders*, s02e06, 20/10/1962, CBS).*

²⁰⁸⁷ Évoqué au chapitre 6, point 6.2.1.2. Pour rappel, l'épisode reprend les codes du docudrama : Donald Bashor est un personnage historique réel, et des déclarations enregistrées de Bashor, recueillies par la presse, sont diffusées dans l'épisode en voix off.

le mène parfois à commettre un homicide. Dans une des séquences, Bashor essaie de se raisonner et de se retenir d’agir – en vain. Il apparaît souffrir d’un trouble compulsif, et sa liberté d’action semble d’autant réduite.

Cependant, la dernière partie de l’épisode met à nouveau en scène le procès dans un flashback. Le témoignage de l’expert psychiatre est représenté une seconde fois, mais des éléments sont ajoutés :

Première déclaration (minute 6 de l’épisode) :

LE MEDECIN. L'accusé souffre d'un détachement extrême et d'une réaction de retrait schizoïde. Cela se manifeste par son impression crédible que ses actes criminels ont été commis par une autre personne sur laquelle il n'avait aucun contrôle. Cependant, il doit être considéré comme légalement sain d'esprit au moment où il a commis les crimes, conformément à la définition juridique actuelle.

Deuxième déclaration (minute 67) :

LE MEDECIN. L'accusé souffre d'un détachement extrême et d'une réaction de retrait schizoïde. Cela se manifeste par son impression crédible que ses actes criminels ont été commis par une autre personne sur laquelle il n'avait aucun contrôle. Toutefois, dans la mesure où il se souvient parfaitement des actes commis, qu'il fait preuve de discernement dans l'évaluation de ses actions passées et présentes, et qu'il ne montre aucun signe manifeste et reconnaissable de maladie mentale psychotique, il doit être considéré comme légalement sain d'esprit au moment où il a commis les crimes, conformément à la définition juridique actuelle²⁰⁸⁸.

La déclaration de l’expert psychiatre, dans sa deuxième version, nuance la première et réintroduit la notion de responsabilité. Bashor distingue le bien du mal, se souvient de ses actions. Même si la maladie mentale n’est pas rejetée comme un mensonge, elle n’est pas démontrée selon le médecin. Le témoignage de l’expert ouvre la séquence de l’épisode qui mène à l’exécution du condamné. Jusqu’au bout, Bashor soutient la thèse de sa maladie mentale, les dernières paroles à l’écran sont celles du vrai Donald Keith Bashor, qui regrette que l’on ne puisse pas tuer que sa mauvaise personnalité, pour laisser la bonne survivre, confirmant la thèse de la double personnalité.

Par conséquent, l’épisode comporte deux discours sur la maladie mentale. La première version se rattache à l’idéologie humaniste et progressiste et limite la responsabilité individuelle

²⁰⁸⁸ «THE DOCTOR. The defendant is suffering from an extreme detachment and a schizoid withdrawal reaction. This is manifested by his believable impression that his criminal acts were committed by another person overwhom he had no control. However, he has to be considered legally sane at the time of the commission of the crimes according to the present legal definition.»

«THE DOCTOR. The defendant is suffering from an extreme detachment and a schizoid withdrawal reaction. This is manifested by his believable impression that his criminal acts were committed by another person overwhom he had no control. However in so far as he has full memory of the acts committed, has good judgment in evaluating his past and present actions and has no recognizable signs of overt manifest psychotic mental illness, he has to be considered legally sane at the time of the commission of the crimes according to the present legal definition. » (« Portrait of a Murderer », Playhouse 90, s02e25, 25/02/1958, CBS).

du condamné. La seconde version donne une voix au psychiatre et au condamné, qui reconnaît la culpabilité de sa personnalité criminelle, ce qui tend davantage vers la lecture traditionnelle de la criminalité. Le personnage du psychiatre semble chargé de la remise en ordre idéologique de l'épisode, par sa fonction de représentant des autorités scientifiques, en conformité avec les exigences du contrôle éditorial. Cependant, l'étude du système des personnages semble relativiser la validité de l'interprétation de l'expert, l'équité serait ici favorable au point de vue progressiste. En effet, Bashor se fiance au cours de l'épisode. En dépit de sa condamnation à mort, sa fiancée (incarnée par Geraldine Page) refuse de l'abandonner et continue à le soutenir, inscrivant l'épisode dans le genre de la tragédie, menant le téléspectateur à souffrir avec et pour le couple.

La lecture est plus simple dans « Which Is Joseph Creeley » (*Naked City*, s03e07, 15/11/1961, ABC). Le condamné, Joseph Creeley, est jugé pour la seconde fois pour le vol et l'homicide d'un bijoutier²⁰⁸⁹. Quelques jours avant son exécution, il a été diagnostiqué d'une tumeur au cerveau. Cette découverte constitue un nouvel élément pour sa défense, lors de son nouveau procès le condamné plaide la folie au moment du crime. De plus, suite à son opération chirurgicale par laquelle sa tumeur a été retirée, Creeley a oublié les dix dernières années de sa vie. Par conséquent, il ne se sent pas coupable du crime, alors qu'il a bien tué le bijoutier et gravement blessé son épouse. L'épisode se déroule en majeure partie dans le tribunal où les deux questions sont soulevées : la responsabilité de Creeley au moment du crime, et la culpabilité de Creeley pour des actions dont il n'a pas souvenir. Des thèmes progressistes (responsabilité individuelle, possibilité de réforme morale de l'individu) sont discutés sous la forme polémique par la confrontation de la défense et de l'accusation. Cependant, la défense est favorisée. En effet, Creeley est défendu par la majorité des personnages dont Adam Flint, le protagoniste. Le détective témoigne en faveur de l'accusé, alors qu'il est un témoin direct du crime et qu'il a arrêté Creeley. Il se proclame même l'ami du criminel. Cependant, l'épisode semble aussi porter des traces de négociation entre le projet progressiste favorable au criminel et les règles du contrôle éditorial. Flint est en effet victime d'un début d'attaque de panique en plein tribunal alors qu'il se remémore le crime (visible dans un flashback), un ajout conforme aux demandes typiques des professionnels du contrôle éditorial. De plus, Flint déclare à sa petite-amie que tout est moralement ambigu : il est incapable de décider s'il est juste de condamner à nouveau Creeley. L'état mental du condamné était altéré par la tumeur au moment

²⁰⁸⁹ Son avocat est parvenu à obtenir l'organisation d'un nouveau procès, grâce à la découverte de nouvelles preuves. C'est ainsi que ce second procès est justifié dans l'intrigue.

des faits, mais pas suffisamment pour qu'il en oublie la définition du bien et du mal (ce qui expliquerait pourquoi il a tenté de prendre la fuite). De plus, la veuve du bijoutier demande toujours justice. L'épisode se termine avec une fin ouverte, seule occurrence de ce procédé dans le corpus. Ainsi, l'essentiel de l'épisode soutient des propos progressistes, mais ces derniers ne sont ni validés ni invalidés par l'épilogue. La fin ouverte semble ici un procédé de neutralité et laisse symboliquement le téléspectateur exercer son jugement.

La question des conditions sociales comme origines du crime, est également discutée explicitement dans certains épisodes étudiés. Le thème est particulièrement développé dans « Metamorphosis » (*The Defenders*, s02e24, 02/03/1963, CBS). Le client des Preston, Luke Jackson, est un condamné à mort qui a épuisé tous ses recours. Son exécution est prévue dans quelques jours, il fait appel à une commission spéciale de trois membres, chargée de faire des recommandations de clémence au gouverneur de l'État²⁰⁹⁰. Il est coupable d'avoir tué un policier sept ans auparavant. Comme ses droits ont été respectés, ses avocats demandent la clémence au nom de sa réhabilitation. L'avocat présente le sombre portrait de l'enfance du condamné, ce qui entraîne un débat sur le déterminisme :

PRESTON. Comment puis-je créer un déclic dans votre conscience ? [...] En essayant de vous faire ressentir les agressions et le désespoir de cet enfant mal aimé, non désiré, mal nourri et mal soigné ? Puis-je vous parler de la maison de redressement, un véritable pénitencier avec des criminels endurcis, dans laquelle il a été envoyée, avant qu'il ne soit assez vieux pour se raser ? Quatre ans seulement à l'école, puis du travail manuel harassant avant l'âge de 11 ans. Ces choses émeuvent-elles votre conscience ? [...]

MEMBRE DE LA COMMISSION. La pauvreté est-elle un permis de tuer ? [...] Seriez-vous d'accord pour dire que tous les enfants des bidonvilles ne deviennent pas des criminels ?

PRESTON. [...] Certains hommes s'en sortent, lui n'a pas pu. [...] Luke Jackson est le produit de son environnement, il ne pouvait pas plus éviter de tomber dans la criminalité que la pomme de Newton ne pouvait éviter la loi de la gravité.

MEMBRE DE LA COMMISSION. Ce n'est pas une raison pour accorder la clémence²⁰⁹¹.

²⁰⁹⁰ Le gouverneur dispose d'un droit de grâce, qui comprend notamment le droit d'accorder des sursis, mais aussi de commuer des peines. James R. Acker et Charles S. Lanier, « May God - Or the Governor - Have Mercy : Executive Clemency and Executions in Modern Death-Penalty Systems », *Criminal Law Bulletin*, 2000, vol. 36, p. 200 ; Mary Margaret Kirchner, « To Die or Not to Die : An Examination of Gubernatorial Clemency Powers through a Case Analysis of Death Penalty Moratoriums », *University Honors Theses*, 25 mai 2018.

²⁰⁹¹ « *PRESTON. How can I click your own conscience? [...] By trying to recapture the feelings of aggression, and desperation that his unloved, unwashed, unwanted, underfed childhood nurtured in him? Can I tell you about reform school, penitentiary with harden criminals, before he was old enough to shave? Four years of formal education, working hard labor before he was 11. Do these things move your conscience? [...]*

COMMISSION MEMBER. Is poverty a license to murder? [...] Would you agree that not all slum children turn out to be criminals?

PRESTON. [...] Some men rise above it, he could not. [...] Luke Jackson is the product of his environment; he could no more avoid falling into crime than Newton's apple could avoid the law of gravity.

*COMMISSION MEMBER. That is not grounds for clemency.» (« Metamorphosis », *The Defenders*, s02e24, 02/03/1963, CBS).*

D'un côté, Preston exprime les idées déterministes qui réduisent la responsabilité de son client. De l'autre côté, le commissaire met en valeur la responsabilité individuelle en soulignant l'absence de lien systématique entre pauvreté et criminalité. Le débat revient plus tard dans l'épisode avec la confrontation entre ce même personnage et le condamné. Le point de vue progressiste est à nouveau favorisé en dépit de la forme polémique. Preston et Jackson expriment tous les deux la même idée : si l'environnement ne semble pas avoir d'effets mécaniques, c'est parce qu'il y a encore des données inconnues qui rendent le passage à la criminalité inexplicable. De plus, la preuve de l'influence de l'environnement apparaît au cours de l'audience. La prison a permis à Jackson de se métamorphoser. Le commissaire opposé à la clémence est isolé, et il n'a finalement pas gain de cause, car la peine de Jackson est commuée.

Le thème progressiste du lien entre la criminalité et les conditions sociales des criminels apparaît également dans « Execution » (*The Twilight Zone*, s01e26, 01/04/1960, CBS). L'épisode débute avec une scène de pendaison dans une plaine désertique de l'Ouest sauvage. Caswell, tueur récidiviste, refuse de se repentir. Comme par magie, son corps disparaît du nœud coulant. Caswell a été transporté dans le futur grâce à une machine à voyager dans le temps : il se réveille en 1960 à New York, dans un laboratoire, sous le regard d'un scientifique. L'inventeur découvre les marques de la corde, et entame avec Caswell une conversation sur la moralité. Quand le *cowboy* comprend son intention de le renvoyer à la mort, il dénonce le jugement porté sur lui :

La justice ? Le bien et le mal ? Voilà des mots qui sonnent bien dans cette pièce bien chauffée, l'estomac bien rempli, à quelques pas d'un lit bien moelleux. [...] Mais testez-les sur une plaine glacée où le pain d'un autre homme, ou le manteau d'un autre homme, est tout ce qui se tient entre vous et votre survie. Montez donc dans votre machine et allez là où j'étais et parlez de votre loi, de votre ordre et de votre justice [...]. Monsieur, je connais les gens de votre espèce, les gens propres sur eux, les dandys en goguette, vous sortez de vos trains chauffés qui roulent sur les tombes d'hommes comme moi, je déteste les gens de votre espèce²⁰⁹² !

Le dénuement est montré comme la cause d'activités criminelles. La moralité perd tout son sens quand la survie est en jeu, ce que des personnes favorisées sont incapables de comprendre. Le discours déterministe est ainsi également empreint de ressentiment social ;

²⁰⁹² « Justice? Right or wrong? They sound good in this nice warm room, and a nice full stomach, just a few feet away from a soft bed. [...] But you just try'em on an ice-cold mesa where another man's bread, or another man's jacket stands between you and staying alive. You get in this machine of yours and you go back to where I was and you talk about your law and your order and your justice [...]. Mister, I know your kind, your clean face, your johnny-come-lately dandies, you come out of your warm trains rolling on the graves of men like me, I just hate your kind! » (« Execution », *The Twilight Zone*, s01e26, 01/04/1960, CBS).

d'ailleurs, Caswell se jette ensuite sur le scientifique et le tue. Les propos sur les inégalités et les injustices sociales sont mis dans la bouche d'un meurtrier violent, ce qui *a priori* sape leur légitimité. Le narrateur, seul personnage récurrent de la série, décrit le condamné comme un homme mauvais (*evil man*) dans la séquence d'ouverture, et valide la forme toute particulière prise par la justice (Caswell est étranglé par un cambrioleur dans le laboratoire, et le cambrioleur meurt dans le nœud coulant prévu pour Caswell). L'épisode semble reprendre une forme de neutralité : les propos critiques sur l'ordre social sont contrebalancés par la description négative du personnage et par l'épilogue. Le thème progressiste semble apparaître ici par conséquent de manière négociée.

Un second épisode de *Twilight Zone* insiste sur le rôle des conditions économiques dans l'apparition de la violence : « Dust », évoqué plus haut, sur la condamnation d'un jeune mexicain par une petite communauté de l'Ouest. La séquence en pré-générique nous présente une plaine poussiéreuse, des arbres morts, un cheval décharné, un chien errant et des balles de ronces poussées par le vent sous un soleil de plomb. Selon Serling, le présentateur :

*Ce village frappé par un virus, qui infectait aussi ses habitants. C'était le microbe de la misère, du désespoir, de la perte de la foi. Avec l'absence de foi, le désespoir, la misère accablante, il y a du temps, beaucoup de temps, pour s'engager dans l'une des autres missions de l'homme : ils ont commencé à se détruire les uns les autres*²⁰⁹³.

Les habitants sont en effet rassemblés autour du bureau du shérif dans l'attente de l'exécution de Gallegos, le conducteur ivre. Sa consommation excessive d'alcool est présentée comme le résultat de sa condition sociale : il cherche à oublier la faim et le chômage. L'alcoolisme n'est pas interprété comme un signe de faiblesse ou de vice, ce qui correspond au discours moraliste traditionnel²⁰⁹⁴, mais bien comme une conséquence de la pauvreté. Gallegos est désigné comme une victime des circonstances. Ainsi, le shérif le soutient et déclare qu'il pleurera aussi bien la petite fille tuée lors de la collision que le condamné : l'accident fait ainsi deux victimes. Gallegos reçoit le soutien de sa famille et de toute sa communauté qui se cotise pour acheter à un colporteur sans scrupule de la « poudre d'amour » censée éteindre la colère des habitants. Finalement, même les parents de la fillette renoncent à la violence : la corde cède lors de la pendaison, ils décident de pardonner. Le narrateur valide cette décision en soulignant

²⁰⁹³ « *This village had a virus, shared by its people. It was the germ of squalor, of hopelessness, of loss of faith. With the faithless, the hopeless, the misery laden, there is time, ample time, to engage in one of the other pursuits of man: they began to destroy themselves.* » (« Dust », *The Twilight Zone*, s02e12, 06/01/1961, CBS).

²⁰⁹⁴ Cette représentation de l'alcool et de l'ivresse est au cœur des différentes mesures de lutte contre la boisson, depuis le XIX^e siècle, demandées par différentes associations de réforme morale, dont les ligues de tempérance. La Prohibition est la plus grande réussite de ce mouvement. Voir : Morone, 2003, *op. cit.* ; Angie C. Kennedy, « Eugenics, "Degenerate Girls," and Social Workers During the Progressive Era », *Affilia*, février 2008, vol. 23, n° 1, p. 22-37.

la force du pardon, ce qui en fait un acte extraordinaire et admirable. Le débat sur le déterminisme apparaît explicitement à l'écran, mais il est cantonné à quelques épisodes dans le corpus. De nombreuses intrigues évoquent la condition sociale et économique défavorisée des criminels, mais ces éléments d'informations sur les personnages sont rarement commentés et présentés comme des circonstances atténuantes.

7.1.3.4 La possibilité de la réhabilitation

Enfin, le thème de la réhabilitation, central dans la pénologie moderniste, est au cœur de « Metamorphosis ». Preston doit convaincre les trois membres de la commission que son client mérite la clémence : le criminel qui a tué un policier n'existe plus, l'exécuter n'a pas de sens. L'audition des témoins révèle que Jackson a commencé à travailler dans les cuisines de la prison, avant de rejoindre l'assistant social. Le condamné rend service à la communauté en participant à la réhabilitation des autres prisonniers, et en rédigeant un ouvrage scientifique sur la criminalité. Dans l'épisode, la réhabilitation est le produit de la prison, qui est à la fois un lieu de travail, d'éducation, et de vie en communauté. Les idées modernistes sont toutefois discutées par le procureur et un membre de la commission : à la différence des épisodes produits par Rose évoqués jusqu'ici, les élites sont divisées. Par exemple, le procureur discute à la fois la réalité de la réhabilitation du condamné et la validité de l'argument : « Jackson n'a pas été envoyé en prison pour y être réhabilité, il est en prison en attendant son exécution. Un point c'est tout. Je me fiche qu'il ait appris un métier, ou à faire de la poésie, ou à tresser des paniers en osier, ce n'est pas la question²⁰⁹⁵. » Selon lui, seuls des arguments juridiques doivent être pris en compte. Il propose une vue assez réduite et ironique de la réhabilitation, qui n'a pas ici de dimension morale, mais qui se résume à l'acquisition de nouvelles compétences, plus ou moins utiles. La forme polémique est aussi reproduite au sein de la commission : l'un des membres représente la position conservatrice ; l'autre représente une position humaniste, favorable à la clémence ; le président se présente comme un homme ouvert, prêt à entendre les deux côtés du débat. Les deux commissaires s'opposent par exemple dans cet échange :

MEMBRE DE LA COMMISSION. Si vous autorisez l'argument de la réhabilitation, alors personne ne pourra être exécuté, plus jamais ! Pas un violeur d'enfants, pas un kidnappeur, pas Adolf Eichman, personne ! Parce qu'après tout, tout homme peut être réhabilité. Il suffit de confier votre assassin au bon directeur de la prison, de lui donner sept, dix ou 50 ans et un paquet d'argent, et Hitler se transformera en une Petite

²⁰⁹⁵ « Jackson wasn't sent to prison to be rehabilitated; he is there to await execution. Period. Now, I don't care if he has learned a trade, or poetry or basket weaving, it is beside the point. » (« Metamorphosis », *The Defenders*, s02e24, 02/03/1963, CBS).

Eva²⁰⁹⁶. Parce que vous voyez, messieurs, ce cher principe de réhabilitation réécrit la loi en réalité !
MEMBRE DE LA COMMISSION 2. [...] Nous sommes censés nous préoccuper de la clémence pour un seul homme²⁰⁹⁷.

Le membre de la commission exprime son opinion punitive, en citant les pires criminels, notamment les dirigeants nazis. Le personnage porte aussi une opinion défavorable à toute réforme pénale. Toutefois, les opinions punitives sont minoritaires dans l'épisode. En effet, en plus de ses avocats, le condamné est soutenu par son épouse, le juge qui a prononcé la sentence de mort, le directeur de la prison (qui témoigne du rôle positif tenu par Jackson), le policier collègue de la victime et témoin du crime, et l'un des trois commissaires. Même la veuve de la victime finit par abandonner son désir de vengeance. De plus, le procureur se présente à la fin de l'épisode comme un serviteur de la loi, il demande l'application de la sentence par devoir professionnel, et n'évoque pas sa conviction personnelle. Ensuite, la parole est donnée à Jackson. De manière inhabituelle, Preston n'est pas chargé de la plaidoirie finale, qui est l'occasion pour le personnage d'exprimer sa vision du monde, et d'édifier les autres personnages. Le discours clef de l'épisode est par conséquent confié au condamné. À la surprise de tous, il refuse de s'abaisser à demander la pitié, et critique la commission qui débat de l'opportunité de le mettre à mort : Jackson occupe une position de juge. Ce refus de jouer selon les règles et de reprendre des formules de contrition conventionnelles est construit comme la preuve de sa réhabilitation. Finalement, l'argument de la défense est validé et la peine de mort est commuée en emprisonnement à perpétuité.

Ainsi, dans les épisodes produits par Rose, la forme polémique typique dans l'institution est appliquée aux thèmes progressistes. Cependant, leur traitement n'est pas « équitable » au sens où l'opinion de la majorité, conservatrice et traditionnelle, est validée, mais plutôt « inéquitable ». De manière récurrente, l'opinion de la minorité est validée grâce à la position des protagonistes, et/ou à la position de la majorité des personnages, d'autant plus quand ceux-ci appartiennent aux élites et sont opposés au reste de la population. Les représentants du système judiciaire peuvent se trouver en position de minorité, et ne pas détenir la voix ayant le plus de poids. Les règles d'édition sont respectées formellement, avec le rappel de la moralité

²⁰⁹⁶ Il fait sans doute référence au même personnage de *Uncle Tom's Cabin*.

²⁰⁹⁷ «COMMISSION MEMBER. *If you permit this rehabilitation plea, then nobody can be executed, nobody ever! Not a rapist of children, not a kidnapper, not Adolf Eichman, nobody! Because after all every man can be rehabilitated. Just turn your killer to the warden, give him seven or ten or 50 years and a bundle of money, and Hitler will turn into little Eva. Because you see gentlemen this cherished rehabilitation principle in effect rewrites the law!* COMMISSION MEMBER 2. [...] *We're supposed to be concerned with mercy for one man.*» (« Metamorphosis », *The Defenders*, s02e24, 02/03/1963, CBS).

traditionnelle par un personnage en position d'autorité, cependant cette voix est relativisée par la place du personnage en question dans le système des personnages. Que ce soit le procureur, ou même le juge, ces personnages ne sont pas dans les épisodes les protagonistes, leur voix d'autorité est secondaire. Au contraire, les morales et les plaidoyers effectués par Larry Preston ont toute la force de son statut de « héros », de défenseur des faibles et des opprimés, de personnage récurrent, et de patriarche (de par sa relation avec son fils, Ken).

D'autres épisodes évoquent la réhabilitation des condamnés, en particulier dans le western. Par exemple, « The Trial » (*The Lawman*, s03e34, 07/05/1961, ABC) met en scène un juge qui se déclare mécontent de la justice punitive ; il aimerait pouvoir prévenir le crime ou aider les condamnés. Il pense que le jeune homme qui vient de l'agresser est réhabilitable et le prend sous son aile plutôt que de l'envoyer en prison, avec le soutien du protagoniste, le *marshal*. Dans « Fandango » (*Have Gun – Will Travel*, s04e24, 04/03/1961, CBS) Paladin épargne Bob, un assassin de 16 ans qui doit être exécuté en le laissant s'échapper de prison. Il explique au shérif que le jeune homme ne va pas forcément récidiver : il croit à sa réhabilitation. Le shérif le laisse faire, ce qui indique qu'il accepte la conception de Paladin concernant le futur du jeune homme. De plus, l'antagoniste qui s'oppose à Paladin est le frère de la victime, Lloyd, et non le jeune condamné. Par conséquent, Bob n'est pas le « méchant » du récit, ce rôle est dévolu à Lloyd, présenté comme un cacique, violent et prêt à tout pour exercer sa vengeance. Il veut tuer Bob lui-même, alors que ce dernier est condamné à mort : il ne compte pas respecter la loi. Pour ce faire, Lloyd s'attaque au jeune homme, à Paladin, au shérif et à la prison, où tous sont réfugiés. Il n'agit pas par amour pour son frère assassiné, mais pour satisfaire son égo. Dans le système des personnages, Lloyd est désigné comme l'antagoniste, il est d'ailleurs défait en duel par Paladin. Le récit et la construction des personnages indique que la décision de Paladin n'est pas une erreur de jugement, mais au contraire une décision héroïque.

Dans un autre épisode (« The Prisoner », *Have Gun – Will Travel*, s04e14, 17/12/1960, CBS), la prison a un effet bénéfique sur un jeune homme élevé par une famille de hors-la-loi sanguinaires. Arrêté et condamné à mort à l'âge de 13 ans pour sa participation à l'attaque d'une petite ville, il a grandi en prison. Sous la surveillance du shérif, il s'est socialisé, et a pris goût aux études. Grâce à l'intervention de Paladin sa sentence est annulée, cependant il doit se défaire de la réputation de violence attachée à sa famille. Paladin défend ensuite le jeune homme contre les « bons citoyens ». L'épisode reprend le trope décrit plus haut dans lequel des classes moyennes caractérisées par leurs préjugés doivent être édifiées par les protagonistes.

7.1.3.5 Des thèmes relevant du libéralisme juridique classique

Les épisodes étudiés contiennent ainsi des thèmes « modernistes », selon la notion de David Garland, découlant de la tradition de l'évangélisme social, et mettant en scène des personnages, souvent coupables, mais en présentant des circonstances atténuantes à leurs actions. Cependant, des thèmes relevant de la tradition libérale classique et de l'application des grands principes d'égalité devant la loi et du respect des libertés individuelles sont aussi traités dans les épisodes étudiés, en particulier la question de la proportionnalité et celle du doute raisonnable.

7.1.3.5.1 La proportionnalité entre le crime et la punition

La question du respect du principe juridique libéral de la proportionnalité de la peine par rapport au crime est aussi au cœur de plusieurs productions de Rose. Dans « The Quality Mercy » (*The Defenders*, s01e01, 16/09/1961, CBS), les Preston sont appelés pour défendre le docteur Conrad, un obstétricien qui a pratiqué une euthanasie sur un nouveau-né trisomique, avec le consentement du père de l'enfant. L'accusé est coupable et il reconnaît que son acte est prémédité : le procureur demande par conséquent la peine de mort. Pour les avocats, cette peine n'est pas adaptée, car les intentions du médecin ne sont pas malveillantes. Le docteur Conrad a mis sa carrière en jeu par compassion pour l'enfant et pour ses parents, déjà en difficulté financière avec deux enfants à élever. La trisomie est présentée par les experts médicaux comme une source de souffrance pour les enfants atteints et leur famille, leurs problèmes de santé sont graves et leur espérance de vie est limitée. Si la moralité de l'acte du médecin est discutée par les personnages, y compris les Preston, les deux avocats sont persuadés qu'il mérite bien d'être puni d'une peine de prison. La position du procureur n'est pas validée dans l'intrigue, en dépit de son rôle de représentant des autorités : il finit par renoncer à une accusation de meurtre et à la peine capitale en faveur d'un plaider-coupable. Le médecin est puni par une peine de prison et perd son droit de pratiquer la médecine. De plus, le procureur révèle que son propre frère était trisomique, ce qui suggère que sa demande initiale de peine capitale résultait de ses sentiments personnels, et non d'une évaluation rationnelle et juridique des faits. Le consensus final entre les avocats et le procureur, approuvé par l'accusé (des hommes blancs, membres de l'élite) souligne qu'une décision appropriée a été prise : la punition doit être proportionnelle au crime, ce qui suppose de prendre en compte toutes les circonstances.

Martha Harrow, l'accusée de « The Voices of Death » (*The Defenders*, s02e01, 15/09/1962, CBS), a aussi commis un homicide. Les Preston essaient de défendre la thèse de la légitime défense : la mère de famille aurait tué son époux violent et alcoolique pour se protéger

et pour protéger ses enfants. Toutefois, des éléments qui accréditent la thèse de la préméditation sont révélés lors de l'enquête (elle a pris une assurance-vie pour son mari, et acheté l'arme du crime peu avant les faits). Le procureur demande la peine de mort. Là encore, cette demande apparaît disproportionnée dans l'épisode, en dépit de la culpabilité de l'accusée. Un ensemble de circonstances atténuantes existent (l'accusée est une femme battue, son mari était ivre lors de la dispute, elle a agi pour défendre ses enfants). Les règles légales concernant la recevabilité des preuves empêchent ces éléments d'être pris en compte, ce qui est décrit par les Preston comme une injustice. Par exemple, l'accusée ne peut pas témoigner du fait que ses enfants avaient peur de leur père, elle ne peut témoigner que de son propre état d'esprit. De plus, le procureur offre un plaider-coupable, ce qui entraînerait une longue peine de prison. Cette proposition implique que la peine de mort n'est pas adaptée dans cette affaire. Cette proposition est validée par les protagonistes, qui essaient de convaincre leur cliente de l'accepter. Même si l'acquittement est l'objectif, la peine de prison est une punition acceptable pour les Preston. Dans ces deux épisodes, la justice est la détermination par les deux parties, la défense et l'accusation, d'une peine proportionnée à l'acte et aux intentions de l'accusé, ce qui est conforme aux principes du libéralisme juridique. En effet, faute de pouvoir témoigner de l'ensemble des circonstances au moment du geste fatal, Martha Harrow doit s'en tenir aux faits : elle a pressé la détente et tué son mari. À la différence de l'affaire du docteur Conrad, dans lesquelles toutes les circonstances sont exposées, le témoignage de Harrow est incomplet et par conséquent la peine n'est pas proportionnée au crime. La mère de famille est condamnée à mort par le jury, au désespoir de Ken Preston, qui doit apprendre la nouvelle à ses enfants.

Le thème de la proportionnalité entre le crime et la peine se retrouve dans d'autres épisodes étudiés. Tout d'abord, le western permet de rappeler ce principe par la mise en scène du vol de cheval comme crime capital, ce qui apparaît dans cinq épisodes²⁰⁹⁸. En effet, cette loi est critiquée par des personnages, par exemple dans « Death for a Stolen Horse » (*The Life and Legend of Wyatt Earp*, s04e18, 13/01/1959, ABC). Selon le narrateur :

Une loi cruelle mais nécessaire de l'Ouest sauvage décrétait la mort pour les voleurs de chevaux. Voler le cheval d'un homme sur la Frontière au temps des pionniers le laissait sans défense face aux charges de troupeaux de bisons, aux Indiens sur le sentier de la guerre ou à la mort de faim. Mais dans la ville de Dodge à la fin des années 1870, la loi sur les voleurs de chevaux était devenue obsolète et tout simplement meurtrière²⁰⁹⁹.

²⁰⁹⁸ Voir la liste des épisodes en question dans l'annexe C-4.

²⁰⁹⁹ « A cruel but necessary law in the Old West decreed death for horse thieves. Steal a man's horse on the early frontier left him defenseless against buffalo stampedes, Indians on the war path or simple starvation. But in Dodge

Le narrateur prononce ici une critique directe de la loi. Par le passé, voler un cheval mettait en danger grave et immédiat son propriétaire, abandonné dans la nature sauvage comme le passager d'un navire tombé à l'eau. Voler un cheval revenait ainsi à tuer un homme, et condamner à mort le voleur était proportionnel à l'acte. Cependant, avec les progrès de la civilisation et la conquête de l'Ouest, ce n'est plus le cas, la victime de vol pouvant raisonnablement espérer trouver du secours. Une loi américaine est critiquée, ce qui est *a priori* interdit par le contrôle éditorial. Toutefois, le principe de la neutralité de la fiction est respecté car le commentaire ne s'attaque pas explicitement à une loi en vigueur, et son potentiel critique par une lecture métaphorique (la peine de mort en général est obsolète dans un pays civilisé) ne semble pas voir constitué d'obstacle à sa diffusion.

Le principe de la proportionnalité des peines paraît également dans des intrigues où des personnages qui ont tué reçoivent néanmoins des peines d'emprisonnement. L'idée que tous les homicides ne constituent pas une offense comparable à la société entre dans les lois des États dès la fin du XVIII^e siècle (chapitre 6). Le libéralisme juridique classique est ainsi compatible avec la pratique de la peine capitale. La réflexion sur la proportionnalité des peines s'inscrit dans le temps long, il s'agit du processus de restriction de l'usage de la peine capitale décrit par David Garland. Les épisodes étudiés s'inscrivent ainsi dans ce courant réformiste, qui se donne pour objectif de sélectionner les actes les plus offensants et de réserver la peine de mort aux « pires des pires²¹⁰⁰ ». Des épisodes reprennent ainsi un arc narratif dans lequel un homicide est interprété comme un acte de violence injustifiable et puni de mort dans un premier temps. Mais dans un second temps, le véritable coupable est dévoilé, ainsi que les circonstances de l'acte. Il est alors interprété comme un acte justifiable, et puni de prison. Par exemple, dans « The Celebrated Mrs. Rowland » (*Fireside Theatre*, s03e33, 24/04/1951, NBC), le personnage est condamné à mort pour le meurtre et le vol d'un homme. Il est révélé ensuite que le coupable est l'épouse même de la victime, qui a agi suite à des violences domestiques. Elle sera punie de prison, avec l'assentiment du ministre de culte qui l'a amené à avouer. Dans d'autres épisodes, les personnages principaux défendent l'idée que la peine de mort n'est pas appropriée pour punir les complices de meurtres, mais qui n'ont pas commis de violence eux-mêmes (« The Firing Squad », *Four Star Playhouse*, s04e01, 06/10/1955, CBS) ou pour punir les crimes passionnels (« The Oath », *The Lawman*, s01e04, 26/10/1958, ABC).

city of the late 1870s the horse thief law had become out of date and just plain murderous. » (« Death for a Stolen Horse », *The Life and Legend of Wyatt Earp*, s04e18, 13/01/1959, ABC).

²¹⁰⁰ Garland, 2010, *op. cit.*

Le principe, issu du libéralisme juridique, de l'uniformité de la loi, quelle que soit la personnalité ou le statut de l'accusé, est également formulé dans quelques épisodes. Par exemple, dans « The Brothers » (*The Virginian*, s04e01, 15/09/1965, NBC). L'intrigue présente et oppose les deux frères Denning. L'un, Will, est construit comme un personnage violent et lâche ; l'autre, Matt, est un père de famille qui travaille dur sur sa propriété, il est apprécié de tous dans la communauté. Il est même l'ami du shérif, un des protagonistes. Quand Will Denning est condamné à mort, Matt, le croyant innocent, se porte à son secours et l'aide à s'évader, tuant un gardien de façon involontaire. Pour cet acte, il est condamné à mort. Le juge explique sa sentence :

Les lois sont établies et appliquées parce que sans elles, nous vivrions dans l'anarchie. [...] Pourtant, il y a des moments, beaucoup de moments, dans cette nouvelle civilisation de l'Ouest qui est la nôtre, où il peut sembler que la loi est dure, injuste, erronée. Dans ce cas, les hommes forts et autonomes qui ont conquis cette Frontière, des hommes comme Matt Denning, seraient tentés par amertume. [...] Il existe des moyens légaux de corriger une injustice commise par la justice ; lorsque ces moyens échouent, d'autres moyens doivent être créés légalement. Faire autrement, c'est détruire tout le cadre de la loi et de l'ordre²¹⁰¹.

Le juge reconnaît le rôle fondamental tenu par l'accusé lors la conquête de l'Ouest, il a rendu des services à la civilisation. Cependant, ce statut particulier ne constitue pas une circonstance atténuante, et le juge ne prend en compte que l'acte, ses circonstances et ses intentions. L'organisation d'une évasion est un acte criminel, Matt Denning a refusé de se plier à la loi commune pour imposer sa propre version de la justice. En insistant lors de son procès sur sa personnalité, son mérite et son état d'esprit lors de l'évasion, Matt demande à nouveau à recevoir une forme extraordinaire et personnalisée de justice. Dans la dernière séquence de l'épisode, il se plie à la sentence : le principe de l'uniformité est finalement validé par le condamné le jour de son exécution. L'uniformité, tout comme la proportionnalité des peines, principes issus du libéralisme juridique classique sont tout à fait compatibles avec la pratique de la peine de mort, en tant que peine légale, faisant partie de l'arsenal ordinaire des peines pour les criminels.

²¹⁰¹ « *Laws are made and enforced because without them we'd live in anarchy. [...] Yet there are times, many times, in this new frontier civilization of ours, it may seem that the law is harsh, unjust, wrong. Then they, strong self-sufficient men who built this frontier, men like Matt Denning, they'd be sourly tempted. [...] There are lawful means to correct a legal injustice; when those means fail then other means must be created lawfully. To do otherwise is to destroy the entire fabric of law and order.* » (« The Brothers », *The Virginian*, s04e01, 15/09/1965, NBC)

7.1.3.5.2 La primauté de la défense des droits des accusés et le principe du doute raisonnable

Dans les fictions de Rose, le principe de la primauté des droits des accusés est souvent articulé à celui du doute raisonnable. Les droits individuels, héritage du libéralisme juridique, doivent être protégés des empiètements de l'État par l'imposition d'un standard exigeant en matière de preuve. Plusieurs épisodes mettent en scène le principe que le doute doit bénéficier à l'accusé. Les doutes des jurés sont ainsi au centre de « Twelve Angry Men » par le questionnement systématique de toutes les pièces du dossier contre l'accusé. La défense de l'accusé de « The Silent Killer » (*The Defenders*, s04e16, 21/01/1965, CBS²¹⁰²), Mark Gerard, accusé d'avoir tué sa femme lors d'une sortie en mer, repose sur le principe du doute raisonnable. En effet, le corps de Marian, son épouse, n'a pas été retrouvé, et les Preston essaient en vain d'obtenir une ordonnance de non-lieu. La construction de l'épisode dramatise la question du doute raisonnable car le téléspectateur sait que l'accusé est innocent. En effet, le prologue met en scène le concours de circonstances par lequel Marian disparaît de l'embarcation sur laquelle elle se trouvait, sans qu'aucune violence ne soit perpétrée contre elle, et à l'insu de son mari. Le téléspectateur la suit dans le reste de l'épisode, où elle refait sa vie sous un faux nom, apprend la condamnation à mort de son mari par voie de presse, et laisse l'erreur judiciaire aller jusqu'au terme de la procédure, c'est-à-dire l'exécution de Gerard. L'intrigue donne par conséquent raison aux Preston et à l'accusé ; l'encodage assure un épisode pro-défense, qui est aussi une leçon pour le téléspectateur concernant l'importance du doute raisonnable. En effet, lors de sa plaidoirie, Preston père se lance dans une longue définition destinée aux membres du jury :

Au-delà de tout doute raisonnable. Qu'est-ce que cela signifie ? Cela signifie que toutes les preuves présentées par l'accusation doivent faire mouche comme une flèche doit frapper le centre d'une seule cible. [...] Si la flèche manque de peu, c'est un doute raisonnable. Si vous avez une question sans réponse, il y a un doute. [...]. S'il faut argumenter ou vous persuader pour vous amener à une conclusion, c'est que vous avez un doute raisonnable. [...] On ne peut pas mettre la culpabilité d'un côté et l'innocence de l'autre, et peser le poids des arguments de chacun. Car s'il y a des arguments valables contre la culpabilité, c'est qu'il y a un doute raisonnable. [...] J'ai insisté sur ce point, Mesdames et Messieurs, parce que je dis qu'il doit y avoir un doute raisonnable dans vos esprits en raison d'un fait simple : il n'y a pas de corps²¹⁰³.

²¹⁰² Évoqué au chapitre 6, point 6.2.2.2.

²¹⁰³ « *Beyond a reasonable doubt. What does this mean? It means that all the evidence presented by the prosecution must fly like an arrow directly to the center of only one target. [...] If it misses by only so much – that is reasonable doubt. If you have a question that you cannot resolve, doubt exists. [...] If it takes argument or persuasion to compel you to a conclusion then it must be because you do have reasonable doubt. [...] You cannot put guilt on one side and innocence on the other and weigh the respective arguments for each. Because if there are valid arguments against guilt, that is reasonable doubt. [...] I have labored this point, ladies and gentlemen, because I say there must be a reasonable doubt in your minds because of the one simple fact: there is no body.* » (« The Silent Killer », *The Defenders*, s04e16, 21/01/1965, CBS)

Le principe selon lequel la culpabilité doit être établie au-delà de tout doute raisonnable est ainsi rappelé, il s'agit du critère qui doit guider et déterminer la décision. Dans le contexte de l'intrigue, ce principe apparaît comme une protection pour Gerard, injustement accusé. Le doute raisonnable est par conséquent articulé à la question des droits des accusés et des condamnés. Garantir les droits des accusés doit être l'objectif des procédures judiciaires ; punir est un objectif secondaire. Cette idée dérivée des principes du libéralisme juridique insistant sur les droits individuels se retrouve par exemple dans « The Defender » (*Studio One*, s09e21, 04/03/1957, CBS). Elle est placée dans la bouche du jeune avocat idéaliste à la fin de l'épisode et sert de morale : « N'est-ce pas là le garde-fou qui nous protège tous ? Que nous soyons innocents ou coupables, ils doivent le prouver ! Il est possible que nous ayons utilisé la loi pour libérer un coupable, mais s'il est innocent, nous aurons utilisé la même loi pour sauver une vie²¹⁰⁴ ! » Donner le bénéfice du doute à l'accusé est une mesure de protection pour tous, coupables et innocents. Entre libérer un coupable et condamner un innocent, il n'y a pas de dilemme pour le personnage : seul commettre une injustice à l'encontre d'un innocent est inacceptable.

La peine capitale apporte un poids supplémentaire à cet argument par le caractère irrévocable et dévastateur de la punition. Les deux notions sont par exemple associées explicitement dans « The Last Day » (*The Defenders*, s03e15, 11/01/1964, CBS²¹⁰⁵), lors de l'audience de clémence organisée pour examiner le cas de Floyd Cooper, un condamné qui n'a pas pu apporter la preuve de son innocence faute de témoin. Preston déclare :

Maintenant que nous savons que Smith [le témoin] était bien réel, où en est le dossier de l'accusation ? Dans le doute. Un doute très raisonnable et très grave. Y a-t-il un homme dans cette salle qui accepterait de prendre la vie de Cooper avant que la moindre trace de doute ne soit effacée ? La peine capitale est un meurtre [...]. Quelle que soit la façon dont nous la justifions en nous disant qu'elle dissuade les meurtriers, vous tuez pour essayer en vain de prouver qu'il est mal de tuer. En légalisant le meurtre d'un homme possiblement innocent, nous renonçons au droit que Dieu nous a donné de nous considérer comme des êtres humains²¹⁰⁶.

²¹⁰⁴ « Isn't that the safeguard that protects us all? Whether we're innocent or guilty, they have to prove it! It's possible we used the law to free a guilty man, but if he's innocent we'd used the same law to save a life! » (« The Defender », *Studio One*, s09e21, 04/03/1957, CBS)

²¹⁰⁵ Évoqué au chapitre 6, point 6.2.2.2

²¹⁰⁶ « Now that we know that Smith [the witness] did exist, where does that leave the state's case? In doubt. In very reasonable, and very grave doubt. Is any man in this room who would willingly take Cooper's life before every last shred of that doubt is removed? Capital punishment is murder [...]. No matter how we rationalize it to ourselves that it's a deterrent to further murder, you're killing in a vain attempt to prove that killing is wrong. And legalizing the murder of a possibly innocent man, we relinquish our God given right to call ourselves human. » (« The Last Day », *The Defenders*, s03e15, 11/01/1964, CBS).

Le critère du doute raisonnable doit être particulièrement strict dans les affaires capitales selon l'avocat de la défense ; il souligne ici le caractère spécifique de la peine de mort dans le système judiciaire. Les erreurs, même potentielles, dans ce type de dossier sont d'une gravité exceptionnelle, au point de détruire l'humanité même. La même spécificité de la peine capitale est soulignée dans « Kill or be killed » (*The Defenders*, s02e16, 05/01/1963, CBS). L'épisode présente le cas d'un condamné à mort innocent, Bernie Jackson. Le train qui l'emmène vers son lieu d'exécution déraile, et l'accident lui permet de s'évader. Cependant, il tue l'un des policiers de son escorte afin de prendre la fuite. Les Preston assurent sa défense et avancent la thèse d'un droit naturel à se battre pour survivre. Les erreurs judiciaires sont une offense aux droits individuels fondamentaux, et dans le cas des condamnations à mort, l'individu a le droit de se défendre, tout comme il a le droit de se défendre lors d'une agression. Le procureur finit par accepter de négocier un plaider-coupable qui tient compte des circonstances précises de l'homicide, donnant du crédit à la thèse des avocats. La peine capitale est ainsi définie comme une violence comparable à un meurtre, en contradiction avec le droit à la vie. La critique de la peine de mort semble radicale, même si le principe ne s'applique ici qu'à des personnages innocents, ce qui en réduit la portée. Toutefois, dans les épisodes produits par Rose, les erreurs judiciaires sont en elles-mêmes un manque de respect aux droits individuels, même si le condamné a bénéficié d'un procès équitable.

L'idée selon laquelle le doute raisonnable doit bénéficier à l'accusé, se retrouve cependant rarement ailleurs dans les épisodes étudiés. Elle est particulièrement mise en valeur par le personnage de Hoss Cartwright dans « The Jury » (*Bonanza*, s04e14, 30/12/1962, NBC). La première partie de l'épisode est consacrée à la difficile délibération d'un jury dans une affaire d'homicide. La séquence d'ouverture est un pastiche de « Twelve Angry Men » : onze hommes, opprésés par la chaleur, sont pressés de retourner à leurs affaires et votent tous en faveur de la culpabilité. Le dernier, Hoss, s'oppose à leur plan et veut discuter de l'affaire. Malgré les pressions, il refuse de céder et de changer son vote car il a un « doute raisonnable » et finit par se justifier :

HOSS. Et s'il n'est pas coupable ? Alors vous êtes coupable de meurtre, n'est-ce pas ? Mais ils ne vous mettront pas en prison, aucun d'entre vous ! [...] Il n'y a pas de place dans votre cœur pour le doute ? La loi est une chose très particulière. Tout est blanc ou noir, oui ou non ; il n'y a pas d'entre-deux. Il me semble que vous, messieurs, avez beaucoup traîné dans le noir, tandis que j'ai vécu dans l'entre-deux.

BREEZE (JURE). On ne peut pas pendre un homme à moitié.

HOSS. C'est vrai. C'est vrai, M. Breeze, on ne le peut pas²¹⁰⁷.

²¹⁰⁷ « HOSS. What if he ain't guilty? Then you're guilty of murder, ain't you? But they ain't gonna put you in that jail, none of you! [...] Ain't there no room in your heart for any doubt? The law is a mighty peculiar thing. It's all

Cet extrait reprend plusieurs thèmes du libéralisme juridique. Hoss suggère ainsi que les droits des accusés condamnés à tort sont bafoués de façon radicale, en comparant leur exécution à un meurtre. Face à la sévérité et au caractère irrévocable de la punition, le doute doit bénéficier à l'accusé. Par ailleurs, la question du doute est présentée par le biais de celle des « preuves indirectes » (*circumstantial evidence*). De nombreuses intrigues sont construites autour de la démonstration de la fragilité des preuves, en particulier des témoignages, mais les commentaires critiques dans les dialogues sont moins fréquents. Par exemple dans « Before I Die » (*Playhouse 90*, s02e20, 23/01/1958, CBS), le médecin en charge de soigner le condamné à mort, afin de le remettre aux autorités pour son exécution, discute la validité du procès au nom de preuves qu'il juge légères. C'est aussi au nom de preuves indirectes que Matt Dillon essaie d'obtenir une peine clémente pour un accusé auprès du juge (« The Gallows », *Gunsmoke*, s07e22, 03/03/1962, CBS), sans résultat – ce qui est construit comme une tragédie. Ces épisodes semblent illustrer le principe que le doute doit bénéficier à l'accusé, et que la peine capitale n'est pas adaptée dans le cas où les faits ne sont pas établis avec solidité. Toutefois, les personnages ne proposent pas explicitement de solution de remplacement (emprisonnement, abandon des poursuites).

7.1.3.6 La sympathie pour les accusés/ condamnés et la tendance moraliste

La sympathie pour les condamnés a été jusqu'ici liée à des idées progressistes, voire critiques du système judiciaire et socio-économique. Cependant, des intrigues mettent également en scène la sympathie de personnages principaux pour des accusés et des condamnés dans le cadre d'une vision plus traditionnelle. La sympathie pour les condamnés apparaît par le biais du thème du rachat moral. Tout d'abord, la réforme morale du condamné qui attend son exécution est une figure récurrente. L'édification du condamné résulte de sa confrontation avec la peine capitale, ce qui s'inscrit dans la vision religieuse de l'exécution comme procédure de préparation de l'âme au salut (chapitre 6). Par exemple, l'intrigue dans laquelle un condamné se rachète grâce à une bonne action juste avant de mourir est un trope narratif. Dans un épisode de l'anthologie *Climax !* (« Night of Execution », s02e04, 22/09/1955, CBS), le condamné à mort veut à tout prix faire une bonne action. Lors de son exécution, un droit de prendre la parole

black or white, yes or no; there is no in-betweens. It appears to me that you fellows have been hanging a lot in the black, while I've been dwelling in the in-betweens.

BREEZE. They can't half hang a man.

*HOSS. That's right. That's right, Mr. Breeze, you can't. » (« The Jury », *Bonanza*, s04e14, 30/12/1962, NBC)*

lui est accordé, héritage du cérémoniel de l'exécution publique durant laquelle le condamné devait édifier la foule par un discours. Dans le cas de cet épisode, le condamné compte utiliser ce droit pour avouer un crime qu'il n'a pas commis. Son objectif est de permettre à la vraie coupable (une femme qui a tué son époux violent pour protéger son enfant) de vivre délivrée de la peur d'être arrêtée. « Death House Testament » (*Peter Gunn*, s01e11, 01/12/1958, NBC) reprend la figure du cadeau du condamné, cette fois-ci au sens propre. Le criminel de carrière fait venir auprès de lui le héros pour lui confier le butin de son dernier vol, et le donner à sa fille. La mise en ordre de ses affaires terrestres et la pratique de la charité et des bonnes œuvres appartiennent à la pratique religieuse de l'art de mourir, ce qui est explicitement énoncé dans « Quicksand » (*The Lone Ranger*, s05e08, 01/11/1956, ABC). Le condamné a tué une jeune indienne pour lui voler de l'argent destiné à construire une école pour sa communauté. Il attend son exécution en prison, et déclare au protagoniste :

J'aimerais aider ces enfants indiens, bien sûr. Un gars qui va se balancer au bout d'une corde, il réfléchit, parce qu'il sait pas ce qui va lui arriver de l'autre côté. [...] Je me sentirais beaucoup mieux à l'idée d'être pendu si je savais que l'argent que j'ai volé à Mary White Cloud retournerait à sa place. Peut-être qu'ainsi, je pourrai trouver plus facilement le repos éternel²¹⁰⁸.

Par inquiétude pour son âme éternelle, le condamné avoue où il a caché son trésor. La représentation repose ainsi sur des valeurs traditionnelles et religieuses, cependant elle ménage les relations entre les condamnés et les personnages principaux. En effet, ces derniers ne rejettent pas les criminels, même les assassins ne sont pas déshumanisés. Si la vision n'est pas progressiste, elle met tout de même en scène des héros ayant des sympathies pour les criminels.

La sympathie du protagoniste pour l'accusé et le condamné est par conséquent une caractéristique de nombreux épisodes étudiés, que l'on peut rattacher à trois visions du crime, du criminel et de la justice. Des intrigues semblent ainsi illustrer la tendance sociale, moderniste (selon la notion de David Garland), héritage de l'évangélisme social. Ces discours insistent sur le poids de l'environnement sur l'individu et ses comportements (difficultés socio-économiques, maladie mentale), et son le passage à l'acte criminel. Le protagoniste prend le parti de ces personnages marginaux, et il défend l'idée qu'il est possible de les réhabiliter. Ces thèmes sont présents avant tout dans quelques séries, identifiées dans le chapitre 5 comme lieux

²¹⁰⁸ « I'd like to help those Indians kids, sure. A guy is gonna swing he gets to thinking, 'cause he don't know what gonna happen to him on the other side. [...] I'd feel a lot better about getting my neck stretch if I knew that the money I stole from Mary White Cloud would get back to where it belonged. Maybe that way I'll be able to rest easier. » (« Quicksand », *The Lone Ranger*, s05e08, 01/11/1956, ABC).

de rencontre du milieu radical ou anti-maccarthyste. Par exemple, *Naked City* est une série new-yorkaise, qui emploie des alliés des professionnels blacklistés, comme le producteur Charles Russell, et réhabilite des professionnels comme Albert Brenner. Stirling Silliphant, son scénariste star, est un progressiste, de même que Herbert Leonard, son producteur. Albert Ruben rejoint l'équipe de production, et des scénaristes encore interdits, comme Arnold Manoff, sont embauchés sous un faux nom²¹⁰⁹. Le western est également un genre clef dans la mise en scène de ces idées, ce qui est sans doute la conséquence de la mise à distance du commentaire social dans le monde mythique des pionniers de l'Ouest, et aussi de la place de ce genre dans la hiérarchie culturelle. Populaire, le western n'est pas aussi légitime culturellement que le drame contemporain ou la série judiciaire ; l'opéra des chevaux (*horse opera* selon une expression répandue²¹¹⁰) est l'équivalent masculin du *soap opera*, peu de contenu politique et social de valeur en est attendu. La liste des séries western proposant ces thèmes contient des titres attendus, comme *Maverick* (produit par Roy Huggins) ou *Have Gun – Will Travel* (avec notamment Richard Boone et Albert Ruben). Cependant, des séries n'appartenant pas directement à cette tradition politique comme *Gunsmoke*, *Lawman*, *Bonanza*, *Wagon Train*, ou *Laramie* sont aussi concernées. Ces thématiques modernistes restent minoritaires dans le corpus, comme le montre l'exemple du thème de la maladie mentale.

Les intrigues reprenant des idées de la tendance libérale classique, née de la conception d'une sphère individuelle à défendre de l'arbitraire par des droits et des procédures, sont plus courantes et sont aussi plus souvent associées à des personnages innocents. Des épisodes rappellent la nécessité de peines proportionnelles aux actes et aux intentions, uniformes, prévisibles et codifiées. Ces thèmes juridiques fondés sur l'idée individualiste sont plus consensuels, cette tradition est aussi reconnue par des courants politiques plus conservateurs. En effet, dans les épisodes présentés ci-dessus, la défense des principes juridiques classiques est associée à la fois à des discours radicaux (dans *The Defenders*, où la peine de mort est présentée comme contraire aux droits inaliénables) et à des discours conservateurs, favorables à l'application des lois en général, et partant à la peine de mort. Selon ces discours, cette punition doit être appliquée uniformément, y compris à l'encontre de personnes au comportement méritant qui ont commis un crime.

Les thèmes dérivés de la révolution des droits sont au croisement de ces deux courants : le droit à un avocat, l'exigence d'impartialité et d'une évaluation de la qualité des acteurs du

²¹⁰⁹ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 44.

²¹¹⁰ Robert C. Allen, « Making Sense of Soaps » dans Robert C. Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004.

système judiciaire relèvent en effet de questions d'actualité, mais aussi s'articulent à la conception classique, puisqu'il s'agit de transformer les droits prévus dans les textes fondamentaux en réalité sur le terrain. Le portrait récurrent d'un système judiciaire local et qui ne respecte que partiellement les droits constitutionnels se trouve dans le cadre du western, genre qui bénéficie de règles d'édition spécifiques, ce qui invite à en faire une lecture métaphorique.

Une troisième et dernière vision apparaît dans les épisodes, moraliste et religieuse, plus traditionnelle : des criminels, coupables de meurtre, décident de se racheter pour assurer leur salut. Ces analyses et ces différentes visions du crime et du criminel viennent nuancer l'idée que la sympathie du héros pour les marginaux est la traduction de la seule tradition politique progressiste. Je propose maintenant d'explorer l'idée que la relation récurrente entre ces deux types de personnages est une allégorie de la position paradoxale des créatifs. Elle découle de la culture de la production spécifique à cette époque.

7.2 LE COUPLE HEROS/ MARGINAL : UNE IMAGE DU STATUT PARADOXAL DES CREATIFS DANS LA CULTURE DE PRODUCTION ?

La scénariste Ellen M. Violett est interrogée par l'Académie de la Télévision sur la dimension autobiographique de ses œuvres. Elle répond :

Oui, entre les lignes, à différents endroits, oui. Vous ne pouvez pas ne pas vous servir de votre expérience ; vous vous servez de vos racines ; vous vous servez de tout ce qui vous a blessé, de tout ce qui vous a façonné, de tout ce à quoi vous avez survécu et que vous avez accompli – qu'est-ce qui m'a poussé à m'intéresser autant aux victimes ? Pourquoi me suis-je tant intéressée aux Noirs ou aux femmes opprimées, ou à l'enfant qui a été frappé – c'est vrai, pourquoi²¹¹¹ ?

La dernière partie de la question est évidemment rhétorique. Dans son entretien, Violett raconte sa situation de femme scénariste, entrant dans le monde de la télévision au début des années 1950. Elle fait part du désintérêt des producteurs, des hommes, pour ses histoires de femmes, en dehors de son expérience personnelle avec l'alcoolisme. Elle fait aussi allusion à la

²¹¹¹ «Yes, between the lines, different places, yes. You can't not use yourself; you use your roots; you use whatever it was that wounded you, whatever it was that made you, whatever it was that you survived and managed to – what made me so interested in victims? Why did I care so much about black people or women that were downtrodden, or the child that was hit – you know, why? » Ellen M. Violett, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ellen-m-violett>, 13 décembre 2008, (consulté le 28 novembre 2022). Chapitre 4.

misogynie, au harcèlement sexuel dont elle est victime, et à la nécessité de cacher son homosexualité. Elle reconnaît ici une affinité avec les faibles, les minorités, les subordonnés, ce qui peut apparaître comme une conséquence de sa propre situation. De même Stephen J. Cannelle reconnaît qu'il a de la sympathie pour les personnages décalés, excentriques, ce qu'il attribue à sa scolarité difficile, marquée par la dyslexie²¹¹². Les créatifs puisent en effet dans leur expérience personnelle pour écrire et produire. Cependant, nous avons vu au chapitre 2 que les créatifs mettent en scène le milieu de la culture et des médias, créant un effet de mise en abyme, et au chapitre 5 que les créatifs se représentent de façon symbolique dans les dissidents persécutés. L'hypothèse explorée ici est que la mise en scène répétée de la sympathie des protagonistes pour les accusés et les condamnés, c'est-à-dire du couple héros/marginal est une représentation du statut paradoxal des créatifs dans la culture de la production. En effet, l'identité (et la rhétorique professionnelle) des créatifs est marquée par le discours récurrent selon lequel ils ne sont que des travailleurs subordonnés, aliénés des fruits de leur travail et vulnérables. Il semble que ces caractéristiques se traduisent dans la fiction par la bienveillance du héros pour les marginaux, car les créatifs se reconnaissent en partie dans ces personnages qui partagent certaines de leurs difficultés. Mais les créatifs appartiennent néanmoins à l'élite médiatique. Or, dans la fiction, nous l'avons vu à maintes reprises, le protagoniste, le « héros » incarne la position d'élite, ce qui le distingue des autres personnages, et notamment des « bonnes gens ». Le héros serait ainsi un *alter ego* des créatifs. Si certains de ces créatifs diffusent une idéologie progressiste par le biais de leur héros, ils partagent avec les créatifs aux idées plus conservatrices un point de vue paternaliste. Ainsi, le point commun de tous ces protagonistes, comme de leurs créateurs, est leur statut d'élite.

7.2.1 Les personnages vulnérables et marginaux et leurs créateurs

7.2.1.1 Des créatifs vulnérables et subordonnés dans le processus de production

Le manque de pouvoir des créatifs dans la production, mis en valeur dans le chapitre 2, est une expérience dont le corpus semble porter des traces. En effet, les créatifs font l'expérience dans leur vie professionnelle de leur statut inférieur d'employé dépourvu de contrôle éditorial. La situation d'aliénation des scénaristes vis-à-vis de leurs créations est résumée par une anecdote racontée par Chris Levinson, la fille de Richard Levinson : « La blague de mon père,

²¹¹² Stephen J. Cannell, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/stephen-j-cannell>, 23 juin 2004, (consulté le 19 octobre 2022).

c'est qu'il venait dans ma chambre quand j'étais bébé, qu'il se penchait sur mon berceau et qu'il disait : "Produis ! C'est la seule façon de protéger tes mots !" Et il avait raison²¹¹³. » Si la position de producteur offre davantage de contrôle, au point de donner naissance à la thèse du producteur comme « auteur » dans la production télévisée, ce contrôle n'est pas absolu. Il en est de même du réalisateur, qui n'est pas dans la position « d'auteur » attribuée au réalisateur de cinéma.

L'expérience de la subordination dans le processus de production est parfois redoublée par des expériences plus personnelles. Des créatifs évoquent dans leur entretien, occasion pour eux de faire le bilan de leur vie et de leur carrière, parfois à mots couverts, leur confrontation avec des discriminations. Le producteur et scénariste Aaron Spelling, par exemple, relate son enfance au Texas marquée par l'antisémitisme, à tel point qu'il renonce à aller à l'école. Il explique qu'il garde de cette expérience une sensibilité particulière face aux préjugés, et se montre très fier d'écrire des scénarii favorables aux minorités²¹¹⁴. Un de ses partenaires, Leonard Goldberg, cadre puis producteur, raconte également comment son père lui fait la leçon sur l'antisémitisme et les préjugés dont sont victimes toutes les minorités. Il suggère qu'il en a fait l'expérience très tôt²¹¹⁵. Le scénariste de gauche, Walter Bernstein, quant à lui, fait l'expérience de l'antisémitisme quand il est envoyé en Géorgie, dans le Sud du pays, pour faire ses classes lors de son service militaire²¹¹⁶. Bob Markell, décorateur, puis producteur arrive dans le monde de la télévision car le cabinet d'architecte de Boston qui vient de l'embaucher lui fait comprendre qu'il ne peut y faire carrière à cause de ses origines (sa mère est arrivée de Russie à l'âge de 4 ans, et sa famille est juive²¹¹⁷). Barney Rosenzweig renonce à une carrière chez P&G, car en 1959 les juifs ne sont pas autorisés au country club de Cincinnati²¹¹⁸. Plusieurs créatifs changent de nom pour dissimuler leurs origines, souvent au moment où ils débent une carrière de comédien comme Arthur Gardner, né Goldberg, Richard Lewis, né Samuels, David

²¹¹³ « My dad's joke was always that he used to come into my bedroom when I was an infant and lean over my crib and say, "Produce! It's the only way to protect your words!" And he was right. » Chris Levinson, citée dans Miranda J. Banks, *The Writers : A History of American Screenwriters and their Guild*, Epub., New Brunswick, Rutgers University Press, 2015, Repère 410/831.

²¹¹⁴ Aaron Spelling, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/aaron-spelling>, 24 novembre 1999, (consulté le 21 octobre 2022). Chapitre 1.

²¹¹⁵ Leonard Goldberg, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/leonard-goldberg>, 7 décembre 2004, (consulté le 21 octobre 2022). Chapitre 1.

²¹¹⁶ Walter Bernstein, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/walter-bernstein>, 20 avril 1998, (consulté le 2 août 2022). Chapitre 2.

²¹¹⁷ Bob Markell, OHT, Chapitre 1. L'éditeur en chef d'ABC, Alfred Schneider fait aussi cette expérience lors qu'il veut faire carrière au début des années 1950 dans un cabinet d'avocat : ils ne recrutent pas de juifs. *Alfred Schneider*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/alfred-schneider>, 22 juillet 2004, (consulté le 9 août 2022). Chapitre 1.

²¹¹⁸ Barney Rosenzweig, OHT, Chapitre 1.

Shaw, né Samuel David Shamforoff²¹¹⁹, ou encore Richard Donner, né Richard Donald Schwartzberg. Le changement de nom n'est pas toujours justifié par l'interviewé, et l'antisémitisme n'est pas toujours explicitement dénoncé. Le choix d'un nom américanisé, dans le cas des comédiens débutants, semble découler davantage de la peur des réactions du public, ou du désir d'un nom qui sonne bien que de l'antisémitisme dans le monde de la télévision. Richard Donner conclut sur ce sujet avec ironie en expliquant que « [ce nom] m'a permis de faire des réservations dans des hôtels de Californie du Sud, tout s'est bien passé depuis²¹²⁰. » Il suggère ainsi qu'en tant que Richard Schwartzberg, certains commerces lui fermaient leurs portes à la simple mention de son nom de famille²¹²¹. Par conséquent, en plus de leur situation professionnelle dans laquelle ils sont subordonnés et soumis aux décisions des commanditaires, certains créatifs font l'expérience de la discrimination, qui prive la personne qui en est victime de son autonomie.

De plus, la réputation constitue un autre élément de vulnérabilité pour les créatifs. La peur de perdre sa bonne réputation exerce des pressions sur les professionnels dans les plateaux comme dans les bureaux, ils doivent réguler leur comportement, Caldwell utilise la notion de « mise en scène de soi » (*self performance*²¹²²). Grant Tinker raconte comment, alors cadre débutant, il est recruté avec un de ses collègues de manière surprenante par une agence de publicité réputée, suite à un malentendu : « Nous correspondions au type d'hommes éduqués dans les universités les plus prestigieuses de l'Ivy League [...]. [Les gens de l'agence] ont pensé : "Bon sang, nous ferions mieux de faire venir chez nous deux personnes qui présentent bien²¹²³". » La vie professionnelle se déroule sous le regard des autres dans toute l'institution ; les apparences sont déterminantes pour faire carrière.

²¹¹⁹ Arthur Gardner, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/arthur-gardner>, 3 décembre 2009, (consulté le 4 septembre 2023) ; Richard Lewis, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-lewis>, 8 mars 1999, (consulté le 23 février 2023) ; David Shaw, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/david-shaw>, 31 août 2004, (consulté le 3 août 2022). Le cadre exécutif et dirigeant d'ABC Frederick Pierce change aussi de nom, en conséquence du changement de nom de son frère, qui cherche à obtenir une licence de taxi. Frederick S. Pierce, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/frederick-s-pierce>, 5 mai 2006, (consulté le 5 août 2022). Chapitre 1.

²¹²⁰ « [The name] got me into reservations at hotels in Southern California, everything' been great. » Richard Donner, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-donner>, 22 juin 2006, (consulté le 27 décembre 2022). Chapitre 1.

²¹²¹ L'après-guerre représente toutefois un moment de recul des idées antisémites dans le pays. Leonard Dinnerstein, *Antisemitism in America*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1994 ; Hasia R. Diner, *The Jews of the United States, 1654 to 2000*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2004.

²¹²² John T. Caldwell, *Production Culture : Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 73.

²¹²³ « We were sort of Ivy League kind of guys [...] [People at the agency] thought: "Gee, we'd better get a couple of those presentable people over here." » Grant Tinker, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/grant-tinker>, 8 avril 1998, (consulté le 22 août 2022). Chapitre 2.

Il semble qu'on puisse dégager des points communs et des affinités entre les créatifs et les membres de certains groupes subordonnés (en particulier les femmes), ce qui contribue peut-être à permettre à ces hommes de voir les pressions exercées sur eux par les normes et les valeurs de la culture de la guerre froide, eux-mêmes étant soumis à des pressions hiérarchiques dans le processus de production en tant que créatifs, mais aussi parfois dépossédés de leurs choix dans leur vie personnelle et professionnelle en dehors du monde de la télévision.

7.2.1.2 Les voleurs, les prostituées, les femmes : des personnages marginaux avec lesquels les créatifs subordonnés sympathisent ?

La place subordonnée des créatifs dans le processus de production semble se traduire dans les épisodes étudiés, où la sympathie pour les voleurs, les prostituées, les femmes et autres marginaux est récurrente, les créatifs se reconnaissant peut-être en partie dans ces figures. Par exemple, « Episode in Darkness » de l'anthologie western *Zane Grey Theater* (s02e07, 15/11/1957, CBS) présente le personnage de Belle, victime d'une attaque de diligence. Par le passé, elle a exercé le métier de danseuse et chanteuse dans un *saloon* – moyen d'indiquer son statut de prostituée sans risquer les foudres du contrôle éditorial. La jeune femme n'est pas montrée du doigt pour son immoralité. Sans famille, elle n'avait d'autre choix pour trouver des revenus. Devenue aveugle suite à une maladie, elle a dû stopper cette activité. Le protagoniste de l'épisode, Bannion, la juge, non pas pour son passé, mais parce qu'elle ne fait pas de projets d'avenir à cause de sa cécité. Au tribunal, la valeur de Belle est démontrée, elle est à la seule à pouvoir innocenter Bannion grâce à une ouïe remarquable. Finalement, il lui propose de l'épouser. La fille perdue n'est pas traitée comme immorale, impure, mais peut envisager une vie familiale conforme à l'idéal domestique. « Requiem for a Country Doctor » (*The Virginian*, s05e18, 25/01/1967, NBC) offre un autre exemple de fille de joie objet de la sympathie du protagoniste. Les créatifs, dont l'identité professionnelle est marquée par le fait d'être des artistes ratés, déçus ou vendus, peuvent avoir des affinités avec ces types de personnages.

Des personnages de voleurs sont également construits comme sympathiques par leur relation avec les protagonistes. Dans « Tolliver Bender » (*Wanted : Dead or Alive*, s02e23, 13/02/1960, CBS), le personnage éponyme correspond à tous les clichés physiques du « méchant » de western (bedaine, mal rasé, vêtements poussiéreux), et il se dénigre à plusieurs reprises pour son immoralité. Tolliver est condamné à mort pour un meurtre dont il est effectivement coupable : il a tué un homme qui a insulté la vertu de sa fille. De plus, suite à un concours de circonstances, il s'enfuit et vole une somme d'argent importante au protagoniste, Josh Randall. Par la faute de Tolliver, Randall et son ami Jessie, considérés comme les

responsables de l'évasion de Tolliver, se retrouvent la corde autour du cou, à la place de Tolliver. Cependant, en dépit de tous ces méfaits, Tolliver n'est pas l'antagoniste dans l'épisode, il est même construit comme un personnage positif. En effet, Tolliver aide Randall à sauver un innocent condamné à mort, il donne l'argent volé à sa fille, et il décide de se remettre dans les mains des autorités pour être pendu, sauvant la vie des deux protagonistes. Les bonnes actions de Tolliver remettent en cause son statut d'antagoniste dans le récit. D'ailleurs, Randall et Jessie montrent leur respect pour le condamné par leur attitude lors de sa pendaison (ils baissent les yeux). De plus, ils ne cherchent pas à récupérer l'argent volé. Et enfin, ils approuvent le plan de Tolliver pour détruire la communauté qui l'a condamné à mort. En effet, Tolliver affirme juste avant d'être pendu qu'il a caché l'argent volé quelque part dans la petite ville. Les habitants se lancent alors dans une course folle, arrachant portes et murs pour trouver la cachette. Le système des personnages indique que les antagonistes sont ces habitants avides et leur cacique. Une lecture à l'aune de la liste noire est ainsi possible pour cet épisode, comme dans de nombreux cas de lynchages légaux de western. Le cacique et sa communauté représentent la campagne maccarthyste, ils sont motivés par la recherche du profit alors qu'ils proclament leur respect pour le droit, et ils acceptent des victimes de substitution (Randall et Jessie) à la place du vrai criminel (allusion possible à la délation). Tolliver peut symboliser un créatif victime de la liste noire, qui donne deux nouveaux noms tel un repentir, avant de changer d'avis. De plus, Tolliver est un marginal dans la communauté. Il a tué pour défendre l'honneur de sa fille (comme un créatif défend le fruit de son travail) tout en admettant que l'insulte était méritée (ce qui renvoie au processus de mise à distance déjà décrit). Il est soumis au cacique, comme le créatif est soumis à son commanditaire. Ce dernier et ses hommes de main veulent s'emparer de l'argent de Tolliver, évoquant peut-être les profits captés par les commanditaires grâce au travail des créatifs. La situation professionnelle subordonnée des créatifs semble encodée ici, ce qui peut expliquer pourquoi cette figure est valorisée dans le système des personnages.

« The Gamble » (*Bonanza*, s03e27, 01/04/1962, NBC) constitue un autre exemple d'épisode dont l'intrigue est éclairée par une lecture symbolique du statut des créatifs. « The Gamble » met en scène un trio de braqueurs de banque. L'un d'eux est le propriétaire de l'écurie de la ville, personnage de comédie. Il a participé au crime car grâce au butin, il compte quitter la ville, s'installer dans un endroit paradisiaque et ainsi échapper à l'odeur du fumier de cheval qu'il ne peut plus supporter. Dans l'institution, le vocabulaire des excréments et des déchets est employé régulièrement, comme nous l'avons vu. Cependant, à l'antenne, l'allusion aux fonctions corporelles, y compris des animaux, entre dans les thèmes de « mauvais goût » pour

le contrôle éditorial ; sa présence n'est sans doute pas anodine. De plus, le propriétaire de l'écurie n'est pas critiqué par les héros, et donc désigné comme un personnage à condamner. Il est possible de voir dans ce personnage une projection des scénaristes de la série (et plus généralement des créatifs), fatigués de devoir travailler dans les odeurs nauséabondes de productions médiocres. Soumis à leurs clients (les commanditaires), ils doivent exercer leur métier sans autonomie, et sont obligés de « faire de la merde ». Le personnage semble encoder le rêve professionnel de créer un dernier produit particulièrement médiocre mais lucratif, pour échapper définitivement à l'industrie de la télévision, et gagner un « monde meilleur », libéré du poids des commanditaires pour produire en toute autonomie une œuvre légitime (un film ou un roman, par exemple).

Les personnages féminins semblent aussi faire écho à la situation subordonnée des créatifs, en particulier par le biais des personnages de condamnées à mort. Les condamnées sont assez rares dans le corpus, elles sont présentes dans 11 épisodes sur 170, soit environ 6% (pour 12 personnages²¹²⁴). Certaines sont jugées dans le cadre d'affaires de violence domestique, où la réputation et la performance de soi (tout particulièrement le rôle assigné dans le genre) est un facteur déterminant dans leur condamnation à mort. En effet, les personnages en question sont les victimes d'abus, mais cela n'est pas pris en compte comme circonstance atténuante. Les thèmes de la mauvaise réputation et de l'apparence sont ainsi développés dans « The Voices of Death » (*The Defenders*, s02e01, 15/09/1962, CBS). Les Preston défendent Martha Harrow, mère de famille victime de violences conjugales qui a tué son mari. Alors que les avocats essaient de convaincre la cour que Harrow a agi pour se défendre elle-même et ses enfants, le procureur défend la thèse de l'acte prémédité. Lors de son témoignage, l'accusée montre sa colère, se rebelle contre les questions du procureur. De plus, elle raconte le geste fatal sans émotion, et ment en exprimant ses regrets. Le personnage ne se comporte pas comme une veuve éplorée. En dépit de son statut d'épouse fidèle et de bonne mère, Harrow est une personne impopulaire : une voisine (qui témoigne contre elle) et une jurée sont jalouses d'elle et ravies du pouvoir qu'elles détiennent. La jeune femme est victime de sa mauvaise réputation, acquise à cause de son attitude. Larry Preston déclare au procureur : « Vous allez vous demander si elle est morte à cause des faits, ou parce que le jury ne l'aimait pas. [...] Si elle est gentille, agréable, chaleureuse, sympathique, alors peut-être qu'elle vit. Par contre, si elle est renfermée, froide,

²¹²⁴ Voir annexe C-1.

méprisante, alors peut-être qu'elle meurt²¹²⁵. » La différence entre la vie et la mort réside dans le comportement de l'accusée et dans sa capacité à incarner une féminité conforme aux attentes : la pression qui pèse sur le comportement des femmes est articulée explicitement. La mise en scène des effets négatifs de la pression sociale sur les femmes (réputation, mise en scène de soi) est un phénomène récurrent dans les épisodes étudiés, dans les personnages d'accusées, de condamnées, mais aussi de nombreux témoins (le parjure des femmes cherchant à préserver leur réputation ou leur position sociale est un trope²¹²⁶). Les créatifs semblent ici encoder leur situation professionnelle de travailleur subordonné, dont le succès dépend de la réputation et d'une capacité à séduire, se vendre, à apparaître compétent et talentueux. Les points communs et les affinités entre les créatifs et les femmes contribuent peut-être à permettre à ces hommes de voir les pressions exercées par le genre sur les femmes, eux-mêmes étant soumis à des pressions hiérarchiques dans le processus de production.

7.2.1.3 *L'étranger isolé, à la recherche d'un sauveur*

Un dernier facteur de vulnérabilité des créatifs en tant que créatifs est leur isolement, ce qui est particulièrement marqué pour les scénaristes. L'isolement du scénariste apparaît par exemple dans des témoignages : Del Reisman prend sa retraite, fatigué d'être seul avec sa machine à écrire²¹²⁷, Bill Froug donne des cours d'écriture dans une université²¹²⁸, Barbara Corday abandonne l'écriture pour devenir cadre exécutif dans un *network*. Elle raconte son plaisir à travailler avec des personnes différentes :

Quand on est scénariste indépendant, on est dans un petit bureau avec une machine à écrire, un bureau et une chaise, on se sent parfois très seul, même si on a un partenaire qui rend la situation plus supportable, mais on est toujours seul. [...] Au moins, quand on est scénariste sous contrat, on a d'autres enfants pour jouer dans la cour de récréation. Dans une chaîne de télévision [...] l'expérience est celle d'une cour de récréation beaucoup plus grande²¹²⁹.

²¹²⁵ « You're going to wonder whether she died because of the facts, or because the jury didn't like her. [...] If she's nice, pleasant, warm, sympathetic, maybe she lives. If she's withdrawn, cold contemptuous, maybe she dies. » (« The Voices of Death », *The Defenders*, s02e01, 15/09/1962, CBS).

²¹²⁶ C'est le cas par exemple dans : « The Last Request » (Alfred Hitchcock Presents, s03e08, 24/11/1957, CBS), « One Man's Life » (M Squad, s02e17, 23/01/1959, NBC), « A Wood of Thorne » (Naked City, s01e39, 23/06/1959, ABC), « Lover's Lane » (77 Sunset Strip, s06e15, 03/01/1964, ABC), « Requiem for a Country Doctor » (The Virginian, s05e18, 25/01/1967, NBC).

²¹²⁷ *Del Reisman*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/del-reisman>, 28 octobre 2003, (consulté le 1 août 2022). Chapitre 12.

²¹²⁸ *William Froug*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-froug>, 18 juillet 2011, (consulté le 9 septembre 2022). Chapitre 2.

²¹²⁹ « Being a writer not on staff when you're in a little office with a typewriter and a desk and a chair, it's very lonely sometimes even when you had a partner which made it bearable, it's still just the two of you. (...) At least, being on staff you had other kids in the playground. Being in a network (...) your playground experience got a lot bigger. » *Barbara Corday*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/barbara-corday>, 12 août 2004, (consulté le 11 octobre 2023). Chapitre 4.

Dans ce contexte, adhérer à un syndicat est un moyen d'appartenir à une communauté. La scénariste Rita Lakin rejoint WGA dès qu'elle en a l'occasion, en 1964. Plus tard dans sa carrière, elle entre au conseil d'administration de la guilde. Elle explique : « J'avais l'impression que je faisais finalement partie de quelque chose, et j'allais à toutes les réunions, et à toutes les grèves, je défilais avec des pancartes²¹³⁰. » De nombreux créatifs dont les entretiens ont été consultés pour cette recherche ont participé aux différentes activités de la guilde, et ont été élus à divers postes. Les syndicats apparaissent dans les témoignages comme des lieux de défense collective des droits des employés, mais aussi des lieux de vie collective.

Dans ce cadre, l'organisation collective est présentée comme une protection dans les rhétoriques professionnelles. Par exemple, Barbara Corday, scénariste puis cadres, évoque les bénéfices des membres de WGA : « Tout d'abord, toucher les redevances. L'assurance médicale à vie pour compléter l'assurance-maladie fédérale, comme assurance secondaire. Combien de personnes, en dehors du Congrès, ont des choses comme ça ? C'est tout simplement *phénoménal* [emphasis dans l'original²¹³¹]. » Comme vu au chapitre 2, les scénaristes sont protégés par la guilde en tant qu'auteurs de leurs textes. WGA leur donne accès également à des revenus réguliers (avec les redevances) et à des protections sociales, dont de nombreux travailleurs américains sont exclus (assurance maladie, fonds de pension). La guilde est d'une importance capitale pour protéger les scénaristes des producteurs indéclicats. Bill Froug raconte comment un producteur lui annonce qu'il ne paie jamais les cachets, sauf s'il y est contraint ; il fait appel à la guilde et le producteur cède. Il conclut : « C'est pour cette raison que nous avons un syndicat²¹³². » Les guildes des réalisateurs (DGA), des producteurs (PGA) et des acteurs (SAG-AFTRA) offrent des avantages similaires à leurs membres. Les guildes sont à la fois des témoins de la vulnérabilité des créatifs, et des efforts pour essayer d'y remédier.

Cette même image d'une organisation collective capable de défendre les créatifs est reprise pour la puissance publique en général par Walter Bernstein, lorsqu'il est amené à faire un bilan de la liste noire. Selon lui, la télévision n'est pas immunisée contre une nouvelle chasse aux sorcières. Le recours réside dans le public :

Les ondes appartiennent au public. Nous les donnons. Le public a le droit d'exiger certaines choses des personnes qui utilisent ces ondes. La manière dont ces demandes

²¹³⁰ « I felt like I was finally part of something, and I went to all the meetings and all the strikes, I marched with placards. » Rita Lakin, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/rita-lakin>, 11 mai 2017, (consulté le 7 décembre 2022). Chapitre 2.

²¹³¹ « First of all, having residuals. Lifetime medical insurance as a backup to Medicare, as a secondary insurance. How many people outside of Congress have things like that? It's just phenomenal. » Barbara Corday, citée par Banks, 2015, *op. cit.*, Repère 39/831.

²¹³² « That's why we have a union. » William Froug, OHT, Chapitre 2.

*sont formulées ou leur utilisation est un domaine qui peut faire l'objet d'un débat et sur lequel on peut se battre. [...] Mais il doit y avoir une présence publique. C'est un mandat public, ce n'est pas seulement une licence pour voler, ou une licence pour gagner de l'argent*²¹³³.

Le public évoqué ici n'est pas l'ensemble des téléspectateurs, mais bien l'ensemble des citoyens, l'acteur politique. La protection de la liberté d'expression des scénaristes et des créatifs ne peut être garantie par les lois du marché, mais par la puissance publique qui doit s'élever au-dessus des intérêts commerciaux. Ce type de discours qui relève d'une tradition de gauche, interventionniste, héritière de l'État fédéral du New Deal, est évidemment très minoritaire, mais il semble représentatif de cette inquiétude du créatif isolé et impuissant face aux forces du marché. Seules des structures collectives peuvent leur assurer une réelle protection.

Le sens donné par de nombreux créatifs à leur expérience de travail est celui de personnes isolées et vulnérables. Le personnage accusé ou condamné, impopulaire ou étranger, est isolé et à la merci du pouvoir d'une communauté et de ses chefs (le cas échéant). De même, le scénariste, et plus généralement le créatif, est souvent un travailleur indépendant (ou doté d'un contrat court) isolé face au pouvoir du producteur et des autres commanditaires, dont la figure du récurrente du cacique semble une représentation. Or le motif du lynchage légal est récurrent dans le corpus et de nombreux éléments dans la fiction semblent faire écho à l'expérience des créatifs. En effet, une des caractéristiques du lynchage légal de fiction est de se dérouler dans une communauté isolée, ce qui rappelle la situation géographique de la petite « colonie du cinéma » qui émerge en Californie dans les années 1920 et 1930. Malgré la consolidation de Hollywood comme centre de la production culturelle, le milieu du cinéma et de la télévision demeure relativement restreint²¹³⁴.

Pour les personnages accusés et condamnés, isolés dans une communauté hostile, dotés de droits qu'ils sont impuissants à imposer, le recours est extérieur : le protagoniste qui prend sa défense est objectif, immunisé contre les préjugés, les enjeux politiques locaux, et le cacique local n'a pas de prise sur lui. Ce motif se retrouve dans le western, avec par exemple « Noose at Noon » (*Cheyenne*, s03e19, 03/06/1958, ABC). *Cheyenne*, le protagoniste éponyme, est un cowboy solitaire et itinérant, il se porte à l'aide d'un de ses amis, condamné à mort. Ce dernier

²¹³³ « *The airwaves are public property. We're [...] giving them. The public has a right to make certain demands on the people who use those airwaves. How you make those demands or what those demands are for is an area that's debatable, and you can fight about. [...] But there should be a public presence. It's a public trust, it's not just a license to steal, or a license to make money.* » Walter Bernstein, OHT, Chapitre 7.

²¹³⁴ Hortense Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, Londres, Secker & Warburg, 1951 ; Gitlin, 1994, *op. cit.* ; Caldwell, 2008, *op. cit.*

est sous la coupe du cacique local, et avoue un meurtre qu'il n'a pas commis pour protéger sa femme et sa fille. Cheyenne, en tant qu'étranger, peut agir librement et ne dépend pas du pouvoir du cacique. Le motif apparaît également dans des épisodes en cadre contemporain. « Lover's Lane » (*77 Sunset Strip*, s06e15, 03/01/1964, ABC) présente le cas d'un détective privé. Arrivé en ville pour se porter au secours d'un condamné, il ne craint pas les retombées politiques de son enquête, ce qui lui permet de s'opposer au procureur alors en pleine campagne électorale – équivalent du cacique de western. Ainsi, le protagoniste est souvent un représentant de forces de l'ordre reconnues à l'échelle étatique, voire fédérale. Par sa personne (*marshal*, agent fédéral, ...), et/ou par la mention du juge itinérant (*circuit judge*), ou d'une cour d'appel, il rappelle l'existence d'un espace national. Pour les innocents, le salut provient de juridictions extérieures et/ou supérieures à la justice locale qui rompent l'isolement de l'accusé ou du condamné, et le sortent du face à face déséquilibré avec la communauté et ses chefs.

Le lynchage légal peut ainsi être lu comme une intrigue qui porte des traces d'une anxiété (l'isolement et l'impuissance du créatif) et d'une utopie (la possibilité d'un redresseur de torts). Les héros qui sauvent des minorités dans la fiction semblent partager des points communs avec les organisations susceptibles d'aider les créatifs dans la réalité historique. Les protagonistes sont des incarnations du pouvoir fédéral et s'assurent que les droits et libertés fondamentales sont respectés, par la menace ou par la force. De même, les guildes sont reconnues par le gouvernement fédéral dans le cadre du New Deal, elles défendent les créatifs dans le processus de production contre les commanditaires et leur permettent de bénéficier de droits sociaux. Comme les héros face aux caciques, les guildes sont suffisamment puissantes pour s'imposer face aux producteurs et aux studios. Comme les héros sont étrangers à la communauté car ils agissent à l'échelle nationale, les guildes agissent à l'échelle nationale. Le héros brise l'isolement du marginal face au cacique et/ou à la communauté locale, la guildes brise l'isolement du créatif face au producteur, au studio ou au *network*.

Ces différents éléments permettent de relire les épisodes qui présentent des lynchages légaux. Pour « The Last Judgement » (*Have Gun – Will Travel*, s04e25, 11/03/1961, CBS), par exemple, la liste noire et la recherche d'un sauveur dans ce contexte peuvent être utilisées comme clefs de lecture (chapitre 5). Cependant, une lecture complémentaire, en rapport avec les conditions de production des créatifs, est possible. En effet, confronté à la toute-puissance du juge, cacique local soutenu par ses clients qui forment le jury, Paladin doit ruser pour sauver la vie de l'accusé. La solution qu'il adopte est de faire durer le procès, car il a fait appel, par télégramme, à l'aide d'un juge fédéral. En menaçant le tribunal des foudres du pouvoir fédéral si la procédure est menée à son terme, Paladin emporte son face à face avec le juge, abandonné

par les jurés. La puissance publique apparaît comme le recours des opprimés pour mettre fin à une situation qui n'a que les apparences de la justice (la liste noire, le pouvoir des employeurs dans le processus de création, ou encore la propriété intellectuelle partielle). Plusieurs épisodes de *Gunsmoke* se prêtent à des lectures proches. Matt Dillon, le protagoniste, est en effet un *marshal* employé par le ministère de la guerre, ce qui fait de lui un agent fédéral. Il apporte régulièrement secours aux accusés, soit directement (comme dans « Coreyville », vu plus haut) ou en faisant appel au juge fédéral. « The Prisoner » (*Gunsmoke*, s14e25, 17/03/1969, CBS), par exemple, met aussi en scène un cas de lynchage légal organisé par un cacique. Toutes les procédures légales ayant été respectées, Dillon ne peut sauver le condamné à mort qu'en obtenant la suspension de la procédure par une juridiction supérieure. L'épisode joue sur le suspense entre la course effrénée du héros pour faire l'aller-retour auprès du juge, et l'organisation de l'exécution par le cacique.

Au travers du motif du lynchage légal, des parallèles entre la situation des personnages de fiction et celle des créatifs, leur expérience de travail et leur expérience personnelle se dégagent. Le lynchage légal, thème issu du milieu de gauche au moment de la liste noire, semble ainsi reconfiguré pour encoder la nouvelle situation de pouvoir dans laquelle les créatifs sont pris, toujours en situation de subordination. La raison de ce statut inférieur ne résulte pas de leurs opinions politiques, mais de leur statut professionnel au sein du processus de production.

7.2.2 Des redresseurs de torts et des juges, à l'image de leurs créateurs ?

7.2.2.1 *Le moraliste et les femmes*

Le statut inférieur des créatifs dans le processus de production semble être un facteur dans la mise en scène de personnages d'accusés et de condamnés (criminels, femmes, minorités) qui reçoivent les sympathies des protagonistes. Le système des personnages dessine de façon répétée une structure dans laquelle le protagoniste est en position de pouvoir, il juge et il agit, alors que les différents marginaux occupent une position subordonnée et dépendent de ce protagoniste. Cette relation peut être lue comme une métaphore des conditions de travail des créatifs. En effet, leur statut est paradoxal : dominés dans le processus de production, ils sont également dans une position de pouvoir vis-à-vis d'autres professionnels, et plus globalement vis-à-vis du reste de la société en tant que membres de l'élite médiatique. Cette dernière facette de l'identité professionnelle des créatifs est rendue explicite par l'organisation du travail, marquée par le genre. En effet, les femmes sont dans l'ensemble invisibles, car le

monde de la télévision est dominé par les hommes. La scénariste Dorothy Fontana indique à la fin de son témoignage : « L'industrie est dirigée par les hommes, dans une large mesure²¹³⁵. » Elle explique d'ailleurs qu'au début de sa carrière, elle signe ses textes de ses initiales (D.C) pour cacher le fait qu'elle est une femme, ce qui lui permet de décrocher ses premiers contrats²¹³⁶. Rita Lakin le confirme. Quand elle devient cheffe scénariste sur *Mod Squad*, une série policière, elle est inquiète : « Je ne pensais pas avoir ma place là-bas. Parce que c'est un monde d'hommes. Je ne travaillais qu'avec des hommes²¹³⁷. » Quand la sociologue Muriel Cantor décrit le fonctionnement de l'institution, elle emploie systématiquement le mot « homme » pour évoquer les professionnels. Par exemple, dans le passage sur le développement de nouvelles séries, qui implique créatifs et cadres exécutifs : « La plupart des idées naissent dans des comités. Le plus souvent, des hommes se réunissent et partagent leurs nouvelles idées. [...] il est rare qu'une série soit le fruit des efforts créatifs d'un seul homme²¹³⁸. » Parmi les producteurs qu'elle interroge, il n'y a qu'une femme²¹³⁹ ; aucune productrice n'est interrogée par Newcomb et Alley²¹⁴⁰. Il y a peu de femmes scénaristes, productrices et réalisatrices, les témoignages de Lakin, Corday, Fontana, mais aussi d'hommes comme Manulis, Tinker, ou Spelling le répètent. Ce dernier décrit ainsi la situation dans la deuxième moitié des années 1950 : « Permettez-moi de vous dire qu'à l'époque, s'il y avait des femmes scénaristes, je vous garantis que pour chacune il y avait 20 scénaristes hommes. Des femmes réalisatrices ? Vous plaisantez ? Qui ? Qui²¹⁴¹ ? » Le portrait dessiné ici est confirmé par la recherche même si des chiffres sont difficiles à établir²¹⁴². Une étude de WGA, réalisée sur ses membres dans les années 1980, révèle que les hommes représentent 80% des scénaristes employés²¹⁴³. Dans le cadre de cette thèse, aucun témoignage de productrice et réalisatrice n'a été dépouillé.

²¹³⁵ « *The business is run by men, largely.* » Dorothy Fontana, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/dorothy-fontana>, 29 décembre 2003, (consulté le 19 octobre 2022). Chapitre 7.

²¹³⁶ *Ibid.*, p. Chapitre 1.

²¹³⁷ « *I didn't think I belonged there. Because it was a man's world. I was always working with men.* » Rita Lakin, OHT, Chapitre 1.

²¹³⁸ « *Most ideas are born in committees. Most often a number of men together brainstorm new ideas. [...] it is rare for a series to be the creative effort of a single man.* » Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 54- 55.

²¹³⁹ Cantor, 1971, *op. cit.*

²¹⁴⁰ Newcomb et Alley, 1983, *op. cit.*

²¹⁴¹ « *Let me tell you, honestly in those days, if you had women writers, I guarantee it, they were outnumbered 20 to one by male writers. Women directors? Are you kidding? Who? Who?* » Aaron Spelling, OHT, Chapitre 2.

²¹⁴² Annie Berke, *Their Own Best Creations : Women Writers in Postwar Television*, Oakland, University of California press, 2022 ; Banks, 2015, *op. cit.* ; Lizzie Francke, *Script Girls : Women Screenwriters in Hollywood*, Londres, BFI Publishing, 1994 ; Robert S. Alley et Irby B. Brown, *Women Television Producers, 1948-2000 : Transformation of the Male Medium*, Rochester, University Rochester Press, 2001 ; Denise D. Bielby et William T. Bielby, « Women and Men in Film : Gender Inequality Among Writers in a Culture Industry », *Gender & Society*, 1996, vol. 10, n° 3, p. 248-270.

²¹⁴³ Banks, 2015, *op. cit.*, Repère 33/831.

Toutefois, des femmes sont largement présentes dans l’institution, comme le montre la recherche sur le monde de la télévision et des médias²¹⁴⁴. Elles apparaissent incidemment dans les témoignages comme secrétaires, scriptes (*script girl* ou *continuity girl*), cheffes scénaristes (*story editor*), costumières, et décoratrices : autant de métiers de femmes, pour reprendre la notion de sociologie. L’institution pratique la division sexuelle du travail à l’image du monde du travail²¹⁴⁵. Ainsi, Leonard Goldberg raconte comment Barry Diller, futur cadre et dirigeant des plus grands studios d’Hollywood, se plaint au début de sa carrière, quand il est son assistant à ABC : « Je suis le seul assistant masculin dans presque toute l’industrie et les gens se rient de moi. Ils disent que je suis ta secrétaire et ils se moquent de moi²¹⁴⁶. » Les femmes sont bien présentes, mais elles sont invisibles, car elles n’occupent pas des postes décisionnels. Rappelons le cas exceptionnel d’Ethel Winant, première femme devenue vice-présidente dans un *network* (CBS) en 1973.

Les témoignages de femmes consultés rapportent tous des pratiques sexistes, montrant que les femmes sont considérées comme des Autres. Certaines font part de comportements condescendants de la part des hommes : les femmes sont traitées avec une politesse particulière, des cadres et producteurs se montrent bienveillants envers les ambitions de leur secrétaire²¹⁴⁷. Barbara Corday évoque ce paternalisme : « Chaque série sur laquelle nous travaillions, chaque producteur pour lequel nous travaillions, partout où nous allions, nous étions "les filles". Et Barbara [Avedon] avait quinze ans de plus que moi, donc je n’étais pas seulement une des “filles”, on m’appelait toujours "la gamine²¹⁴⁸". » L’autre face de ce paternalisme est le sexisme, voire le harcèlement, ce que les témoins ne sont capables d’articuler qu’avec le recul. Winant,

²¹⁴⁴ Berke, 2022, *op. cit.* ; J. E. Smyth, *Nobody’s Girl Friday: The Women Who Ran Hollywood*, New York, Oxford University Press, 2018 ; Erin Hill, *Never Done : A History of Women’s Work in Media Production*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2016 ; Miranda J. Banks, « Gender Below-the-line : Defining Feminist Production Studies » dans Vicki Mayer, Miranda J. Banks et John T. Caldwell (eds.), *Production Studies : Cultural Studies of Media Industries*, New York, Routledge, 2009 ; Linda Nochlin, « Why Are There No Great Women Artists ? » dans David Goldblatt, Lee B. Brown et Stephanie Partridge (eds.), *Aesthetics*, 4e édition., New York, Routledge, 2017 [1971] ; Dominique Pasquier, « Carrières de femmes : L’Art et la manière », *Sociologie du Travail*, 1983, vol. 25, n° 4, p. 418-431 ; Camille Gaudy, « “Être une femme” sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, 2008, vol. 38, n° 1, p. 107-117.

²¹⁴⁵ Hyacinthe Ravet et Philippe Coulangeon, « La Division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du Travail*, 2003, vol. 45, n° 3, p. 361-384 ; Michelle Perrot, « Qu’est-ce qu’un métier de femme ? », *Le Mouvement social*, 1987, n° 140, p. 3-8 ; Marlaine Cacouault-Bitaud, « La Féminisation d’une profession est-elle le signe d’une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, 2001, vol. 5, n° 1, p. 91-115 ; Joan Acker, « Hierarchies, Jobs, Bodies : A Theory of Gendered Organizations », *Gender & Society*, juin 1990, vol. 4, n° 2, p. 139-158.

²¹⁴⁶ « *I’m the only male assistant in almost the whole business and people are laughing at me. They say I’m your secretary and they make fun of me.* » Leonard Goldberg, OHT, Chapitre 4.

²¹⁴⁷ Ces phénomènes apparaissent dans les témoignages de Fontana, Lakin et Bill Froug.

²¹⁴⁸ « *Every show we worked on, every producer we worked for, wherever we went, we were “The Girls.” And Barbara was fifteen years older than me, so I was not only part of “the Girls,” I was always referred to as “the Kid.”* » Barbara Corday, citée dans Banks, 2015, *op. cit.*, Repère 448/831.

par exemple, devenue vice-présidente, est rappelée sans cesse à son sexe (ses collègues l'appellent « chérie » (*hon*), et commentent son apparence ; elle est chargée de passer les appels et d'envoyer les courriers lors des réunions de cadres²¹⁴⁹), ce qu'elle n'identifie comme du harcèlement qu'au moment de son témoignage en 1996, soit plus de 20 ans après les faits. Rita Lakin, quant à elle, pense avoir échappé au harcèlement à cause de son statut de veuve :

LAKIN. Les hommes pour lesquels je travaillais étaient très gentils avec moi, parce qu'ils avaient tous pitié de moi [grimace de tristesse exagérée].

[...]

QUESTION. N'avez-vous jamais ressenti de la discrimination à votre rencontre ?

LAKIN. Non, non, ils me trouvaient juste très mignonne²¹⁵⁰.

Le fonctionnement de l'institution lui-même est un facteur de l'exclusion des femmes et de leur maintien dans des rôles subordonnés : les positions créatives et exécutives vont de pair avec de longues heures de travail, alors même que les responsabilités familiales reposent sur les femmes. L'organisation du travail contribue à la rareté des professionnelles dans les postes les plus importants. Les femmes scénaristes sont rares²¹⁵¹, et seuls cinq témoignages de femmes ont été dépouillés pour cette recherche (sur les 67 témoins), ce qui est lié en grande partie aux genres des épisodes du corpus. En effet, les femmes scénaristes sont cantonnées à un nombre réduit de genres et de sujets. Dorothy Fontana fait le bilan de la situation au début des années 2000 :

La plupart des scénaristes femmes écrivent pour des comédies, ou des histoires plus douces, ou elles travaillent en binôme avec un homme. Les femmes qui écrivent seules de l'action et de l'aventure sont toujours peu nombreuses²¹⁵².

Fontana ne peut ainsi nommer que deux scénaristes pionnières, qui écrivent de l'action, du western et du drame à partir de la fin des années 1950 : Margaret Armen²¹⁵³ et Pat Fielder²¹⁵⁴. Le témoignage de Lakin le confirme. Le premier agent à qui elle est présentée, alors qu'elle

²¹⁴⁹ *Ethel Winant*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ethel-winant>, 7 août 1996, (consulté le 12 août 2022). Chapitre 4.

²¹⁵⁰ « *LAKIN. The men I worked for were very kind to me, because they all felt sorry for me.*

[...]

QUESTION. Did you ever feel any discrimination?

LAKIN. No, no, they just thought I was so cute. » Rita Lakin, OHT, Chapitre 2.

²¹⁵¹ Annie Berke montre comment, au moment de la professionnalisation du métier de scénariste lors des débuts de la télévision, les scénaristes masculins mettent en place des discours et des pratiques qui masculinisent la profession, et en excluent, symboliquement et *de facto*, les femmes. Berke, 2022, *op. cit.*

²¹⁵² « *Most of the women writers are comedy writers, or they are writers of the softer stories, or they are writers who are teamed with men. Individual women writing action-adventure still are a short supply.* » Dorothy Fontana, OHT, Chapitre 5.

²¹⁵³ *Margaret Armen | Scénariste*, en ligne : <https://www.imdb.com/name/nm0035392/>, (consulté le 22 février 2024).

²¹⁵⁴ *Pat Fielder | Scénariste, Équipe de renfort, Production*, en ligne : <https://www.imdb.com/name/nm0276102/>, (consulté le 22 février 2024).

occupe un poste de secrétaire pour deux producteurs, s'étonne de la voir sans partenaire masculin. Comme l'indique le titre de son autobiographie, elle est souvent « la seule femme dans la pièce », sauf quand elle rejoint l'équipe de *Peyton Place*, le premier *soap opera* de *prime-time*, où la moitié des scénaristes sont des femmes²¹⁵⁵. Les mêmes limites concernant les sujets attribués aux femmes sont constatées par Corday. Scénariste sous contrat en 1974 à Universal, elle est envoyée avec Avedon écrire pour une série sur des lycéens, qui emprunte au *soap opera*. Elle explique ce choix de la part de sa hiérarchie :

*Je pense que le sentiment était que les femmes pouvaient écrire sur des lycéens, parce que nous n'aurions jamais obtenu une série policière ou autre - à l'époque, cela n'aurait pas été possible. Mais cette série sur les lycéens où nous écrivions sur des jeunes de 16 ans, vous savez, c'était en quelque sorte acceptable*²¹⁵⁶.

La comédie, le *soap opera*, les romances entre adolescents : les sujets sentimentaux et familiaux respectent les limites du genre, où les femmes sont assignées à la sphère privée et domestique. L'action, l'aventure, et la violence relèvent de la sphère masculine. Fontana aimerait écrire pour *Combat !* (1962-2967, ABC) au début de sa carrière ; cependant, selon elle, les producteurs refusent de lire des scénarii sur la guerre écrits par une femme²¹⁵⁷. De même, les sujets politiques ne sont pas attribués à des scénaristes femmes. Selon Violet, « Reggie Rose disait toujours qu'il n'aurait pas de femme – qu'aucune femme ne pouvait écrire un épisode de *Defenders* – on est à ce point de mon témoignage dans les années 1960²¹⁵⁸. » Le scénariste et producteur progressiste participe du fonctionnement sexiste de l'institution. De même, toujours selon elle, dans le milieu progressiste de l'âge d'or, les sujets qui concernent les femmes n'intéressent pas :

*Alors qu'ils voulaient que Paddy [Chaeyfsky] écrive sur - [...] ou que l'un des Sudistes écrive sur son expérience, leur intérêt pour les filles blanches et protestantes était niente, nill, nada, inexistant. [...] À part essayer d'en écrire un sur une jeune alcoolique, je n'ai jamais vraiment essayé, j'ai juste fait ce qu'il y avait à faire*²¹⁵⁹.

²¹⁵⁵ Rita Lakin, *The Only Woman in the Room : Episodes in My Life and Career as a Television Writer*, Epub., Milwaukee, Applause Theatre & Cinema Books, 2015.

²¹⁵⁶ « *I think the feeling was that women could write high school kids, because we would never have gotten like a cop show or something – in those days that would not have happened. But this high school show where we were writing about 16-year-olds, you know, that was kind of acceptable.* » Barbara Corday, OHT, Chapitre 2.

²¹⁵⁷ Dorothy Fontana, OHT, Chapitre 1.

²¹⁵⁸ « *Reggie Rose always said he wouldn't have a woman - that no woman could write a Defenders – we're now in the 1960s.* » Ellen M. Violet, OHT, Chapitre 2.

²¹⁵⁹ « *As much as they wanted Paddy [Chaeyfsky] to write about – [...] or one of the southerners to write about their experience, their interest in wasp girls was niente, nill, nada, nothing. [...] Aside from trying to do one about a young alcoholic, I never really tried, I just did what was there to be done.* » *Ibid.*, Chapitre 1.

Les points de vue des hommes appartenant à des minorités de par leurs origines ethniques²¹⁶⁰ ou géographiques sont recherchés, ceux des femmes ne le sont pas. Comme nous l'avons vu plus tôt, Lakin décroche sa première mission d'écriture en proposant une histoire originale, tirée de son histoire personnelle (son statut de jeune mère et veuve), encore non traitée dans le programme. De même, Violett arrive sur *Defenders* alors que la série touche à sa fin, les thèmes qu'elle propose sont acceptés car ils n'ont pas été traités auparavant (la production lui commande, par exemple, un épisode qui met en scène une femme avocat, elle décide d'écrire une comédie de guerre des sexes mâtinée de comédie romantique²¹⁶¹). Lakin note qu'elle reçoit beaucoup de commandes pour des téléfilms pendant les années 1970, car les *networks* cherchent à séduire les femmes, un nouveau marché. Tout d'un coup, sa perspective devient précieuse²¹⁶². Fontana décroche aussi des contrats de la part de Quinn Martin pour *The Streets of San Francisco* (1972-1977, ABC), et il lui demande de signer avec son prénom féminin. Selon elle, il cherche à faire savoir que des femmes travaillent pour lui, ce qui lui permet d'améliorer sa réputation²¹⁶³. De manière plus prosaïque, Corday et Avedon se voient assigner des séries de plus en plus variées par Universal, y compris de l'action, car le studio cherche à rentabiliser son investissement en faisant travailler ses scénaristes le plus possible²¹⁶⁴. Le point de vue féminin est par conséquent secondaire et lié à la recherche de nouveauté et d'innovation, une fois que les sujets masculins, prioritaires, ont tous été développés.

Ainsi, dans les épisodes étudiés, la sensibilité des créatifs vis-à-vis de la pression de la réputation se traduit par le fait que des personnages féminins reçoivent la sympathie des héros, en dépit d'actions contraires à la morale traditionnelle. Toutefois, même s'il s'agit d'un jugement positif, il s'agit bien d'un jugement : le protagoniste est en position de pouvoir. Cette position de supériorité des créatifs masculins dans l'ordre du genre semble illustrée dans les intrigues qui ménagent des scènes de jugement ou d'édification des femmes. Dans « The Story of Mary Surratt », la condamnée à mort est édifiée par son ami et avocat, un sénateur. En effet, son exécution est imminente, et pourtant, elle pense à sa fille à marier, à son ouvrage de couture et à son jardin, délaissés, activités domestiques et féminines. Mary refuse de sortir de sa cellule : elle est innocente de toute participation dans le complot contre Lincoln, pour elle sa condamnation n'a pas de sens et elle commence à perdre sa contenance et à paniquer. Alors que

²¹⁶⁰ Paddy Chaeyfsky est issu d'une famille juive d'origine russe, installée dans un quartier catholique irlandais du Bronx. Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.*, p. 24.

²¹⁶¹ *Ellen M. Violett*, OHT, Chapitre 3.

²¹⁶² *Rita Lakin*, OHT, Chapitre 2.

²¹⁶³ *Dorothy Fontana*, OHT, Chapitre 5.

²¹⁶⁴ *Barbara Corday*, OHT, Chapitre 2.

la condamnée est construite par ses émotions, dans le pathos et la tragédie individuelle, le sénateur est construit autour de ses qualités de raisonnement et de rhétorique. En effet, il fait la leçon à Mary, en lui assurant qu'elle entre dans la longue liste des personnes qui ont subi une injustice. Elle servira d'exemple et permettra l'avènement d'une justice véritable. Le sénateur inscrit son expérience dans le domaine politique de l'Histoire. Convaincue, elle part pour son exécution. L'homme domine la scène, en expliquant au personnage féminin le sens de sa propre expérience.

La même position de jugement des personnages féminins apparaît dans des intrigues en cadre contemporain, comme « *The Voices of Death* » de *Defenders*. Dans cet épisode, cependant, les protagonistes se posent la question de la violence de Martha Harrow, et échouent à comprendre, et à lui expliquer, sa propre expérience. L'intrigue montre en effet l'incompréhension des réactions d'une femme battue. Interrogée à plusieurs reprises, l'accusée est incapable d'expliquer son passage à l'acte, alors que plusieurs années d'abus se sont écoulées. Les questions des avocats de la défense et du procureur (des hommes) indiquent le comportement attendu d'une femme : elle doit essayer de fuir, appeler à l'aide, quitter son foyer, ne pas acheter d'arme pour se défendre – en somme rester un être passif, non violent et dominé qui doit attendre et chercher secours d'une personne extérieure. La justice américaine est contradictoire, la défense et l'accusation présentent leur version respective des faits et l'histoire la plus convaincante emporte le jury²¹⁶⁵. Alors que l'avocat de Martha peine à faire entendre sa situation de femme battue, le procureur raconte l'histoire la plus logique : l'accusée a tué son mari avec préméditation pour toucher la prime de l'assurance-vie. Plusieurs années avant la reconnaissance du « syndrome de la femme battue », les créateurs masculins de « *The Voices of Death* » ne semblent pas avoir d'histoire à opposer à celle du procureur. La structure qui oppose des protagonistes masculins érigés en juge (ici, aussi bien les représentants de la défense que de l'accusation) et un personnage en position de marginalité est à nouveau illustrée. Comme vu plus haut, en dépit de sa culpabilité, Harrow est construite comme un personnage sympathique, et sa condamnation à mort une tragédie résultant de sa mauvaise incarnation du rôle de femme : les créatifs masculins paraissent comprendre la situation de subordination qui ressemble à la leur dans leur situation professionnelle (le poids des apparences et de la réputation). Cependant, cet épisode semble montrer également les limites de ces mêmes créatifs à sortir de leur propre point de vue, à imaginer une forme de subordination (la relation d'emprise entre la femme battue et son mari violent) qui ne ressemble pas à leur expérience, et à proposer

²¹⁶⁵ David Alan Black, *Law in Film : Resonance and Representation*, Urbana, University of Illinois Press, 1999.

une explication au geste du personnage féminin. Le point de vue masculin, supposément non spécifique et universel, apparaît ici marqué par les catégories du genre : la bipartition et la hiérarchisation des sexes est effectuée. Les personnages masculins s'élèvent en défenseurs ou en juges des femmes, décrivent l'expérience des femmes mais depuis leur propre point de vue. Les expériences spécifiquement féminines semblent difficiles à comprendre et donc à mettre en scène. Ces mêmes limites apparaissent dans le traitement des minorités raciales.

7.2.2.2 Le sauveur et les minorités raciales

Le groupe des créatifs et des cadres est marqué l'homogénéité d'un point de vue sexuel, il en est de même d'un point de vue racial. Dans le cadre de cette recherche, aucun des témoignages consultés n'a été donné par une personne non blanche ; le biais de la recherche (l'étude des créatifs et cadres en charge du *prime-time*) a pour conséquence leur absence. Des minorités raciales sont présentes dans l'institution de la télévision : en tant qu'artistes, talents, comédiens et comédiennes, en particulier dans les variétés, mais aussi dans des emplois subordonnés (administratifs par exemple²¹⁶⁶). Il est aussi à noter que le western constitue une grande part des épisodes étudiés, or l'Ouest est imaginé dans les années 1950 et 1960 comme peuplé de Blancs, les minorités raciales y sont peu nombreuses (Indiens, Chinois, et Afro-Américains sont des personnages rares). De plus, parmi les éditeurs étudiés, rappelons que, dans les sources consultées, seul l'un d'entre eux est Afro-Américain²¹⁶⁷. Parmi les cadres et les postes de direction, le premier Afro-Américain qui occupe un poste de vice-président est Stanley Robertson, nommé en 1971 par NBC²¹⁶⁸.

Du côté des créatifs, je n'ai pas pu identifier de réalisateur non blanc, de même pour les producteurs. Cantor, dans son étude de 80 producteurs, note qu'aucun d'entre eux n'est Afro-Américain. Les producteurs ont cependant des secrétaires noires, elle note la présence d'un apprenti, et d'accessoiristes – postes subalternes²¹⁶⁹. En ce qui concerne les scénaristes, ils sont tout aussi difficiles à identifier. Buhle et Wagner, dans leur histoire des milieux radicaux anti-

²¹⁶⁶ Le même phénomène a été noté pour les femmes, cantonnées dans des genres moins légitimes. Les professionnels appartenant à des minorités sont présents ailleurs dans l'institution. Kathleen Fearn-Banks et Anne Burford-Johnson, *Historical Dictionary of African American Television*, 2e édition., Lanham, Rowman & Littlefield, 2014 ; Gregory Adamo, *African Americans in Television : Behind the Scenes*, New York, Francfort, Lang, 2010 ; J. Fred MacDonald, *Blacks and White TV : African Americans in Television since 1948*, Chicago, Nelson-Hall Publishers, 1992.

²¹⁶⁷ Robert G. Pekurny, *Broadcast Self-Regulation : A Participant-Observation Study of the National Broadcasting Company's Broadcast Standards Department*, Thèse de doctorat en Sciences de la communication de masse, Université du Minnesota, Minnesota, 1977.

²¹⁶⁸ Dennis McLellan, *Pioneering TV executive*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2011-dec-07-la-me-stanley-robertson-20111207-story.html>, 7 décembre 2011, (consulté le 15 novembre 2023) ; Variety Staff, *Stanley G. Robertson dies*, en ligne : <https://variety.com/2011/scene/news/stanley-g-robertson-dies-1118047099/>, 6 décembre 2011, (consulté le 15 novembre 2023).

²¹⁶⁹ Cantor, 1971, *op. cit.*, p. 233- 235.

maccarthystes, évoquent un seul scénariste afro-américain, William Attaway (1911-1986, il s'agit d'une figure du milieu intellectuel noir basé à Harlem, connu pour ses romans, il est crédité pour deux productions télévisées²¹⁷⁰). Lonnie Elder est le second nom indiqué dans les sources étudiées, par le producteur Norman Felton. Les deux hommes ont développé un scénario pour une série qui ne s'est pas vendue au tournant des années 1960-70²¹⁷¹. Elder débute à la télévision en 1955, en tant que scénariste pour une anthologie diffusée sur la station locale de CBS à New York. Il est ensuite mentionné au générique de la série *N.Y.P.D.* (1967-1969, ABC), produite par Markell pour la société de Susskind, et en 1973 au générique de la série *Toma* (1973-1974, ABC), créée par Huggins. En plus de Felton, ces professionnels ont pour point commun de faire partie des réseaux de gauche²¹⁷². La faible diversité dans les rangs des scénaristes est encore soulignée dans l'étude de WGA évoquée plus haut. Dans les années 1980, les membres des minorités, hommes ou femmes, représentent moins de 3% des membres de la guilde²¹⁷³. Par conséquent, la question des relations, et éventuellement des discriminations raciales, dans l'institution ne peut être évoquée qu'indirectement dans cette étude ; le milieu des créatifs est presque exclusivement blanc. En effet, les témoignages consultés évoquent rarement des rencontres avec des personnes d'autres milieux. Pour cette génération, l'université n'est pas un lieu de brassage. Par exemple, Herbert Schlosser, programmeur, entre à la fin des années 1940 à Princeton, et précise que la prestigieuse université commence à y admettre les juifs, mais pas les Afro-Américains²¹⁷⁴. Les structures éducatives, en particulier l'enseignement supérieur, accueillent les minorités progressivement à partir de la deuxième moitié des années 1950, suite à la décision dans l'affaire *Brown v. Board of Education* (1954), ce qui est renforcé ensuite par les différentes lois interdisant la discrimination et organisant la « discrimination positive » (*affirmative action*²¹⁷⁵).

Ainsi, dans le corpus, ce sont des créatifs blancs qui conçoivent et mettent en scène des membres des minorités raciales : ils parlent *pour* ces minorités. Cette dimension est mise en valeur de façon explicite dans le témoignage de Violett. Pour son troisième épisode pour la série *The Defenders*, Violett écrit un scénario inspiré des émeutes de Harlem afin de dénoncer

²¹⁷⁰ Buhle et Wagner, 2005, *op. cit.* ; Henry Louis Gates, Evelyn Brooks Higginbotham et American Council of Learned Societies (eds.), *Harlem Renaissance Lives from the African American National Biography*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009.

²¹⁷¹ Norman Felton, OHT, Chapitre 8.

²¹⁷² La présence d'autres scénaristes afro-américains que je n'aurai pas identifiés dans les séries de *prime-time* n'est cependant pas exclue.

²¹⁷³ Banks, 2015, *op. cit.*, Repère 33/831.

²¹⁷⁴ Herbert S. Schlosser, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/herbert-s-schlosser>, 10 mai 2007, (consulté le 9 septembre 2022). Chapitre 1.

²¹⁷⁵ Richard Delgado, « Liberal McCarthyism and the Origins of Critical Race Theory », *Iowa Law Review*, 2009 2008, vol. 94, p. 1505.

l'hypocrisie des progressistes : une journaliste bien-pensante²¹⁷⁶ tue un Afro-Américain, car elle a eu peur quand elle s'est retrouvée seule face à lui dans une ruelle (« Nobody Asks What Side You're On », s04e23, 11/03/1965, CBS). Dans cet épisode, le procureur est joué par Ossie Davies, un acteur afro-américain, et il donne à Violetta des conseils pour la scène finale de réconciliation. Davies lui demande donner le pouvoir à son personnage dans la scène :

"Ce qu'il doit faire, c'est prendre les choses en main et presque forcer des excuses, et ce de la part d'un homme qui pense vraiment qu'il a raison et qu'il n'a rien fait de mal. [...] [Le personnage blanc] me dit comment c'est, et je te dis que je suis le seul à pouvoir dire comment c'est", m'a dit Ossie. J'ai donc dit oui, je suis rentrée chez moi et je l'ai écrit, je pense, bien écrit. [...] Ce qui était fascinant, c'est que je n'ai jamais vraiment compris, jusqu'à ce que je sois dans une réunion et qu'un type essaie de me dire à moi [accent dans l'original] ce que la femme ressentait, et j'ai pensé : "Non, non, cette fois c'est la femme qui te dit ce qu'elle ressent." [...] Parce que nous ne comprenons pas toujours ce que ressent l'autre personne, celle qui est victime de préjugés, celle qui est en infériorité numérique, celle qui est - vous voyez ce que je veux dire... La façon dont il l'a expliqué, la façon dont je l'ai réécrit et la façon dont il l'a joué, j'ai compris. Et puis la même chose m'est arrivée, et là j'ai vraiment compris²¹⁷⁷.

Davies, le comédien noir, refuse que la scénariste, une femme blanche, suive la formule habituelle de la série dans laquelle Preston, un avocat blanc, délivre la leçon de morale. Pour lui, un personnage blanc ne peut pas dire à un personnage noir ce que signifie être noir. Même s'il est *a priori* un allié, expliquer à un membre d'une minorité son expérience revient à le maintenir en position d'infériorité. L'acteur s'oppose ici à la structure paternaliste du système des personnages, et demande à la scénariste de la miner de l'intérieur, en empêchant le personnage blanc de parler pour le membre d'une minorité, et en laissant la fonction d'édification à un Afro-Américain. La scénariste a initialement reproduit la structure habituelle de l'épisode, elle a appliqué la formule de la série et ne semble pas la trouver *a priori* problématique, alors même que son intention est de critiquer les progressistes. Les Afro-Américains sont aussi victimes de racisme de la part de progressistes, alors qu'elle-même est victime de sexisme de la part de ces progressistes dans sa vie professionnelle. Ossie Davies s'aperçoit même du parallèle quand Rose se rend sur le plateau et présente Violetta à Davies comme « notre première femme scénariste » (*our first woman writer*) : « Et Ossie Davies a souri et il a dit : "Oui, c'est aussi une

²¹⁷⁶ La journaliste est incarnée par Lee Grant, comédienne mise sur liste noire durant les années 1950.

²¹⁷⁷ « "What he must do is to take charge and almost force an apology, and out of a man who really thinks he's right and didn't do anything bad. [...] [the white character]'s telling me what it's like, and I'm telling you that I'm the only one who can say what it's like", said Ossie to me. So I said yes, and I went home, and I wrote it, I guess right. [...] What was so fascinating was I never really got it, until I was in a meeting and some guy tried to tell me how the woman felt, and I thought: "no, no, this time the woman tells you how she felt." (...) Because we don't always get it for the other person, for whoever it is that's being prejudiced against, who's outnumbered, who's the - you know. The way he explained it, and the way I rewrote it and the way he acted it, I did understand. And then it happened to me, and then I really understood. » Ellen M. Violetta, OHT, Chapitre 3.

forme de discrimination, mais ce n'est pas de cette discrimination dont je veux vous parler²¹⁷⁸». » Pour le comédien, et à la différence de la scénariste, semble-t-il, la structure paternaliste n'est pas naturelle et invisible, au contraire, il l'identifie et il cherche à la briser. Grâce à l'intervention du comédien elle comprend sa situation mais de façon intellectuelle, par le raisonnement. Elle distingue cette première révélation du moment où elle fait l'expérience personnelle, vécue de l'intérieur, de cette forme particulière de paternalisme et de dépossession, qui n'est pas le refus d'entendre le point de vue d'une personne (ce qui est pour elle une situation habituelle), mais de parler à sa place. Parler à la place de quelqu'un, lui prêter des intentions, reconstruire ses désirs, ses colères, son état d'esprit, est en fait une prise de pouvoir. La personne qui en est la victime est privée du droit essentiel de dire sa vérité et de présenter son point de vue. Selon elle, les créatifs blancs (dans lesquels elle s'inclut) et/ou masculins s'expriment au nom des minorités, et des autres en général, ce qui n'est pas toujours satisfaisant, car des facettes de leur expérience leur échappent²¹⁷⁹. Dans son anecdote, l'homme veut parler pour les femmes et ne cherche pas à la consulter d'abord, alors qu'elle est présente dans la pièce. Elle indique ici qu'il pense connaître les femmes mieux qu'elle, appliquant à nouveau l'idée que les hommes disposent d'un accès à un point de vue universel. Les parallèles entre la situation de Violett et de Davies sont soulignés dans son récit par l'enchaînement, ou plutôt enchâssement des deux, elle dresse ainsi des parallèles entre le traitement des minorités raciales et des femmes par les hommes blancs. Par conséquent, les femmes et les autres minorités semblent confrontés au même paternalisme.

Des récits faits par d'autres scénaristes et producteurs semblent témoigner du même type de relation, paternaliste, avec les minorités raciales. Par exemple, les récits de contacts entre créatifs et minorités raciales sont liés à des circonstances extraordinaires, en particulier la guerre et le service militaire. Rose est envoyé dans le Sud du pays pendant la Seconde Guerre mondiale pour faire ses classes (Alabama, Mississippi, Floride, Virginie, Indiana). Devenu officier, il entraîne une compagnie formée de soldats afro-américains venus de Caroline du Sud : « C'étaient des jeunes de dix-huit et dix-neuf ans. Ils m'ont raconté la terrible réalité de ce

²¹⁷⁸ « *And Ossie Davies smiled and he said : "Yes, that is a form of prejudice, but that's not the one I want to talk about".* » *Ibid.*

²¹⁷⁹ Les militants et penseurs liés aux études raciales critiques (CRT) défendent d'ailleurs l'idée que les minorités doivent s'exprimer et raconter leurs propres expériences de discrimination, car les Blancs sont incapables de les imaginer, c'est le courant dit du « *storytelling* ». Richard Delgado et Jean Stefancic, *Critical Race Theory: An Introduction*, 4e édition., New York, NYU Press, 2023.

qu'est la vie d'un Noir dans le Sud²¹⁸⁰. » Originaire du milieu juif de New York, son expérience semble une découverte. Link, issu des classes moyennes supérieures de Philadelphie, raconte également son service militaire de deux ans au début des années 1950 de façon similaire :

Beaucoup d'entre eux étaient des Noirs pauvres du Sud, de l'Alabama, du Mississippi. Des jeunes blancs de Yazoo, Mississippi. Certains sont devenus mes amis. Vous savez, c'était une fenêtre ouverte sur les Américains. Pas des gens de la classe moyenne, mon origine sociale. Du point de vue de l'écriture, du point de vue de la nature humaine, je veux dire, c'était merveilleux d'être comme une éponge à l'époque. S'imprégner du langage de ces gens, de ce qu'ils pensaient, du genre d'individus qu'ils étaient²¹⁸¹.

Le point commun entre ces deux récits est la position du futur scénariste-producteur : Rose et Link se trouvent dans une position de supériorité (le premier est un officier face à ses troupes, et un homme mûr face à des jeunes ; le second un écrivain qui parfait sa formation artistique en côtoyant des soldats représentant la diversité du pays). Les deux hommes semblent se donner une légitimité, à la fois comme intellectuels frappés par les injustices et, en particulier, la découverte de la ségrégation, et comme alliés et relais de ces minorités. Les créatifs ne peuvent donner une valeur artistique à leur engagement dans un média commercial. Ils sont dominés dans l'ordre culturel (ce qui les sensibilise à d'autres formes d'injustice), mais ils sont aussi en position de supériorité dans l'ordre racial. La position d'intellectuel et le paternalisme semblent des conséquences de cette contradiction dans leur statut. Il s'agit d'une structure de la culture de la production qui se traduit aussi dans les contenus.

Cette situation semble aussi spécifique à une certaine génération. En effet, le témoignage de William Blinn, scénariste qui débute sa carrière en 1960, c'est-à-dire après Rose et Link, apporte un contre-point intéressant. Il fait partie de l'équipe de scénaristes qui écrit la mini-série *Roots* (1977, ABC). La saga raconte l'histoire d'une famille afro-américaine, depuis les temps de l'esclavage. Blinn est inquiet, il craint de commettre des erreurs ou de heurter les sensibilités des téléspectateurs (afro-américains en particulier). Il se rassure tout d'abord en consultant Alex Haley (1921-1992), qui est l'auteur du roman dans lequel il raconte l'histoire de sa famille, et l'ouvrage en question (*Roots : The Saga of an American Family*²¹⁸²). Puis, lors

²¹⁸⁰ « *They were youngsters, eighteen and nineteen. They told me the terrible story of what it is like to be a Negro in the South.* » Reginald Rose, cité dans Ross, 1962, art cit.

²¹⁸¹ « *A lot of them were poor blacks from the South, Alabama, Mississippi. White kids from Yazoo, Mississippi. Some became my friends. You know, it was a whole window into Americans. Not middle class, which was my own view. From a writing standpoint, from a human nature standpoint, I mean, it was wonderful to be a sponge then. To soak up these people's speech, what they thought, what kind of individuals they were.* » William Link, OHT, Chapitre 1.

²¹⁸² Alex Haley, *Roots : The Saga of an American Family*, Bexley, Gramercy Books, 2000 [1976].

de l'écriture, il comprend qu'il s'agit de l'histoire d'une famille qui vit à la campagne, ce qui correspond au cadre de son enfance :

Cette famille était la clé de tout ce qui se faisait, se disait et se ressentait. Je connais ce monde, ce monde n'a pas de couleur de peau, je viens de l'Ohio, je connais ce monde. [...] Les jeunes noirs du ghetto ? Non, absolument pas. [...] Mais quand vous commencez à parler d'une famille de fermiers ? Oui, je comprends. [...] Je ne me sentais donc pas mal équipé²¹⁸³.

Les négociations internes du scénariste sont ici visibles. Il se raccroche à ce qu'il sait, à ce qu'il a vécu, et considère que ces parallèles et ces points communs entre son expérience personnelle et la vie des personnages qu'il raconte sont suffisants pour justifier son implication dans ce projet. Par contre, il pose une limite à son point de vue : les jeunes afro-américains des quartiers défavorisés, avec lesquels il n'a pas assez de points communs pour se projeter et pour pouvoir faire son travail de scénariste. La position de Blinn semble ici plus modeste que celle des scénaristes intellectuels des années 1950. À la différence de ces derniers, il a fait le choix de la télévision, et il semble moins touché par le phénomène de mise à distance des œuvres. Chef scénariste sur *Bonanza*, nous l'avons vu adopter la posture de l'artisan, empêché d'exprimer toutes ses idées, mais toujours de bonne volonté et au service d'un public qu'il ne dénigre pas dans son témoignage, au contraire. Par exemple, à propos d'un épisode de la série *The Invaders* (1967-1968, ABC), où il met en scène le premier envahisseur noir, il fait face à des craintes de la part des cadres. Ce qui l'amène à faire le commentaire suivant : « Nous avons bien quelques crétins dans le public, mais dans l'ensemble, ce sont des adultes, vous savez qu'ils comprennent que c'est de la fiction, et bon sang, ce n'est qu'un épisode des *Envahisseurs*, il n'y a pas de quoi s'énerver²¹⁸⁴. » La position d'élite et d'intellectuel des créatifs doit donc être nuancée, peut-être selon un axe chronologique et générationnel. Ce témoignage met également en valeur les liens entre statut de créatif, aspirations professionnelles, culture du public et rapport avec les marginalités. Le statut de Blinn n'a jamais été déclassé (il n'a pas connu l'âge des anthologies), ses aspirations professionnelles semblent être satisfaites par la télévision, il ne se considère pas particulièrement dans une position d'élite, et cette position entraîne une forme de modestie, car il apparaît conscient des limites de son point de vue.

²¹⁸³ « *That family was key to everything that was done, and got said, and got felt. Well, I know that world, that world does not have a skin color, I'm from Ohio, I know that world. [...] Boys in the hood? no, absolutely no. [...] But when you start talking about a farm family? Yeah, I get that. [...] So, I did not feel ill-equipped.* » William Blinn, OHT, Chapitre 4.

²¹⁸⁴ « *So we've got some boneheads in the mix but by and large they're grown-ups, you know they get it, and good god, it's an episode of the Invaders it's not anything to get ruffled about.* » Ibid., Chapitre 2.

Dans le cadre spécifique des épisodes étudiés, signés par des créatifs appartenant à la génération précédent Blinn, des intrigues combinent la sympathie pour les personnages vulnérables et opprimés, avec le maintien du protagoniste dans une position de pouvoir. En effet, dans les épisodes qui présentent des minorités, le protagoniste, un homme blanc, est placé dans le rôle de sauveur, et il a le pouvoir de dire ce qui est juste. Dans « The Barefoot Kid » (*Laramie*, s03e15, 09/01/1962, NBC), « le va nu-pieds » est un jeune Mexicain de 16 ans, qui vole le cheval du héros. Pour ce crime, Juan De Layo est condamné à mort. L'épisode condense plusieurs thèmes progressistes : la criminalité motivée par la pauvreté, le problème de la proportionnalité entre le crime et la punition, la nécessité d'une justice juvénile, et les discriminations raciales. Sur tous ces sujets, Jess Harper, le protagoniste, défend le point de vue humaniste depuis une position de pouvoir. En effet, Harper prend la défense de De Layo, car le protagoniste considère que le jeune voleur ne récidivera pas. Il cherche également à édifier le juge qui a prononcé la condamnation à mort. Ce dernier déteste les Mexicains depuis la mort de son fils, tué par un Mexicain. Harper rappelle la règle progressiste : juger le mérite personnel. Enfin, Harper critique la communauté locale, qui profite de la haine du juge. Le personnage occupe ici la fonction de cacique : il a aidé les Blancs à coloniser la région en expulsant légalement les Mexicains de leurs terres. Finalement, l'épisode présente une autre incarnation du recours à l'extérieur : Harper est de passage et finit par obtenir la tenue d'un nouveau procès dans une autre juridiction. Plusieurs motifs du lynchage légal anti-maccarthyste sont ainsi illustrés, mais la question raciale ouvre à des interprétations supplémentaires, surtout étant donné que les Mexicains sont une « minorité de substitution ». « The Barefoot Kid » peut être lu comme une allégorie de la situation des Afro-Américains dans le Sud. Le personnage du sauveur blanc encode la position du créatif dans la culture de la production, en position de supériorité par rapport aux autres professionnels occupant des rôles subalternes. La relation protagoniste/ minorité raciale renvoie aussi symboliquement à la conception de leur statut et de leur rôle social. Harper incarne ici cet idéal de créatifs comme membres de l'élite médiatique, intellectuels, alliés des minorités, et chargés d'édifier le grand public.

D'autres épisodes illustrent ce syndrome du « sauveur blanc », évoqué par les études cinématographiques²¹⁸⁵. Dans « Quicksand » (*The Lone Ranger*, s05e08, 01/11/1956, ABC), le protagoniste se charge d'apporter de façon posthume la justice à une jeune indienne assassinée, éduquée chez les Blancs, porteuse d'un idéal d'assimilation pour sa tribu – et donc méritante.

²¹⁸⁵ Hernan Vera et Andrew Gordon, *Screen Saviors : Hollywood Fictions of Whiteness*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2003 ; Matthew W. Hughey, « Racializing Redemption, Reproducing Racism : The Odyssey of Magical Negroes and White Saviors », *Sociology Compass*, septembre 2012, vol. 6, n° 9, p. 751-767.

Dans « Mark of Guilt » (*Bonanza*, s10e13, 15/12/1968, NBC), les Cartwright soutiennent leur cuisinier chinois contre une attaque raciste, et font admettre la valeur de la civilisation chinoise dans une cour de justice. Dans « Honor Before Justice » (*Gunsmoke*, s11e24, 05/03/1966, CBS), le *marshal* Dillon et son adjoint se portent à l'aide d'un chef de tribu, condamné à mort par sa tribu même, en vertu des lois de la tribu. Ils respectent ces lois souveraines (par respect pour la tribu et les traités signés avec elle), mais elles sont présentées comme des obstacles à la justice, donc inférieures. Selon Thomas Andrae, le rôle de Dillon comme sauveur et protecteur des minorités est récurrent dans la série²¹⁸⁶, le même type de description se retrouve pour les séries progressistes des années 1960 : « Les hommes blancs résolvent les problèmes sociaux posés par les femmes et les Afro-Américains²¹⁸⁷. » Le commentaire illustre une nouvelle fois l'alliance entre les deux marginalités, dans une vision pluraliste et donc élitiste de la société, où les groupes qui demandent une place à la table des discussions sont les perturbateurs.

Le paternalisme de l'institution, visible dans ces contenus, est une donnée pérenne. Les protagonistes jugent les mérites respectifs des membres des minorités et de leurs cultures, les méritants reçoivent leur sympathie et leur aide. *A contrario*, les personnages membres de minorités n'édifient pas les Blancs. Dans le corpus, un seul personnage fait la leçon à des Blancs : il s'agit du révérend afro-américain de « I am the Night – Color Me Black » (*The Twilight Zone*, s05e26, 27/03/1964, CBS²¹⁸⁸), figure inspirée de Martin Luther King. Il explique à une foule blanche, réunie pour assister à une pendaison, le phénomène surnaturel en train de se dérouler : il fait nuit en plein jour. Selon lui, la haine les a tous empoisonnés, son discours est confirmé dans l'épilogue par le biais des informations radiophoniques qui révèlent l'apparition de la nuit au milieu de la journée dans des sites marqués par la violence. Le renversement, même symbolique, de la structure paternaliste raciste est une exception.

7.2.2.3 *Le patriarche et les héritiers*

Comme nous l'avons vu, les créatifs sont des hommes blancs, appartenant aux classes moyennes à supérieures, qui se conçoivent comme différents et supérieurs au grand public, et plusieurs s'identifient avec le public sophistiqué. En effet, ils utilisent des arguments sur ce type de public pour obtenir le contenu qui s'approche le plus de leur propre vision. En somme, ils incarnent le public le plus exigeant et compétent, et non le grand public qu'ils doivent

²¹⁸⁶ Thomas Scott Andrae, *The End of Innocence : Prime-Time Television and the Politics of the Sixties*, Thèse de doctorat de philosophie, Université de Californie, Berkeley, 2002, p. 42.

²¹⁸⁷ « *White males resolve social problems that women and African-American raise.* » Kraszewski, 2004, *op. cit.*, p. 171.

²¹⁸⁸ Évoqué au chapitre 4.

distraire et éduquer. Les descriptions négatives du grand public suggèrent leur volonté de distinction, et de se placer de façon valorisante dans la hiérarchie sociale et culturelle, afin d'occuper une position d'élite. Cette facette de la culture de la production semble illustrée dans la fiction par la figure du patriarche, au cœur d'épisodes et de séries comme *Bonanza*, *The Big Valley*, *Lawman* et *Gunsmoke* pour le western, et *The Defenders*, *Perry Mason*, *Ironside*, pour le genre policier et judiciaire. L'opposition entre le patriarche et les jeunes, qui se conclut par la rentrée dans le rang de ces derniers après leur édification, est interprétée sous les termes de la théorie de l'hégémonie comme la représentation de la génération de la contre-culture opposée à celle de ses parents²¹⁸⁹. Cependant, il est possible de voir ces relations déséquilibrées au sein du système de personnages, comme une justification dans la fiction de la mission des créatifs comme intellectuels.

Tout d'abord, la figure du patriarche est l'occasion de mettre en scène la mission pédagogique des créatifs. Par exemple, dans « Trial for Murder » (*Wagon Train*, s03e29 et 30, 27/04 et 04/05/1960, NBC), la caravane de pionniers est secouée par la découverte d'un meurtre alors qu'elle se trouve dans l'Ouest sauvage, à plusieurs jours de cheval de toute présence humaine. Un suspect est rapidement identifié, et les membres de la caravane s'appêtent à le lyncher. Ils sont interrompus par le major Adams, en charge de la caravane (*wagon master*), qui représente l'autorité et dispose de pouvoirs comparables à ceux d'un capitaine sur un navire. Face aux pionniers, il rappelle les droits de l'accusé : bénéficiaire d'un jugement par un jury de pairs. Adams organise ensuite un procès. Il recrute un avocat et un procureur parmi les voyageurs, il organise la sélection d'un jury, et il assure lui-même la fonction de juge. Finalement, l'accusé est acquitté et le véritable assassin découvert. Adams donne la morale dans l'épilogue : « Mais ce procès n'était pas seulement celui d'un homme. C'était le procès de la justice elle-même. La justice et les droits des hommes libres. Je suis fier du fait que partout où se trouve cette caravane, il n'y a pas de nature sauvage car là est la civilisation²¹⁹⁰. » Il s'agit d'un épisode de (ré)invention de la justice, trope présent par ailleurs dans d'autres épisodes²¹⁹¹. Adams, le patriarche, incarne le créatif intellectuel qui se donne pour mission de former le citoyen : il doit renoncer au lynchage, au réflexe émotionnel de la vengeance, pour se civiliser en respectant les libertés et les droits individuels.

²¹⁸⁹ Aniko Bodroghkozy, *Groove Tube : Sixties Television and the Youth Rebellion*, Durham, Duke University Press, 2001.

²¹⁹⁰ « *But there was more on trial here than just a man. Justice itself was on trial. Justice and the rights of free men. I'm proud that wherever this wagon train is, there is no wilderness, civilization has arrived.* » (« Trial for Murder », *Wagon Train*, s03e30, 04/05/1960, NBC).

²¹⁹¹ Par exemple dans « Shadow of a Pale Horse » (*The United States Steel Hour*, s07e21, 20/07/1960, ABC).

D'autres épisodes confrontent le patriarce aux erreurs judiciaires. Dans « Justice Deferred » (*Bonanza*, s09e13, 17/12/1967, NBC), Hoss Cartwright et un de ses ami témoignent pour l'accusation lors d'un procès pour meurtre. L'accusé est condamné à mort en dépit de ses proclamations d'innocence. Peu après la pendaison, Hoss croise dans la rue un homme qui ressemble trait pour trait au condamné. Il s'agit du véritable coupable. L'ami de Hoss, pour ne pas se dédire et perdre sa bonne réputation, décide de ne pas témoigner. L'homme est relâché. Ben Cartwright, le patriarce de la série, le rassure :

BEN. Les lois semblent mener à la condamnation et à la pendaison d'un innocent, et à l'acquittement d'un coupable. Ce n'est pas la justice, j'en conviens, mais c'est le résultat d'une procédure régulière et nous devons l'accepter !

HOSS. Papa, je me fiche de la façon dont cela a été fait, ce n'est pas juste !

BEN. C'est une injustice ! Tu as raison. J'ai vu beaucoup d'injustices en mon temps, et la plupart ont été corrigées. Je sais que ce n'est qu'un faible réconfort après les faits. Mais sur le long terme, les coupables finissent généralement par payer pour leurs crimes. [...] Hoss, les lois ne sont pas parfaites, pas plus que les gens qui les exécutent. Mais il faut bien avoir quelques règles de conduite pour vivre. La plupart du temps, elles nous servent bien, mais pas cette fois-ci. Mais nous allons quand même respecter la loi, comme tout être humain civilisé devrait le faire²¹⁹².

Selon Ben, les erreurs judiciaires sont inévitables, même quand les droits et procédures sont respectés²¹⁹³. Les lois n'en sont pas moins nécessaires pour la vie en société, il est suffisant de veiller au respect des procédures, car statistiquement il y a plus de coupables que d'innocents condamnés. La punition des coupables est la priorité, et le temps permet de corriger les erreurs. Le discours mêle ici réalisme, respect des procédures et fonction punitive de la justice : les créatifs se font ici les défenseurs du *statu quo*, en conformité avec les demandes du contrôle éditorial. Cependant, une lecture symbolique de cet épisode est possible. Les créatifs pourraient avoir encodé ici leur insatisfaction face à la qualité des fictions télévisées. Le système et les professionnels qui les produisent sont imparfaits, la qualité est inégale, mais il y a un besoin d'éducation et de divertissement. Il faut savoir accepter les productions médiocres, et les différents compromis.

Le même type d'argument est utilisé dans un épisode de série policière : « The People Against Judge McIntire » (*Ironside*, s04e04, 08/10/1970, NBC). Après avoir découvert une

²¹⁹² « *BEN. The laws seem fit to convict and hang an innocent man, and to acquit a guilty one. It isn't justice, I agree, but it was accomplished in the due process of law and we must accept it!*

HOSS. Pô, I don't care how it was done, it ain't right!

*BEN. It's an injustice! Fine. I've seen plenty of injustices in my time, and most of them have been corrected. I know that's small comfort after the deed. But in the fullness of time, the guilty usually pay for their crimes. [...] Hoss, the laws aren't perfect, and neither are the people who execute them. But you gotta have some guidelines to live by. Most of the time they serve us well, this time they didn't. But we are still gonna abide by the law as all civilized human being should. » (« Justice Deferred », *Bonanza*, s09e13, 17/12/1967, NBC).*

²¹⁹³ Le personnage défend une position comparable dans « The Dublin Lad » (*Bonanza*, s07e15, 02/01/1966, NBC).

erreur judiciaire, le juge avoue qu'il n'était pas impartial, et décide de prendre sa retraite. Ironside, le protagoniste en position de patriarche, et enquêteur sur l'affaire, essaie de l'en dissuader :

LE JUGE. Il [le condamné] avait droit à un procès équitable et complet.

IRONSIDE. Le procès auquel il a eu droit a été examiné par les plus hautes juridictions, qui n'ont trouvé aucune preuve de préjugé de la part du tribunal. [...] Les juges sont humains et imparfaits, comme le sont parfois les policiers. Parfois, la loi elle-même est imparfaite. Mais nous n'abandonnons ni la loi, ni l'homme.

LE JUGE. Je ne peux pas m'en tirer aussi facilement, je n'en ai pas le droit.

IRONSIDE. Vous vous croyez si important que cela ? [...] Il y a aussi des citoyens de cet État dans cette salle d'audience, qui ne s'intéressent qu'à la justice. Si vous êtes replié sur vous-même, à qui s'adressent-ils²¹⁹⁴ ?

Là encore, l'erreur judiciaire a été commise malgré les protections légales. Cependant, en dépit des défauts, le service des citoyens, c'est-à-dire du grand public, passe avant tout. La mission de divertir et d'éduquer est plus importante que de satisfaire des ambitions artistiques, et une recherche de perfection égoïstes. Les créatifs semblent développer une justification de leur statut d'artiste raté mais d'intellectuel de valeur.

Le patriarche est également celui qui juge, aide et édifie des personnages plus jeunes. La relation qui se trouve illustrée dans plusieurs épisodes est celle qui unit et oppose un patriarche et un héritier ingrat. Par exemple, dans « Starring the Defense » (*The Alfred Hitchcock Hour*, s02e07, 15/11/1963, CBS), Todd Crawford, un jeune homme de bonne famille âgé de 21 ans, tue lors d'une bagarre l'un de ses amis. Todd est un jeune homme en colère ; lors de son procès il avoue avoir eu l'intention de tuer. Pour cette raison, il encourt la peine de mort. Alors que le fils est un jeune homme désœuvré, son père travaille dur. Le patriarche a renoncé à une carrière glorieuse d'acteur de cinéma pour un travail de cadre anonyme (il est avocat) afin de subvenir aux besoins de son fils. Le personnage symbolise le créatif qui a abandonné ses ambitions artistiques, pour obtenir une forme de stabilité, mais dans l'anonymat de la télévision – choix dont plusieurs témoins font part²¹⁹⁵. Le fils pourrait incarner les débutants, les idéalistes qui critiquent les créatifs comme des traîtres et des vendus pour leur participation à un média commercial. L'intrigue porte aussi la trace de cette justification du statut de créatif en donnant

²¹⁹⁴ « *LE JUGE. He [the condemned] was entitled to a fair and complete trial.*

IRONSIDE. The trial he got was reviewed by the highest courts, they found no evidence of judicial prejudice. [...] Judges are human, and imperfect, as are policemen now and then. Occasionally, even the law is imperfect. But we don't abandon the law, or man.

LE JUGE. I can't let myself off that easily, I haven't the right.

*IRONSIDE. You matter that much? [...] There are also citizens of this state in that courtroom, interested only in justice. If you're turned inward, who do they reach out to? » (« The People Against Judge McIntire », *Ironside*, s04e04, 08/10/1970, NBC).*

²¹⁹⁵ Voir chapitre 2. Le discours est le plus fréquent chez les scénaristes de cinéma mis sur liste noire et forcés de travailler, clandestinement, pour la télévision.

raison au patriarche. En effet, après la révélation de son intention de tuer, la condamnation à mort de Todd Crawford semble certaine. Afin de sauver son fils, Miles Crawford utilise une scène de plaidoirie tirée du dernier film dans lequel il a joué. Il reprend son rôle d'acteur de cinéma et délivre une plaidoirie émouvante. Cependant, le subterfuge est découvert par le procureur, et l'acteur est dénoncé au juge. Une projection privée est organisée dans le bureau du juge, sur un écran mobile, pour prouver la manipulation. La mise en scène de l'épisode utilise donc le dispositif du film dans le film : le cadre du film de cinéma dans lequel Miles a joué vient s'ajouter au cadre du téléviseur. Le film de cinéma est ainsi transformé en programme de télévision. Deux scènes sont montrées au juge : la plaidoirie du personnage incarné par Miles, et la scène d'exécution (interrompue) du personnage condamné à mort dans le film. Dans la dernière séquence de l'épisode, le jury déclare Todd coupable, mais le juge décide de ne le condamner qu'à une peine de prison. Les jurés ont seulement assisté à la scène de cinéma rejouée (en plein cadre), alors que le juge a assisté à la scène de télévision : la première échoue au contraire de la seconde. Le septième art ne parvient pas à convaincre, le média commercial est efficace : la mise en scène participe du projet de valorisation du statut de créatif de télévision. De plus, dans l'épilogue, le juge prévoit la possibilité de libération et de la réintégration du fils dans la société, une fois réhabilité ; le personnage doit ainsi être édifié. De même, les artistes idéalistes qui renoncent à s'opposer aux règles de fonctionnement de l'institution, peuvent y participer de façon productive.

La relation patriarche/ héritier est aussi au cœur de deux épisodes *Have Gun – Will Travel*, construits avec des personnages similaires : le condamné est un jeune héritier, innocent mais immature. Ainsi, Pierre Deveraux a-t-il avoué un crime qu'il n'a pas commis pour embarrasser son père – entraînant sa condamnation à mort (« The Black Hankerchief », *Have Gun – Will Travel*, s03e09, 14/11/1959, CBS). Sauvé de justesse par Paladin, il reconnaît sa stupidité et promet de changer. Dans « The Hanging of Roy Carter » (*Have Gun – Will Travel*, s02e04, 04/10/1958, CBS), le jeune héritier, condamné à tort, est soumis à son père. Innocent, il échappe à la mort car Paladin a saboté la potence. Cette expérience a des vertus transformatrices, il lui explique : « Vous savez, la chose la plus difficile que j'ai faite dans ma vie, c'est de marcher jusqu'à cette potence. C'est la première chose importante que j'ai faite seul²¹⁹⁶. » Pour les deux héritiers, la confrontation avec la potence est un moment d'édification morale, qui permet le passage à l'âge adulte. Les intrigues reprennent le conte moral typique de

²¹⁹⁶ « You know something, the hardest I've ever done in my all life is walking out to those gallows. It's the first important thing I ever did on my own. » (« The Hanging of Roy Carter », *Have Gun – Will Travel*, s02e04, 04/10/1958, CBS).

l'idéologie conservatrice entourant la peine de mort, ce qui, là encore, assure leur validation par le contrôle éditorial. Toutefois, les épisodes semblent encoder la relation entre le mentor et le débutant. Paladin sauve les deux jeunes hommes de projets désastreux (les faux aveux, rester sous la coupe de son père) qui s'apprêtent à leur coûter la vie. Il leur montre le chemin vers des projets positifs : le premier rentre dans le rang, le second se joint à un prêtre pour ouvrir des bibliothèques dans les prisons – illustration d'une mission d'intellectuel progressiste. Renoncer à des projets artistiques ambitieux dans une industrie culturelle permet d'embrasser la vie et d'être utile.

Ce chapitre se pose donc la question de la signification du trope récurrent de la sympathie pour l'accusé ou le condamné, construit par le système des personnages, c'est-à-dire la relation protagoniste/marginaux. *A priori*, ce type de relation se détache des normes et des valeurs du contrôle éditorial, en ne reprenant pas la vision manichéenne du crime et du criminel préconisée par les différents codes et professionnels qui les mettent en œuvre. La construction de la sympathie pour l'accusé ou le condamné suggère un échec, et donc une limite, du contrôle éditorial, car elle se rattache politiquement à des idées humanistes et progressistes. En effet, dans l'historiographie et dans les discours des acteurs historiques, notamment ceux des créatifs, les deux groupes s'opposent. Le contrôle éditorial, conservateur, cherche à encadrer et maîtriser les créatifs, associés aux idées progressistes. Dans ce cadre, la présence des voix minoritaires et des discours critiques est expliquée avec la théorie de l'hégémonie. Les professionnels du contrôle éditorial laissent faire les créatifs, qui ont pour fonction de relayer les « voix d'en bas ». Mais les interventions de contrôle éditorial cooptent, instrumentalisent, intègrent et déradicalisent des thèmes et discours non conformes. Ces derniers apportent une forme de reconnaissance et de satisfaction aux groupes subordonnés, sans mettre en danger les hiérarchies. La neutralité, en particulier l'équité, même relative, des contenus dans les fictions télévisées permet la polysémie et la variété des interprétations selon le positionnement du téléspectateur.

En effet, l'analyse des épisodes du corpus montre l'existence de ces discours humanistes et progressistes, favorables aux minorités et aux marginaux (des Mexicains aux malades mentaux en passant par les femmes), et des processus de recadrage conservateur, parfois en trompe l'œil (par exemple chez Rose, qui donne la voix de l'ordre à des personnages

secondaires, et donne le point de vue progressiste, donc marginal, à son protagoniste, doté de l'autorité dans la fiction). L'étude de ces thèmes a permis de mettre en valeur la présence de débats et de sujets tirés de l'actualité, comme la diffusion des nouvelles normes de la « révolution des droits », aussi bien dans des fictions en cadre contemporain (drame, série judiciaire ou policière) que dans des genres placés plus bas dans la hiérarchie culturelle comme le western. La méthode d'analyse employée ici est celle du décryptage de la fiction en fonction de son contexte historique, par conséquent la fiction est interprétée comme un site de commentaire politique et social, dans la tradition des études culturelles.

Cependant, l'analyse des épisodes du corpus permet également de définir cette relation protagoniste/ marginaux comme une relation déséquilibrée. Si les marginaux bénéficient de la sympathie des protagonistes, c'est parce qu'ils sont jugés méritants par les premiers : les minorités restent dans une position de subordination, même si cette dernière est bienveillante. Les épisodes se terminent sur le schéma récurrent de l'édification par le protagoniste du marginal, qui rentre dans le rang. Même de façon symbolique, l'ordre n'est pas renversé entre le héros et les membres des minorités qu'il décide d'aider. La structure de la relation est condescendante, paternaliste. Dans le cadre de l'institution, le paternalisme des protagonistes (des personnages masculins blancs) peut être compris comme le résultat d'une intervention (ou d'une concession) au contrôle éditorial. Toutefois, l'étude du statut social et économique des créatifs indique qu'ils sont des membres de l'élite médiatique, en position de domination dans l'ordre social, sexuel et racial. Le groupe des créatifs partage de nombreux points communs avec les cadres et leurs relations d'interdépendance, la porosité entre les deux groupes, les pratiques communes de sociabilité, la culture du public similaire ... amènent à nuancer l'opposition entre les deux. Ainsi, dans les épisodes étudiés, la figure du moraliste, du sauveur blanc, du patriarce, du mentor exprime des normes et des valeurs conformes à la position de supériorité des créatifs dans la société, et dans une certaine mesure, dans l'institution. La correspondance entre les protagonistes et leurs créateurs incite à relire ces fictions selon un deuxième mode d'analyse. Tout comme les scénaristes mis sur liste noire décrivaient, de façon détournée, le sort qui leur était réservé dans la société prise dans la campagne maccarthyste, les créatifs des générations suivantes semblent continuer à nous parler d'eux, à faire des commentaires sur leur statut, leur institution, leurs peurs, leurs idéaux, leurs objectifs, c'est-à-dire la façon dont ils se représentent eux-mêmes, leur place dans leur institution et dans la société. John Caldwell décrit les professionnels comme des théoriciens, des ethnographes et des

critiques d'eux-mêmes et des pratiques industrielles²¹⁹⁷, et ce mode de lecture éclaire de nombreux épisodes du corpus, en particulier la relation paternaliste entre le protagoniste et les marginaux, transposition dans la fiction du statut paradoxal des créatifs.

L'accusé, le marginal, le paria paraît construit avec des traits qui le rapprochent de la figure du créatif, c'est-à-dire conformément *au sens* que les créatifs donnent à leur expérience de travail dans la culture de la production. Même si objectivement, les créatifs ne sont pas marginalisés dans la société, dans le processus de production et dans leurs relations professionnelles, leur culture les construit comme des subordonnés. L'accusé et le créatif subissent les mêmes injustices et difficultés, pour le premier dans sa situation face à la peine de mort, pour le second dans sa situation professionnelle (pouvoir dans la production, identité professionnelle) : isolement, vulnérabilité face aux phénomènes de réputation, mépris de soi, oppression, enrichissement par des activités indignes voire criminelles. La relation de sympathie et de bienveillance, construite dans la fiction, découle de l'identification entre le personnage et son créateur.

Le protagoniste représente l'autre facette de ce statut paradoxal. Le héros, blanc et masculin, juge et moraliste est construit aussi comme un créatif, en fonction d'autres aspects de l'expérience de travail. Le créatif est bien un créateur, un concepteur, et fait l'expérience de sa supériorité vis-à-vis des autres personnels (personnel administratif et assistants, techniciens et professionnels qui donnent vie aux différents aspects du scénario). De plus, dans son rapport avec le grand public, les créatifs adoptent la position valorisante de l'intellectuel, qui doit divertir et éduquer. La construction des personnages de marginaux entre dans ce projet de valorisation à deux titres. Tout d'abord, la défense des faibles et des impopulaires dans la fiction confirme le créatif dans son rôle d'intellectuel humaniste ; de même, la convocation de l'actualité et des débats politiques et sociaux est un signe de sa pertinence. Ensuite, les minorités sont, dans la culture, un site d'innovation, de style, d'avant-garde, ce qui signale que le créatif n'a pas totalement renoncé à ses ambitions artistiques. Dans cette relation paternaliste, le statut paradoxal des créatifs dans la culture de la production est encodé, ses souffrances tout comme ses idéaux et ses espoirs.

²¹⁹⁷ Caldwell, 2008, *op. cit.*

CONCLUSION

Les professionnels, leurs activités de travail, leurs identités professionnelles spécifiques au sein d'un média grand public et commercial, contrôlé par de grandes entreprises, annonceurs, studios et diffuseurs, sont mis au centre de cette recherche, dans le but de comprendre les contenus audiovisuels produits.

Le chapitre 1 propose une entrée dans ce monde. Il s'agit de suivre la production d'un épisode ordinaire d'anthologie et de série épisodique, de l'idée initiale à la diffusion ou à la copie zéro. Ce chapitre permet de voir une institution sociale en action, car la division du travail créé des liens d'interdépendance. De plus, le contexte particulier de la télévision de l'âge classique, c'est-à-dire la mise en place d'un modèle de production, est propice au déploiement de relations professionnelles multiples et dynamiques, aux conflits et aux tensions autour de la définition des différentes attributions de chacun. L'industrie connaît une phase de professionnalisation et de standardisation de ses procédures, au tournant des années 1950-1960. Les concepts issus de la sociologie des professions, en particulier dans son courant interactionniste, permettent de mettre en perspective les sources industrielles avec les témoignages. L'histoire orale, dont les apports pour étudier les pratiques du quotidien sont déterminantes, nous indiquent les écarts entre les procédures telles qu'elles sont décrites dans les sources écrites émanant de l'industrie ou de la recherche et leur application sur le terrain.

Ainsi pour produire un épisode de série télévisée, à New York dans les années 1950 pour le modèle de l'anthologie, comme à Hollywood, tout au long de la période étudiée pour le modèle de la série épisodique, la validation d'une idée initiale (ou *pitch*) est indispensable. Les origines de ces idées sont variées, selon le format et le genre de la série : adaptations littéraires ou drames originaux pour les anthologies, et déclinaison de la matrice pour les séries épisodiques. Cette première étape est un premier révélateur des rapports de pouvoir car les différents décideurs sont consultés : le producteur, l'annonceur, par le biais de son représentant d'une agence de publicité le plus souvent, et le diffuseur, c'est-à-dire le *network*. Une fois ce premier obstacle passé, il faut développer cette idée initiale et en faire un scénario de tournage pour un épisode de 30, 60 ou 90 minutes, c'est le développement de la fiction. Tout au long de cette étape, le travail du scénariste est supervisé par le producteur dans sa fonction informelle de chef scénariste. En tant que spécialiste du format de sa série, il est capable d'évaluer le coût et les délais de tournage nécessaires pour transformer le scénario en épisode de série télévisée.

Le document produit est ensuite révisé par des employés spécialisés, les éditeurs, qui travaillent pour les chaînes nationales, les studios, ou des sous-traitants, c'est-à-dire des entreprises spécialisées. Ces éditeurs s'assurent de la qualité et de la moralité du contenu selon les normes et les valeurs voulues par les commanditaires. Le scénario doit recueillir l'approbation de tous les commanditaires pour devenir un scénario de tournage.

L'étape suivante, qui doit permettre de parvenir à la mise à l'antenne d'un contenu, est aussi parcourue d'obstacles et illustre le pouvoir des décideurs mais aussi des créatifs. Ainsi, le texte est encore susceptible de subir des modifications. Le temps des répétitions, en présence des comédiens et comédiennes et de tous les techniciens, constitue un moment particulier lors duquel les annonceurs peuvent réaliser que des problèmes se posent (langage, décor, jeu des acteurs, enchaînement entre le programme et la publicité). Par conséquent, ils sont dans la position de demander des révisions de dernière minute aussi bien dans le cadre des anthologies diffusées en direct, que dans le cadre des sitcoms filmées. De même, le réalisateur, laissé seul sur le plateau lors des répétitions ou du tournage, peut intervenir sur le texte, s'il n'est pas satisfait de la qualité des dialogues, ou de la définition des personnages. Enfin, les comédiens et les comédiennes peuvent aussi prendre le pouvoir lors de la dernière répétition ou lors du tournage. Si les rapports de pouvoir le leur permettent (en particulier s'ils incarnent un personnage récurrent), ils ont les capacités pour exiger des modifications, voire même refuser un scénario en bloc. Ici, le choix du moment pour faire connaître ses objectifs est décisif, l'actrice ou l'acteur ne doit pas laisser aux autres professionnels le temps de monter des contre-propositions.

Lors de la dernière étape, celle du montage, la surveillance des décideurs perdure. Au temps du direct, cependant, le montage est fait par le réalisateur en régie ; il est à ce moment souverain. Pour la série épisodique, la salle de montage est un autre lieu de potentielle confrontation entre professionnels : si le réalisateur a le droit de monter sa version de l'épisode, le producteur possède en réalité un droit de veto; seul le montage approuvé par le producteur devient la copie zéro présentée aux commanditaires. Le producteur lui-même est soumis au pouvoir de contrôle de son producteur exécutif (le cas échéant) et des cadres de la chaîne qui visionnent toutes les copies zéro pour les valider avant leur diffusion à l'antenne.

La production de séries télévisées est basée sur les principes de la division du travail par la création d'une chaîne d'assemblage organisée par le producteur. Le contrôle éditorial est exercé tout au long de la chaîne, par les différents décideurs et financeurs. Deux phases historiques se succèdent : dans un premier temps, le *network* est un simple distributeur qui vend son temps d'antenne et n'a pas de contrôle sur les programmes diffusés, qui sont financés et

produits par le couple annonceur/ agence de publicité. Puis au fur et à mesure des années 1950, les rôles de ces trois entreprises évoluent avec le passage aux séries épisodiques filmées. Le *network* devient producteur et co-producteur, prend le contrôle sur sa grille horaire et occupe une fonction de courtier entre les annonceurs et les producteurs. Le modèle de production se standardise autour de la culture de la production hollywoodienne. L'étude des conditions concrètes de production met en valeur l'atmosphère particulière de travail sur cette chaîne d'assemblage, marquée par des délais de rigueur et des risques de dépassement des budgets. Ces contraintes ouvrent des marges de manœuvre aux créatifs face au pouvoir du contrôle éditorial : des moments de négociations et de compromis sont suivis d'épreuves de pouvoir, en particulier sur les plateaux et dans les salles de montage. La division du travail et les pressions des délais et des coûts apparaissent ainsi comme des formes de limites au contrôle éditorial, la surveillance des commanditaires est incomplète et les créatifs peuvent prendre le pouvoir dans certaines circonstances.

Scénaristes, réalisateurs et producteurs : le chapitre 2 se penche sur le problème de l'identité d'artiste dans une industrie culturelle - problème qui n'est pas propre à ce média. L'image de l'artiste, héritée du mouvement romantique du XVIII^e siècle est celle du génie solitaire, incompris, tirant le diable par la queue mais ne pouvant ignorer sa vocation. Il pratique l'art pour l'art, invente des formes nouvelles et travaille seul. Aucun des créatifs étudiés ici ne correspond à cette image : ils travaillent en équipe, sur un média populaire, leurs produits sont marqués par les conventions, voire la déclinaison d'une matrice, les salaires et cachets sont attractifs, ils sont intégrés dans la société dans les classes moyennes voire supérieures. Le chapitre étudie quelles identités professionnelles sont construites, et comment les créatifs les négocient en mobilisant les notions de professionnalisation, de rhétorique professionnelle, et une grille de lecture juridique. En effet, les conditions de travail, et partant les statuts et les hiérarchies dans l'institution dépendent de l'accès à la propriété intellectuelle. La question du *copyright* permet d'éclairer les témoignages. Le système du *copyright* désigne comme auteur légal, c'est-à-dire propriétaire, le commanditaire d'une œuvre produite par un employé. Les annonceurs, les studios et/ou les *networks* sont les détenteurs de la propriété intellectuelle et non les créatifs, sauf exception. Cette situation est une dimension majeure de la culture de la production. De l'accès à la propriété intellectuelle découlent le contrôle éditorial et l'autonomie créative, le niveau de rémunération, et l'image de soi des créatifs en tant que professionnels.

Dans la période étudiée, deux types d'identités professionnelles distinctes coexistent : l'une à New York, l'autre à Hollywood. À New York, les nouveaux métiers de la télévision

puisent dans les traditions du théâtre et de la radio pour construire les formes de la fiction télévisée, leur valeur artistique, et leur hiérarchie au sein de l'institution. L'âge d'or de la télévision est un âge d'or pour les trois métiers. Pour les scénaristes, les anthologies constituent la seule forme qui leur garantit un accès à la propriété intellectuelle. Il s'agit d'un phénomène exceptionnel ; les scénaristes sont les descendants des dramaturges et suivent leur "pièce" de télévision du début à la diffusion, dans les coulisses. Ce statut d'auteur s'accompagne d'une amélioration des cachets, en particulier grâce à l'action de la nouvelle guild des scénaristes et du nouveau contrat minimum de 1955. Grâce à leurs activités, des scénaristes qui vendent régulièrement des textes appartiennent à la classe moyenne ou supérieure. Certains peuvent même se construire un capital à partir de leurs œuvres qu'ils peuvent publier ou adapter, par exemple au cinéma ou au théâtre. La propriété intellectuelle, l'autonomie créative, la rédaction de drames originaux et la politique de promotion des scénaristes organisée par les chaînes, et reprise par la critique, mènent à la valorisation du métier. Une identité d'intellectuel, en prise avec les problèmes de son époque se développe. Cette dimension permet de négocier les frustrations liées aux demandes des annonceurs et des chaînes, obstacles à la véritable expression artistique selon les scénaristes. Les trois figures de scénaristes intellectuels qui se détachent à cette période, et qui la symbolisent, sont Rod Serling, Reginald Rose et Paddy Chayefsky.

Comparés aux scénaristes, les deux autres métiers sont moins valorisés, mais bénéficient de la politique de hauts salaires des employeurs qui cherchent à attirer des professionnels pour fournir le nouveau média en contenu. Le producteur et le réalisateur de télévision se partagent le plus souvent les tâches concrètes de production. Ils ont cependant leurs spécificités : le producteur a un plus grand rôle dans le choix et le développement du texte, et est en relation avec les commanditaires ; le réalisateur monte la fiction en direct depuis la régie. Pour le reste, les attributions sont fluides. En tant qu'employés, ils n'ont pas accès à la propriété intellectuelle, mais eux aussi entrent dans la catégorie des classes moyennes voire supérieures.

Au cours de la deuxième moitié des années 1950 les productions new-yorkaises sont annulées, mettant fin aux anthologies, et par conséquent à l'âge d'or de la télévision. La découverte des profits possibles grâce aux rediffusions entraîne la conversion de l'institution à la série épisodique filmée sur pellicule, et par conséquent à la consolidation d'un autre jeu d'identités professionnelles et d'une nouvelle hiérarchie propre à la télévision.

Le scénariste de série épisodique n'est pas un dramaturge mais un exécutant. En effet, à Hollywood, le scénariste décline une matrice, un modèle dont il n'est pas propriétaire. Il est par conséquent l'héritier des scénaristes de cinéma de l'ère des studios. Les scénarii sont en kit,

modifiés par plusieurs mains. La seule exception concerne le créateur d'une nouvelle série qui détient une partie de la propriété intellectuelle. Les scénaristes, dont la majorité sont des indépendants, peuvent toutefois atteindre des niveaux de vie de classe moyenne ou supérieure s'ils travaillent régulièrement grâce aux cachets et aux redevances (*residuals*). Après la grève de 1960, les guildes des créatifs obtiennent le versement d'une somme en cas de rediffusion des fictions télévisées, mais renoncent définitivement à la propriété intellectuelle pour leurs membres. La position du scénariste à Hollywood constitue un déclassement par rapport au scénariste de New York. Le scénariste ne peut pas suivre son texte, il fournit un service d'écriture précis et ne participe plus à la production ensuite. Ces conditions de travail amènent les scénaristes à reprendre des discours de mise à distance observés dans le cinéma : le scénario ne représente pas le talent de l'artiste mais ses motivations pécuniaires, sa médiocrité est par conséquent sans importance. D'autres professionnels se présentent comme de simples artisans soumis à des contraintes.

Les parallèles avec les réalisateurs de télévision sont nombreux. Ces derniers sont des techniciens, spécialisés dans la gestion des acteurs, sans pouvoir de décision. Ils filment le scénario de tournage et ne participent pas au montage. Leurs priorités sont le respect des délais et des budgets. Comme les scénaristes, ce sont des indépendants. Cependant, sur le terrain, les conditions de travail sont variables selon les habitudes des producteurs, et certains réalisateurs contribuent comme seconds producteurs, à l'image des réalisateurs new-yorkais. De même, comme les scénaristes, les réalisateurs de télévision négocient leur identité professionnelle. Certains se présentent comme des techniciens, refusent l'identité d'artiste, et d'autres soulignent le fait que leur caméra est l'instrument de montage principal, ce qui leur permettrait de contrôler le produit final.

La profession valorisée à Hollywood est celle du producteur. Il s'agit du seul créatif en position de détenir une partie significative de la propriété industrielle, parfois majoritaire dans le cas des indépendants autofinancés. Tous les cas de figure sont représentés, du producteur salarié au chef d'entreprise. Certains sont très puissants comme les partenaires à Aaron Spelling et Leonard Goldberg. Le modèle qui se répand dans les années 1960 est cependant celui de la coproduction qui lie un *network*, un studio et une maison de production indépendante, qui joue le rôle de sous-traitant et doit supporter l'essentiel des risques de la production. Ce modèle, qui consacre la puissance des *networks*, est interdit par la réglementation fédérale de 1970.

Comme le producteur de New York, le producteur à Hollywood est un organisateur, il supervise les épisodes jusqu'à la diffusion. Il est le responsable du contenu ce qui apparaît dans la salle de montage. De plus, à la tête d'une série épisodique, il planifie les épisodes sur le long

terme (souvent une saison entière) et il est en charge de la cohérence du programme. Malgré cette autonomie créative, il reste soumis au pouvoir de ses commanditaires. Toutefois sur le terrain, les producteurs à succès et / ou expérimentés peuvent négocier et obtenir des compromis en leur faveur - ce qui constitue une limite au contrôle éditorial des chaînes et des annonceurs.

Grâce à cette situation, les producteurs se construisent une identité professionnelle d'auteur, équivalent du réalisateur au cinéma selon un cliché dans l'institution. Ils reprennent également l'héritage des scénaristes intellectuels des temps de l'anthologie, ce qui est facilité par la conversion de grandes figures comme Rod Serling ou Reginald Rose à la série épisodique. La création du titre de "scénariste-producteur" est un signe de ce passage de flambeau : le producteur est un scénariste qui a pris le pouvoir. Ce statut particulier apparaît comme une négociation de l'identité de même que la proclamation de la valeur sociale de leurs productions. Ainsi, à New York comme à Hollywood, tous les créatifs négocient leur identité professionnelle, en renonçant à l'identité d'artiste, et parfois en embrassant une position d'intellectuel.

Après l'étude des conditions de travail et des identités professionnelles des principaux métiers créatifs, le chapitre 3 se penche sur l'étude de l'autre groupe professionnel majeur de l'institution : les responsables du contrôle éditorial, c'est-à-dire les éditeurs et les cadres exécutifs. Ils sont en charge d'orienter, de surveiller, d'éditer voire de censurer les contenus. De ces deux groupes, les éditeurs sont les plus connus, car ils exercent leurs fonctions sous le regard de la presse et du milieu politique dès les débuts de la télévision. Les cadres, quant à eux, n'ont pas fait l'objet de recherches, à l'exception notable des publicitaires ; leur mode de vie reste dans l'ombre et les travaux sur la masculinité, les hommes d'affaires et les élites sont essentiels pour mieux les comprendre. Un obstacle majeur dans la description de ce groupe est sa dispersion dans de nombreuses entreprises et la mobilité des carrières. Pourtant ces deux groupes, et notamment les publicitaires dans les années 1950, sont la cible des créatifs, accusés de faire de la télévision un média conservateur et d'être un obstacle majeur à la créativité. Il s'agit de savoir qui édite, quelles modifications sont apportées, comment, et selon quelles valeurs. Pour saisir ces professionnels, leurs activités de travail, et leurs normes et leurs valeurs de nombreuses sources sont nécessaires : lois, codes d'autorégulation, rapports d'édition et écrits, déclarations et témoignages, des cadres comme des éditeurs. Ces sources sont analysées selon une grille juridique, commerciale, industrielle et sociologique.

Les éditeurs sont les professionnels de l'institution associés à la fonction de contrôle éditorial ; le rôle des cadres en la matière est souvent ignoré. En effet, les éditeurs sont des

employés spécialisés chargés de surveiller le développement du contenu, pour faire en sorte qu'il respecte un ensemble de règles édictées dans des codes d'autorégulation émanant de l'association de l'industrie, des annonceurs, des studios et/ ou des chaînes – les lois fédérales ne réglementant que le langage obscène. Ces règles partagent toutes un socle idéologique, celui des normes et des valeurs de la classe moyenne, dominantes à cette période : respect de toutes les formes d'autorité (du père au policier en passant par le ministre du culte), du *statu quo* économique et social (capitalisme, modèle familial et domestique), et des règles de la bienséance (en particulier la discrétion est imposée au corps, en particulier des femmes, les fonctions corporelles sont dissimulées). La rédaction de rapports sur les scénarii en développement est la mission première des éditeurs, leurs interventions passées ce stades sont peu documentées. L'analyse des documents retrouvés dans les archives révèle que ces employés appliquent des règles éditoriales codifiées, d'autres basées sur des précédents, ou sur leurs propres jugements. Ils effectuent des coupes et demandent des changements aux producteurs. Le travail d'édition a aussi une fonction juridique afin d'éviter les violations de *copyright*, ou de provoquer le déclenchement d'une procédure judiciaire dans le cas où une personne réelle se considérerait représentée dans la fiction. Leur fonction est aussi commerciale pour empêcher la publicité clandestine (par le placement de produits en dehors du contrôle du *network*) et faire respecter les exigences des annonceurs. Selon les cas, les annonceurs refusent de voir mentionner un produit concurrent, et/ ou rédigent des demandes détaillées qui fixent le cadre dans lequel leur produit doit être mis en scène et consommé. La documentation et les sources révèlent que cette fonction d'édition peut être exercée dans les stations locales, les agences de publicité, et dans les entreprises spécialisées comme De Forest Research, le leader du secteur. Cette entreprise propose en complément un service de documentation, afin de permettre aux scénaristes de respecter la vraisemblance dans leurs textes.

Si en principe, les décisions des éditeurs ont force de loi, leurs pouvoirs sont remis en cause quotidiennement par les producteurs et les cadres. En effet, les relations entre éditeurs et producteurs sont dynamiques suivant le contexte politique et la position du producteur. La position des éditeurs se voit renforcée quand des campagnes d'envergure sont menées contre la télévision. Marchandages et négociations sont monnaie courante car la relation de travail est quotidienne. De même, les cadres peuvent indiquer aux producteurs d'ignorer les consignes des éditeurs pour préserver le caractère attractif du contenu. L'analyse du statut des éditeurs indique son caractère subordonné : la valorisation de la fonction est liée à leur rôle politique. Il s'agit pour la chaîne d'afficher des efforts de moralisation des contenus pour repousser les risques de réglementation fédérale. Les éditeurs en chef incarnent le visage responsable de la chaîne, en

particulier lors des attaques menées contre le sexe et la violence à la télévision. Les recherches sur les effets des médias, menées conjointement par les services d'édition et les services recherche, sont ainsi mobilisées lorsque les dirigeants des chaînes sont convoqués à Washington pour défendre leur politique de programmation.

Les éditeurs ont par conséquent un rôle de contrôle éditorial limité et instrumentalisé : ils effectuent des tâches de routine, supprimant ou modifiant des détails. Au contraire, les cadres exécutifs, en tant que superviseurs du travail des créatifs et des éditeurs, ont un rôle d'orientation majeure. L'étude des témoignages permet de mettre en valeur leurs activités de travail : développer, programmer et superviser – activités effectuées au sein d'entreprises multiples. À chaque étape, leurs décisions définissent et préservent le cadre idéologique des séries, en particulier leur format et la construction des protagonistes dans une perspective manichéenne. Toutefois, leurs interventions sont moins régulières que celle des éditeurs. Ils ne sont sollicités qu'en cas de difficulté entre un éditeur et un producteur, ou en cas de demande d'un annonceur. La reconstitution des carrières des témoins met en valeur les réseaux professionnels de ces cadres. Qu'ils travaillent pour un annonceur, une agence de publicité, un studio ou un *network*, tous se connaissent, se fréquentent, se cooptent. Leurs carrières sont instables, et les cadres. Nombreux sont ceux qui passent de la fonction d'acheteur à celle de courtier, de vendeur, et de fournisseur. Les aller-retours entre agences, studios, *networks* sont fréquents. La grande migration des agences de publicité et des annonceurs vers les *networks* au début des années 1960 est un signe de la mutation des fonctions de production dans l'industrie : alors que les agences deviennent des acheteurs d'encarts publicitaires, les *networks* consolident leur position de coproducteurs et de courtiers. La valse des cadres apparaît comme une caractéristique majeure ; elle est facilitée par les réseaux et par la similitude de ces différentes fonctions, dont le point commun est la capacité à vendre des idées, des réputations, et des packages de créatifs. Les cadres ont un mode de vie d'hommes d'affaires : entre New York et Los Angeles, ils sont secondés par des assistants et des secrétaires, les déjeuners et dîners d'affaires constituent leur quotidien. Les éditeurs, quant à eux, ne sont que de simples employés. Cependant tous les professionnels du contrôle éditorial partagent des points communs : ce sont des hommes blancs, souvent pères de famille, dotés d'une éducation supérieure. L'homogénéité de ce profil socio-économique fait de ce groupe d'hommes non seulement un groupe social, mais aussi une élite médiatique, ce qui est renforcé et rendu visible dans leurs rapports avec les téléspectateurs.

Le chapitre 4 explore les relations entre l'institution et ses publics, marquée par la position d'élite médiatique des professionnels, créatifs comme cadres et dirigeants. Les dirigeants proclament leur soumission aux demandes du public, mais se présentent aussi comme leurs guides et leurs tuteurs – ce qui justifie les opérations de contrôle éditorial. L'objectif est de voir en quoi les contenus sont déterminés par les conceptions du public. La connaissance du public pose un problème fondamental. Cette relation est d'autant plus complexe que la télévision et son public sont en bas de la hiérarchie culturelle à l'époque étudiée. Le chapitre décrit la culture du public comme dimension de la culture de la production, c'est-à-dire un ensemble de représentations sur les téléspectateurs et les téléspectatrices, imaginés selon les axes de la race, du genre, de la classe, mais aussi dans leur dimension politique et géographique. Les publics sont hiérarchisés selon leur proximité par rapport à un centre, ou plutôt à une norme. Ce thème permet donc d'étudier la place des marginalités dans cette culture du public. Les apports de la sociologie sont mobilisés, notamment les notions de hiérarchie culturelle et d'élite dans une approche intersectionnelle. Des travaux plus spécifiques, concernant la mesure du public sont aussi utilisés, notamment les analyses d'Eileen Meehan sur l'audience comme marchandise. Cependant la source principale pour ce chapitre réside dans les témoignages, car les représentations sont saisies par le biais des rhétoriques professionnelles.

En effet le grand public est difficile à saisir. Pourtant ce public est objet de recherches depuis le déploiement de la radio commerciale. Les diffuseurs cherchent à connaître ses goûts pour l'attirer mais aussi pour démontrer aux annonceurs que la réception de ce message se transforme en décision d'achat. Pour ces raisons, le marché de l'étude des consommateurs décolle. Dans l'après-guerre, l'arrivée de la télévision est aussi marquée par la compétition entre plusieurs entreprises d'études de marché et de mesure des audiences, chacune défendant une méthode spécifique. AC Nielsen sort gagnant avec sa méthode de l'audimat, un appareil d'écoute des postes de radio et de télévision, installé dans un échantillon fixe de 1 200 personnes environ (les familles Nielsen). L'écoute se fait minute par minute, et l'échantillon est formé de foyers au profil varié, comprenant des petites villes et des zones rurales : ces caractéristiques conviennent tout particulièrement aux annonceurs. Le dispositif surestime l'écoute car un poste allumé est considéré comme un poste écouté, ce qui sert les intérêts des diffuseurs. En servant les deux partenaires aux intérêts opposés, Nielsen est un tiers, et ses chiffres sont reconnus par les deux parties qui les utilisent pour négocier les tarifs publicitaires. La deuxième méthode, développée par Arbitron, est celle des carnets d'écoute. Les données de près de 200 000 foyers sont recueillies, plusieurs fois par an (les *sweeps*). Les téléspectateurs déclarent individuellement les programmes qu'ils ont regardé pendant une semaine. Les

données sont traitées à l'échelle du marché local. Par conséquent les mesures d'audience ne sont pas des instruments de connaissance du public, mais des outils commerciaux pour négocier le prix du temps sur les antennes de télévision. Les professionnels semblent conscients de ces limites et ne se contentent pas de ces chiffres qu'ils critiquent régulièrement. Ils emploient un ensemble de techniques pour obtenir un éclairage plus qualitatif sur le public.

La veille culturelle, c'est-à-dire la consultation de la presse généraliste et spécialisée, est une première pratique, des cadres comme des créatifs pour se tenir au courant des tendances sociales et culturelles. La fréquentation des salles de cinéma est une autre habitude des professionnels, le 7^e art est un lieu d'innovation et les chiffres du *box office* permettent de percevoir les succès et les flops. Enfin, la veille culturelle comprend le visionnage de la concurrence, c'est-à-dire la télévision elle-même. Tous ces éléments contribuent à l'homogénéité des contenus, car les professionnels partagent des références communes. Une deuxième source d'information plus qualitative provient de services ou d'entreprises spécialisées dans les études de marché. Les *networks* comprennent un département recherche, dont les cadres mènent leur propre veille culturelle et commandent des études de marketing. Des enquêtes sont réalisées par téléphone pour cerner la réception d'un programme par exemple. Une troisième et dernière source réside dans le résultat des tests des pilotes de série en développement. Plusieurs techniques et entreprises occupent ce marché, cependant elles reposent sur le recueil de réactions d'individus placés dans une salle de projection. Toutefois, les résultats ne sont pas toujours à l'image des chiffres d'audience mesurés lors de la diffusion. Les professionnels les traitent avec circonspection. Des éclairages non sollicités proviennent aussi directement des téléspectateurs. Les archives montrent que les réactions de journalistes et chroniqueurs sont recueillies et étudiées, mais des réactions de téléspectatrices et téléspectateurs ordinaires sont aussi collectées. Courriers, télégrammes et coups de téléphone sont analysés et décomptés par les cadres, les éditeurs et les producteurs. Les rapports CART donnent une audience nationale à des réactions très localisées. Les professionnels semblent avides de tels retours.

L'essentiel du public reste dans l'ombre, ce qui est propice au développement de représentations. En effet, les professionnels appréhendent le public depuis une position d'élite. L'analyse de leur rhétorique professionnelle et de leurs pratiques montre leurs discours de distinction. La « masse » inférieure, qui appartient aux classes populaires, aime la « merde », c'est-à-dire les programmes télévisés. Cependant, ces téléspectatrices et téléspectateurs sont aussi imaginés en segments : ils sont hiérarchisés selon les normes de la culture de guerre froide. Le centre symbolique du public, majoritaire selon l'institution, est ainsi blanc et conservateur,

situé dans le *Heartland*, et marqué par les idées familialistes et les valeurs traditionnelles et religieuses. La blancheur comme norme n'apparaît pas dans les discours, et les textes officiels garantissent l'égalité de traitement de toutes les identités. Les éditeurs se lancent ainsi dans la chasse aux stéréotypes humiliants, au nom de la neutralité (un exemple est la politique dite *representation without identification*). Cependant cela implique aussi l'effacement des identités raciales, et donc des hiérarchies et des tensions raciales. La norme de la blancheur est rappelée indirectement : être blanc n'est pas une identité spécifique, mais un signe d'humanité universelle. Au nom de cette neutralité, un ensemble de thèmes est jugé sensible, voire mis à l'écart, dans la fiction : les tensions raciales, les lynchages... *A contrario*, des pratiques ségrégationnistes sont appliquées dans la fiction, les variétés et les jeux télévisés. Toujours au nom de ce public blanc et conservateur, le langage offensant (jurons blasphématoires) est interdit.

Parallèlement d'autres figures de public apparaissent : les femmes, les enfants et le public familial. Ils ont pour point commun d'être décrits comme infantiles, incompetents en matière culturelle et leur moralité est douteuse et/ ou fragile. De plus, avec le téléspectateur populaire, ils partagent la caractéristique d'être influençables et de ne regarder la télévision que pour y trouver des sensations. Cette culture du public se traduit dans des règles d'édition spécifiques, qui doivent faire en sorte de diminuer les dangers liés à la consommation de télévision et de s'assurer que ce public en tirera des leçons positives. Les protagonistes et les épilogues disposeraient ainsi d'un pouvoir spécifique sur ce public. Le contrôle éditorial cherche à satisfaire les appétits sensationnalistes du public pour le sexe et la violence, mais en utilisant la suggestion, en se limitant au strict minimum, en cherchant la juste mesure. L'idéal est de contrôler les représentations excessives, gratuites, qui risqueraient de déborder et de rendre le public proprement incontrôlable. L'analyse des sources montre également que ces représentations sont à géométrie variable, et utilisées par les professionnels dans leurs procédures de négociation.

Un dernier segment de public apparaît dans les rhétoriques professionnelles, le groupe minoritaire d'un public urbain, compétent, adulte et masculin. Ce public est valorisé par l'utilisation du lexique de la sophistication. Par conséquent, des règles d'édition spécifiques sont utilisées : la violence, la nudité, et les contenus polémiques et politiques sont diffusables dans les programmes qui lui sont destinés. Ce public, associé à la jeunesse et aux idées progressistes, forme une première marginalité. Son existence justifie la diffusion de programmes moins conventionnels.

Ainsi, un public conçu comme marginal a un rôle dans l'institution, à l'image des autres marginalités. En effet, des voix minoritaires et des personnages appartenant à une minorité, à un titre ou à un autre, apparaissent sur les écrans pendant la période étudiée. Un premier facteur est le fonctionnement démocratique de la télévision. Une des représentations politiques du pays est celle d'une « majorité de minorités ». Dans cette idéologie pluraliste et libérale, la télévision doit être un espace neutre, ce principe est condensé dans la doctrine de l'équité (*Fairness Doctrine*) appliqué à la fiction. Des procédés sont mis en œuvre pour le respecter : lutte contre les stéréotypes, dépolitisation des contenus par suppression des étiquettes partisans, métaphore, présentation des deux côtés du débat (*both sides*), rééquilibrage des personnages pour empêcher une lecture manichéenne. Le principe commun est la recherche de l'équilibre.

Toutefois, l'analyse des rhétoriques professionnelles et des pratiques d'édition montre que les « deux camps » sont traités équitablement et non également. L'avantage est donné aux opinions et aux valeurs du groupe conçu comme la majorité. Les valeurs minoritaires sont tolérées, dans le sens où elles sont acceptées mais considérées comme une erreur, une déviance ou une offense. Un autre facteur de la présence des marginalités réside dans la pression exercée par les groupes d'intérêt. Ils sont présentés comme des obstacles à la liberté d'expression. Leurs modes d'action sont multiples : menaces de boycotts et boycotts, manifestations, campagnes d'envoi de lettres, lien avec les milieux politiques. Cependant, les recherches menées sur ce sujet montrent que ces groupes rencontrent des succès limités. Les chaînes développent des pratiques pour gérer ces groupes, comme écouter leurs doléances et en intégrer certains comme éditeurs complémentaires. Des modifications de représentation sont ainsi effectuées, mais relèvent du détail. Un troisième facteur semble entrer en jeu : la place des marginalités dans la culture de la production comme lieu d'innovation. Les créatifs, tout comme les cadres, ont pour valeur l'innovation, la prise de risque, ce qu'ils associent à la représentation de ces marginalités. De plus, le contexte politique, social et commercial est favorable car les segments de public marginaux (femmes, jeunes, urbains) sont de plus en plus courtisés comme consommateurs à la fin des années 1960. La décennie 1970 débute en effet avec la mise en place du nouvel échantillon Nielsen. Dans l'institution, un nouvel équilibre se met en place : un public sophistiqué, associé à l'innovation et aux marginalités, et désormais valorisé. L'endiguement des marginalités par les dispositifs de neutralité rend également leur présence acceptable pour le public toujours considéré comme la norme.

Le chapitre 5 est le premier chapitre de la seconde partie, qui essaie d'éclairer les contenus produits, à la lumière de la culture de la production décrite jusqu'ici. Les

représentations attachées à différentes figures de la peine de mort (système judiciaire, exécution, condamné) sont étudiées comme des images de la culture de la production, dont elles résultent. Ainsi, ce chapitre se concentre sur le moment de formation de la culture de la production marquée par un contexte politique spécifique : le maccarthysme et la campagne anti-communiste. En effet, en dépit de l'association entre le cinéma et la liste noire, la télévision est aussi touchée. Généralement, ce moment de l'histoire est considéré comme une page sombre de l'institution de la télévision, même si des nuances existent en termes de mémoire. Les sources mobilisées sont principalement orales car les traces écrites de ces pratiques informelles sont pour l'essentiel indisponibles ou effacées. Les contenus produits, c'est-à-dire les épisodes du corpus, constituent le deuxième type de source. La question des effets du contexte politique sur les conditions de production, la culture de la production et les contenus produits est posée. En effet, la campagne anti-communiste est un événement fondateur qui résonne au-delà des années 1950, bien après la chute du sénateur McCarthy qui incarne ce mouvement. Suivre les effets de la campagne anti-rouges à la télévision pose des difficultés, car la liste noire entraîne la mise au chômage de professionnels, mais aussi des pratiques de dissimulation. L'analyse des contenus montre la récurrence du thème du lynchage légal, les créatifs semblent donc encoder leur situation, ce qui semble indiquer l'autonomie des créatifs. Ces discours marginaux ne proviennent pas de l'extérieur, les groupes opposés à la campagne maccarthystes étant pourchassés, ils ne peuvent faire pression sur le contenu. Le chapitre permet ainsi de voir comment les créatifs se jouent du contrôle éditorial, notamment par l'utilisation du procédé de la métaphore. Cependant, ce procédé pose le problème de la polysémie. Pour essayer de remonter à l'encodage c'est-à-dire à l'intention des créatifs, il faut analyser en même temps le contenu audiovisuel, la biographie de ses créateurs et leur insertion dans les réseaux professionnels.

En effet, la télévision est l'objet d'une campagne anti-communiste à partir de 1950, date de publication du pamphlet comprenant une première liste de noms de professionnels à exclure : *Red Channels*. Dans la culture de la guerre froide, toute la société doit respecter *l'American Way of Life*, ses valeurs énormes de comportement. La guerre froide est menée dans les frontières nationales, dans le domaine public comme dans la sphère privée. La société est marquée par une peur d'un ennemi de l'intérieur, qui comploté afin de renverser le gouvernement, et utilise sa position pour faire de la propagande de façon insidieuse. En plus des milieux proprement politiques, les milieux de l'éducation, de la culture, du cinéma ainsi que les autres médias sont touchés. À la télévision, en plus des opérations de contrôle éditorial, les créatifs sont sélectionnés sur la base de leurs opinions. Signer une pétition, participer à une

réunion politique ou à une manifestation peut mener sur la liste noire. Plusieurs listes sont établies, par les chaînes, les agences de publicité et des officines privées, souvent créées et dirigées par d'anciens agents du FBI. Cela mène à des situations absurdes, car il n'y a pas une seule liste officielle, et tout est négociable. Les personnes ciblées sont celles qui ont participé au Front populaire dans les années 1930 : une vaste coalition formée autour du New Deal. Par la pratique de la délation, encouragée par les auditions tenues par le Comité sur les activités anti-américaines, mais aussi par les officines privées, les personnes visées sont de plus en plus nombreuses, car la culpabilité se fait par association. Pour s'assurer de l'exclusion de ces professionnels, les *networks* et les agences de publicité emploient des bureaux de sécurité qui se chargent des autorisations préalables à la validation de l'embauche d'un professionnel. Chaque nom vérifié est facturé ; des listes noires, mises à jour régulièrement, sont aussi vendues par ces bureaux.

Pour les créatifs associés au milieu de gauche ou blacklistés, les recours sont différents selon les métiers. Producteurs, réalisateurs, comédiens et comédiennes, qui doivent se montrer sur les plateaux, ont peu d'alternative : le théâtre, la reconversion professionnelle, ou l'exil. Les scénaristes, par contre, peuvent utiliser des pseudonymes ou recevoir l'aide d'un homme de paille (*front*) qui accepte de prétendre d'être l'auteur du texte. Ces techniques expliquent pourquoi il est difficile d'attribuer des textes à leurs auteurs. Une commission spéciale de la guilde des scénaristes a été créée dans les années 1990 pour tenter de remédier à ce problème.

Dans ce contexte, *You Are There* est une série clef car, dès les années 1970, des scénaristes ont révélé qu'ils étaient blacklistés. Abraham Polonski, Walter Bernstein et Arnie Manoff, grâce à la complicité du producteur Charles Russell et du réalisateur Sidney Lumet, écrivent environ la moitié des épisodes produits à New York entre 1953 et 1954. *You Are There* tient une place particulière dans l'historiographie de la liste noire : l'histoire de sa production convoque des images du mythe de David contre Goliath. Dans les témoignages le programme est présenté comme un moment utopique : les créatifs prennent en secret le pouvoir sur les commanditaires, créent de manière autonome ce qui leur permet de produire des épisodes de qualité. La série est présentée également comme une victoire : des scénaristes interdits continuent à travailler, ils gagnent leur vie grâce à leur talent, les œuvres sont diffusées comme matériel pédagogique dans les écoles. La campagne anti-communiste serait défaite par la guérilla menée par ces trois scénaristes. Cependant l'analyse des épisodes diffusés mène à nuancer cette version idéalisée. Les condamnations à mort de Jeanne d'Arc, des sorcières de Salem, de Socrate et des opposants de Staline ... sont reconstruites comme des lynchages légaux, organisés par des systèmes judiciaires dont les pratiques sont similaires à celles de la

campagne anti-communiste : délation, culpabilité par association, utilisation de témoins repentis. Les scénaristes et les créatifs représentent leur propre situation, l'encodent dans leurs fictions et critiquent le camp maccarthyste. Cependant, ces critiques sont compatibles avec la culture de guerre froide. En effet, la campagne maccarthyste est montrée comme une déviance, le système judiciaire américain reste un modèle indépassable, et les personnages affirment leurs droits individuels, en conformité avec les principes de libéralisme juridique. Les questions sociales, les problèmes raciaux, majeurs dans l'idéologie du Front populaire sont délaissés pour un appel à la réconciliation nationale. *You Are There* constitue un exemple de laisser faire éditorial : la présence des trois scénaristes interdits est un secret de polichinelle, mais les cadres n'interviennent pas car le contenu est prestigieux et respecte les fondements de la culture de guerre froide, c'est-à-dire le patriotisme et la Constitution.

Toutefois, *You Are There* nous permet d'établir un répertoire de thèmes anti-maccarthystes et ceux-ci se retrouvent dans des séries *a priori* inattendues. Dans les anthologies des années 1950, des intrigues tirées de l'histoire ou de la mythologie sont mises en scène et reprennent le trope du lynchage légal et les thèmes de l'exil, des témoins repentis, et des dissidents persécutés. Ces thèmes sont souvent liés avec un discours favorable à l'endiguement et apparaissent dans des séries comme *Hallmark Hall of Fame* pourtant non identifiées comme lieux de refuge pour les scénaristes blacklistés. La science-fiction peut aussi servir de cadre à ce type de discours critique. Par exemple, un épisode de la série *The Twilight Zone* présente un bibliothécaire intellectuel et croyant persécuté par un pouvoir autoritaire et athée. Cet exemple montre tout particulièrement comment la métaphore crée de la polysémie par le biais des courriers reçus par la production où des décodages différents sont effectués selon la position des téléspectatrices et téléspectateurs.

Une autre difficulté apparaît avec le cadre spécifique de la guerre de Sécession. Dans les années 1950, ce thème est utilisé par le milieu progressiste pour appeler à la fin des divisions politiques au sein du pays. Certains épisodes invitent à comparer les confédérés vaincus et persécutés aux victimes du maccarthysme. À partir de la fin des années 1950, ce type de lecture est de plus en plus complexe, surtout quand les épisodes mêlent la question raciale à l'intrigue : les confédérés qui évoquent avec nostalgie la Cause perdue sont plus difficiles à associer avec le milieu de gauche antiraciste. Un dernier prolongement des thèmes anti-maccarthystes apparaît par le biais du trope du lynchage et du lynchage légal, présent dans des épisodes d'anthologie, dont l'intrigue se déroule dans un cadre contexte contemporain ou dans des séries épisodiques. Par exemple, la série judiciaire *The Defenders* évoque directement la liste noire dans un de ses épisodes, mais aussi indirectement par le biais d'un lynchage légal. Le lynchage

légal apparaît également dans le western, souvent organisé par un cacique contre un paria avec le soutien de la communauté qu'il dirige. Cette structure rappelle McCarthy et son pouvoir sur le camp anti-communiste.

Le chapitre 6 se concentre sur la représentation télévisée de l'exécution judiciaire en l'articulant à la culture de la production. En effet, l'analyse du corpus d'épisodes révèle que la mort donnée légalement est le plus souvent dissimulée à l'écran, ce qui semble une application des demandes du code de la télévision sur la violence. Cependant, cet acte est tout à fait spécifique, car il est commis au nom de la loi et pour punir un crime, ce qui est encouragé par le contrôle éditorial. L'objectif est donc de comprendre ce paradoxe : pourquoi l'exécution judiciaire est-elle cachée aux téléspectateurs ? Il s'agit donc de dégager les représentations conventionnelles de cette scène et de voir en quoi elles résultent de la culture de la production, en particulier de la culture du public. Pour ce faire, il faut comprendre l'encodage des professionnels (selon la notion de Stuart Hall) pour dégager les règles d'édition de cette scène spécifique et analyser les valeurs qui les sous-tendent. Le point de départ pour parvenir à cet objectif est l'étude d'un dossier d'archives exceptionnel : le développement difficile et prolongé de l'épisode « Prime of Life » de la série policière *Naked City*, qui permet de suivre les négociations entre le producteur et le contrôle éditorial de 1959 à 1963. Les règles dégagées sont ensuite comparées avec les autres scènes d'exécution des épisodes étudiés pour voir si et comment ces règles sont appliquées dans d'autres séries. Trois éléments sont donc combinés : les archives de production, la culture de la production (et notamment la culture du public), et le contenu audiovisuel.

Pour comprendre la représentation de l'exécution, il faut d'abord saisir la place complexe de la peine capitale dans la vie politique et culturelle des Etats-Unis. Au cours de l'histoire du pays la question de la peine de mort divise l'opinion selon une ligne idéologique. Les idées critiques et réformistes de cette pratique sont associées à des causes progressistes : réformes pénales, antiracisme, défense des immigrés, du mouvement syndical, et des droits civiques et libertés fondamentales. La lutte du LDF (Legal Defense Fund) symbolise cette association. Le LDF est un groupe d'avocats, issu du mouvement pour les droits civiques, qui obtient de la Cour suprême la décision dite *Furman* en 1972, par laquelle la peine capitale est déclarée anticonstitutionnelle car appliquée arbitrairement.

Dans les années 1960, la peine de mort devient un objet de débat dans la sphère publique. Les idées critiques et réformistes, auparavant plutôt partagées par les élites, se diffusent et touchent l'opinion. Cela se traduit dans la baisse du nombre de condamnations à mort, des

abolitions votées dans plusieurs États et les sondages. L'abolitionnisme connaît son apogée dans la première partie des années 1960, même si le mouvement ne constitue qu'une large minorité. Cette apogée est liée à l'idéologie progressiste, la croyance dans la possibilité de la réhabilitation, le libéralisme juridique incarné par le mouvement de « révolution des droits » animé par la Cour suprême. Cette politisation se poursuit lors des années 1970, en réaction aux bouleversements des années 1960. Le signe majeur de ce retournement est la décision *Gregg* en 1976 qui valide les nouvelles législations concernant la peine capitale. De plus, les républicains retournent au pouvoir, notamment avec Nixon. L'opinion se détourne de l'État providence et de ses valeurs, la responsabilité individuelle est mise en avant, et l'État fédéral doit être réduit au minimum pour garantir l'autonomie des états fédérés.

Par conséquent, le thème de la peine de mort est traité comme un thème polémique à la télévision, mais aussi comme un thème conventionnel, car deux traitements sont possibles. L'exécution peut être un élément narratif, qui apporte du suspense, un enjeu de vie ou de mort : la peine capitale et ses principes sont invisibles en soi. Ainsi traité, le thème est banal, on le retrouve notamment dans des séries pour enfants. L'exécution peut aussi être montrée comme un sujet dont les différents éléments et principes sont discutés, et rendu visible par la polémique. Dans ce cas, il doit être traité comme un sujet sensible et la neutralité, permise par l'équité et des représentations qui respectent les principes de la juste mesure, s'applique.

C'est dans ce cadre que le producteur Herbert Leonard essaie de créer un épisode montrant une exécution pour sa série policière réaliste *Naked City*. Les archives montrent quels sont les points qui posent problème au contrôle éditorial. Le condamné doit apparaître comme un criminel et non comme une victime ; la mise à mort comme une cérémonie maîtrisée et calme, et non comme une démonstration de technologie. Le passage de vie à trépas du condamné doit se trouver hors champ. Les dialogues doivent être neutres c'est-à-dire que les propos critiques vis-à-vis de la peine de mort doivent être équilibrés par des déclarations favorables, confiées à des protagonistes. Les enjeux de l'épisode doivent être individuels, personnels, et non politiques. Telles sont les règles dans cet épisode, l'analyse des autres épisodes du corpus montre que ces mêmes principes sont appliqués, il s'agit donc de règles générales du contrôle éditorial.

En effet, dans le reste du corpus les débats entre personnages sont aussi déséquilibrés : les personnages refusant de juger la peine de mort, ou validant cette punition, sont en position d'autorité. Les personnages exécutés sont construits afin de ne pas attirer la sympathie. La mort est donnée à l'issue d'une cérémonie comprenant des éléments religieux. Les détails techniques sont limités au minimum, et la peine de mort ne laisse pas de cadavre. Les exécutions sont

toutes aussi invisibles que dans «Prime of Life» comme la mise hors champ du passage de vie à trépas. Dans ce dernier cas, seuls les témoins et leurs réactions apparaissent à l'écran. De plus, sauf exception, la scène finale permet la réconciliation. Par ces procédés, l'institution semble prendre soin du grand public : ne pas le choquer ou l'influencer par des discours militants. Les opinions marginales sont en situation de subordination, des leçons de morale conformes à la culture de guerre froide sont délivrées.

La mise en scène de l'exécution semble ainsi découler de la représentation de sa réception, c'est-à-dire la réaction des téléspectateurs. Les archives de Leonard et la presse permettent de documenter la réception critique de « Prime of Life ». Selon les journalistes et les chroniqueurs, le public est sensationnaliste et s'est rassemblé devant son écran par voyeurisme. De plus, sa curiosité morbide entraîne sa déception devant le manque d'images de violence. Ces réceptions imaginées du grand public nous permettent de réinterpréter les procédés d'invisibilisation décrits plus haut : il s'agit d'appâter le public par la promesse d'une scène d'exécution pour mieux ensuite le décevoir. Le public est ainsi jugé et invité à s'interroger sur sa déception de voyeur empêché. L'exclusion du public provient donc d'une vision élitiste concernant les droits politiques et la moralité du grand public.

En effet, le public adulte et sophistiqué, valorisé dans l'institution se voit accorder un accès à l'exécution, mais cet accès est partiel. Leonard essaie de défendre son projet avec le lexique de la sophistication, de la littérature, du divertissement politique, et du documentaire. Autant de stratégies pour masculiniser son projet ; ces arguments lui permettent sans doute d'en obtenir la diffusion, mais pas la scène d'exécution explicite qu'il avait envisagée. Le même type de public est attendu devant la série *The Defenders*. Les archives nous montrent ici des négociations multiples, car le programme tente de s'attaquer à la fois au principe même de la peine capitale et à l'exécution. Suivant les projets, des arbitrages sont effectués, avec un renoncement partiel ou total aux images de violence envisagées, en échange de la mise en scène du pathos de l'exécution et/ou de discours abolitionnistes. Même dans ce fleuron de la série progressiste, la mort légale ne peut apparaître dans le champ de la caméra, car le cadre est à la fois contemporain et réaliste. Ces principes sont confirmés par l'étude des six épisodes qui font exception car le passage de vie à trépas apparaît dans le champ de la caméra. Plusieurs facteurs entrent en jeu : la mort respecte les principes de la bonne mort, le personnage du condamné exposé est particulièrement réprouvé et méprisé, et/ou le programme est prestigieux. Un dernier cas de figure réside dans le cadre fantastique qui brise l'illusion de vérité, ce qui rend la violence de l'exécution acceptable à la télévision.

De même que le droit de regard du public sur l'exécution dépend de sa valorisation ou non dans la culture de la production, le regard des personnages dépend de leur statut. Dans « Prime of Life », le héros pose un regard compassionnel sur le condamné. Ce faisant, il prouve à la fois son humanité, sa moralité, et sa virilité car il ne défaille pas. Surtout, il effectue le travail moral et spirituel attendu du témoin à une exécution selon le sens de cette cérémonie civique et religieuse, héritage de l'idéologie puritaine. La réaction de ce personnage est sans doute un facteur dans l'approbation finale du contrôle éditorial. Il se détache des autres protagonistes qui regardent une exécution, ce qui se trouve dans le western. Là, le héros pose un regard proprement héroïque, impassible. C'est un regard d'élite, car il se contente d'enregistrer ce qui se passe, sans juger l'événement ou y trouver du plaisir. *A contrario*, la foule (équivalent du grand public) se délecte du spectacle dans une atmosphère de fête foraine. Les héros nous indiquent comment regarder une exécution : soit en faisant le travail d'introspection, soit en refusant de juger un acte qui est administratif et non politique. L'exécution dissimulée résulte ainsi de la culture du grand public dans l'institution.

Le chapitre 7 étudie la figure du condamné et ses rapports avec ses créateurs. Un trope est surprenant dans les épisodes étudiés. Alors que le contrôle éditorial s'assure d'un message favorable aux autorités, dénonçant le crime et les criminels de manière manichéenne, et demandant leur punition, un nombre non négligeable d'épisodes met en scène un condamné sympathique. En effet, le personnage accusé ou condamné à mort est souvent doté d'un mobile économique, c'est un paria, un ouvrier, un dissident, autant dire un marginal. De plus, beaucoup sont innocents. 40 % des épisodes du corpus reprennent le trope narratif du condamné à mort innocent et sauvé. La sympathie peut paraître un sentiment difficile à situer et à décrire, mais elle est construite en fonction des règles de l'institution. Par le système des personnages, le protagoniste désigne qui est méritant. L'épilogue permet de confirmer une alliance entre le héros et le marginal. Dans ce chapitre l'analyse textuelle est confrontée au contexte politique et culturel et à la culture de la production, telle qu'elle est décrite dans les chapitres précédents et les témoignages.

En effet, un premier facteur contribuant à la sympathie pour le condamné est idéologique. Tout un courant politique, le progressisme, est marqué par la volonté d'aider les petits et les vulnérables. Dans l'après-guerre, une vision progressiste du crime, du criminel et de la justice se déploie. La défense des droits individuels et des libertés fondamentales apparaît au centre de la « révolution des droits » menée par la Cour suprême. L'arrêt *Miranda*, décidé en 1966, qui oblige les forces de l'ordre à rappeler ses droits à une personne arrêtée, devient le

symbole de cette révolution. La défense des droits individuels concerne également les Afro-Américains : le mouvement pour les droits civiques finit par trouver un allié dans le mouvement progressiste, ce qui est un facteur du vote des grandes lois interdisant *de jure* la ségrégation. Une autre tendance du progressisme se prolonge dans les années 1960 : l'évangélisme social autour de la construction de l'État-providence. Les programmes sociaux (dont *Medicaid* et *Medicare* sont des symboles) sont menés parallèlement à une politique d'assistancialisme pénal (*penal welferism*). Elle repose sur une idéologie déterministe et la croyance de la possibilité de réhabiliter le criminel, qui est comme un malade à soigner. Cette idéologie remet en cause l'un des fondements de la peine de mort et fait consensus dans les élites, même si des nuances existent. Le progressisme se retrouve chez les créatifs, même si dans le contexte des années 1950, et encore des années 1960, les proclamations politiques publiques restent risquées. Reginald Rose construit cependant son image publique autour de courant, de même que son programme phare *The Defenders*. Il nous permet de voir quels sont les thèmes progressistes retenus par les créatifs (qui ne sont pas des doctrinaires) : défense des droits fondamentaux, antiracisme, aides aux vulnérables ... le progressisme est un humanisme. Cette idéologie permet également de suivre la nouvelle génération, liée au milieu de gauche blacklisté.

Le progressisme se retrouve dans la fiction. Rose sert de porte d'entrée et les thèmes identifiés chez lui sont identifiés dans d'autres épisodes. La révolution des droits apparaît autour de la question du lynchage légal, où des droits sur le papier ne sont respectés que formellement, notamment à cause de préjugés à l'encontre des accusés. Autre traduction de cette révolution des droits, le droit à un avocat est souligné de manière récurrente, y compris dans les westerns à partir de la fin des années 1960. Le thème de l'antiracisme et de la dénonciation des préjugés est également repris. Toutefois, les préventions du contrôle éditorial font obstacle à son traitement. La métaphore est ainsi mobilisée, en dépit des problèmes moraux posés par ce procédé. Les « bonnes gens » sont aussi régulièrement dénoncées pour leurs préjugés et leurs sentiments de supériorité morale. Les questions liées davantage à la tradition évangélique et à l'assistancialisme pénal comme la folie et la pauvreté en tant que circonstance atténuance apparaissent, mais plus rarement. Il en est de même pour la question de la réhabilitation. La raison en est peut être que le téléspectateur est appelé à suivre la sympathie du héros pour un coupable, souvent un assassin.

Des thèmes plus classiques, relevant de la tradition proprement libérale, sont aussi représentés. Par exemple, la question de la proportionnalité entre le crime et la punition, qui implique de prendre en compte toutes les circonstances du crime est soulevée. De même l'idée que la défense des droits individuels doit être prioritaire se traduit dans la fiction par le thème

du doute raisonnable. Tous ces sujets sont traités par Rose, dans d'autres épisodes en cadre contemporain, mais aussi dans le western. Toutefois, la sympathie pour les accusés et les condamnés peut être identifiée dans des épisodes plus conservateurs et traditionnels, qui mettent au centre du récit le rachat du condamné, il sauve son âme grâce son exécution imminente.

Ainsi la sympathie n'est pas seulement le reflet de l'idéologie progressiste. Le couple héros/marginal semble faire écho à la position du créatif dans la culture de la production. En effet, dans la façon dont ils donnent sens à leur expérience professionnelle, les créatifs se voient comme des subordonnés, des personnes vulnérables au phénomène de réputation, trop payés, et marginalisés dans le monde de l'art de la culture pour leur travail dans un média populaire et commercial. Cette situation semble être un facteur dans la création de personnages de criminels, de voleurs, de prostituées, et de femmes criminelles sympathiques. Les créatifs semblent partager des points communs avec eux, et mobilisent leur propre situation pour se projeter. De même, en tant que travailleurs souvent isolés, enchaînant les contrats courts, soumis à leurs commanditaires, il est possible que les créatifs se projettent dans la figure du condamné marginal sauvé par l'intervention d'une puissance extérieure. Dans la réalité historique, les créatifs reçoivent l'aide de leur guilde, qui garantit leurs droits et s'impose face aux commanditaires. La guilde serait selon cette lecture le héros des créatifs.

Enfin, les créatifs sont aussi en position d'élite. Ils s'identifient avec le héros, dont nous avons vu qu'il défend une position progressiste face aux « bonnes gens ». Il s'agit du point commun de tous les épisodes étudiés : un protagoniste masculin s'érige en juge, avec plus ou moins de bienveillance pour le marginal. La position d'élite des créatifs est illustrée par les rapports de genre au sein de l'institution, marquée par le sexisme et le paternalisme. Par exemple, les femmes scénaristes ne peuvent *de facto* écrire pour des drames ou autres genres relevant de la sphère politique. Dans la fiction, les personnages féminins reçoivent bienveillance ou jugement, mais sont objets du paternalisme des personnages masculins. L'analyse d'un épisode de *The Defenders* sur une femme battue montre aussi les limites de ce point de vue masculin, incapable de saisir la relation d'emprise semble-t-il.

La même relation paternaliste de protection apparaît dans le cas des minorités raciales. Là encore, dans l'institution, les relations sont marquées par les hiérarchies, y compris dans le cas des relations raciales. À l'exception d'un scénariste, je n'ai pas pu identifier de créatif afro-américain dans les genres de l'anthologie, du drame et du western. Ce paternalisme racial est particulièrement mis en valeur par le témoignage de la scénariste Ellen M. Violette qui reçoit dans les années 1960, sur le plateau de *The Defenders*, une leçon sur la dépossession de la part d'Ossie Davis, un acteur afro-américain. Il souligne que les Blancs parlent pour les Noirs, ce

qui est une façon de les priver de leur pouvoir. Dans les contenus, cela se traduit par la figure du sauveur blanc qui se porte à l'aide des minorités, mais sans renoncer à son pouvoir. Un personnage afro-américain faisant la leçon à des blancs représente la seule exception dans les 170 épisodes étudiés (il est mis en scène dans *The Twilight Zone*). Le paternalisme se traduit aussi dans la fiction par la relation entre patriarche et jeune. Les créatifs mettent en scène leur mission : être des intellectuels et servir de guide au grand public. Les intrigues présentant une erreur judiciaire justifiée par un patriarche se prêtent à une lecture métaphorique : le patriarche incarne le créatif de télévision qui a renoncé à l'idéal de l'artiste, face aux jeunes romantiques. Pour le patriarche-créatif, en dépit des ratés, de la qualité discutable de certains contenus, ils ont toujours de la valeur dans la société.

La question posée au début de cette thèse était la suivante : comment comprendre la présence des marginalités sur un média contrôlé par les tenants de la culture de guerre froide ? Faut-il y voir une limite du contrôle éditorial ? La réponse à cette question met en avant la conjonction d'un ensemble de facteurs. Certains sont propres à la télévision comme institution sociale et d'autres sont liés au rapport de la télévision aux autres institutions sociales, ou plus largement au contexte historique.

Tout d'abord, pour des raisons narratives, les marginalités sont convoquées sur les écrans car la norme doit se construire en relation avec un Autre, un marginal. La présence des groupes d'intérêt qui exercent des pressions diverses apparaît également comme un facteur. Pour l'institution, il faut trouver des compromis, intégrer ces groupes et leurs membres dans la fiction. En effet, dans un contexte de critique de la télévision (de la part des milieux politiques en particulier) et d'agitation sociale, la télévision doit se montrer ouverte. Ainsi, les médias sont mis en cause dans le rapport Kerner, publié en 1968 suite à la vague d'émeutes urbaines dans les ghettos des grandes villes américaines. Si les campagnes organisées contre la diffusion de programmes ou d'épisodes spécifiques semblent avoir peu d'impact selon les chercheurs, la présence même de ces groupes a des effets sur la disparition des stéréotypes les plus criants et les plus humiliants. Cependant, même avec l'intégration de groupes représentant des marginalités dans le processus de production, les minorités restent dans une position de minorité. Les personnages les représentant sont le plus souvent non récurrents, et les aspects de leur identité considérés comme les plus éloignés de la norme sont supprimés.

Un autre élément de contexte se rapporte à la dimension commerciale du média. En effet, la télévision est associée à la diffusion de la culture de guerre froide. Les jeunes de la contre-culture, par exemple, dénoncent les actualités et leur le traitement favorable à la police

lors des événements entourant la convention démocrate à Chicago en 1968. Or, cette culture est critiquée par plusieurs groupes : les Afro-Américains, les féministes et les jeunes. Additionnés, ces groupes représentent un nombre important de consommateurs. De plus, parmi eux, les femmes (dans leur ensemble) et les jeunes sont particulièrement courtisés par les annonceurs, car ils sont considérés comme des consommateurs clés. Par conséquent, ils sont mesurés de manière plus précise par les entreprises spécialisées comme Nielsen. Étant donné les représentations du public dans la culture de la production, la présence de ces téléspectatrices et téléspectateurs devant les écrans est liée à leur présence comme personnages dans la petite lucarne. Par conséquent, les représentations sont marquées par davantage de diversité. L'ouverture est ainsi liée à un ensemble de raisons commerciales et pragmatiques, les chaînes ciblant un nouveau public. Parallèlement, du côté de la production, des voix marginales sont aussi convoquées pour créer ces personnages et leur donner des perspectives pertinentes : ce sont d'abord les femmes qui occupent de plus en plus de postes de scénaristes, de productrices et de cadres – avant l'ouverture à la diversité raciale semble-t-il. Pour maintenir la consommation du flux télévisé, les diffuseurs proposent inscrivent ces groupes marginaux dans leur politique de neutralité, selon les paramètres décrits dans la présente recherche. Cette neutralité obtenue par l'équité et la métaphore a une dimension polysémique qui permet de donner du plaisir aux téléspectateurs, et aux téléspectatrices, quelle que soit leur position dans la société. Par exemple, Julie D'Acci montre que les téléspectatrices de la série *Honey West* retiennent le rôle central joué par l'héroïne célibataire, indépendante et courageuse, et tendent à oublier les personnages masculins censés la protéger, l'encadrer et endiguer sa féminité trop puissante²¹⁹⁸.

Un autre facteur entre en ligne de compte pour expliquer la présence des marginalités sur les écrans : le rôle des minorités dans la culture américaine. Des chercheurs comme John Caldwell et Matthew Murray²¹⁹⁹ montrent comment ces minorités sont un lieu symbolique pour l'art, l'avant-garde, l'innovation, le style et le risque. Jouer avec les marges est fascinant et dangereux. Or, tous ces éléments sont valorisés dans la culture de la production télévisée, celle des créatifs comme des cadres. Le risque, l'innovation sont des moyens de valoriser un média commercial où règne le stéréotype, le recyclage, le savon et le dentifrice. Les marginalités sont

²¹⁹⁸ Julie D'Acci, « Nobody's Woman? Honey West and the New Sexuality » dans Lynn Spigel et Michael Curtin (eds.), *The Revolution Wasn't Televised: Sixties Television and Social Conflict*, New York, Londres, Routledge, 1997.

²¹⁹⁹ John T. Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995 ; Matthew J. Murray, *Broadcast Content Regulation and Cultural Limits, 1920-1962*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Wisconsin-Madison, Madison, 1997.

attractives car elles permettent de négocier des identités professionnelles marquées par un sentiment d'infériorité (par exemple, par rapport à un emploi similaire dans un studio de cinéma) voire de déchéance culturelle et intellectuelle. La fiction télévisée se grandit et se légitime en convoquant et en racontant des histoires mettant en scène des marginalités.

Un autre ensemble de facteurs relève de l'institution elle-même, et des statuts des professionnels dans la société. Les scénaristes, producteurs et réalisateurs, des années 1950 aux années 1970, sont dans leur écrasante majorité, des hommes blancs qui ont un travail relativement stable et gagnent bien leur vie, mais ils sont des artistes ratés selon les hiérarchies culturelles à l'œuvre à cette époque. Ils négocient cette déchéance en se donnant un rôle d'artisan, de technicien ou en pratiquant une mise à distance beaucoup plus radicale – rejetant purement et simplement le fruit de leur travail. Cependant, une autre voie de négociation réside dans la figure de l'intellectuel. Or depuis l'ère progressiste à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, l'intellectuel est marqué par un ethos élitiste qui se donne pour mission de défendre les marginalités et de permettre aux plus vulnérables de vivre dans la dignité et la moralité. Les créatifs qui se placent comme les héritiers de ces progressistes convoquent symboliquement de la même façon les marginalités pour les sauver, ce qui leur donne un objectif et un rôle social valorisants. Les artistes ratés deviennent ainsi des intellectuels qui, selon leur rhétorique professionnelle, changent peu à peu la société et l'améliorent, en montrant au grand public le sort réservé à ceux qui ne se conforment pas à la norme.

Une autre facette du statut et de l'identité des créatifs est leur mode de vie de classe moyenne voire supérieure, ce qui entre en contradiction avec un travail jugé médiocre. Des cachets et des salaires aussi importants pour un tel travail relèvent du vol et de l'arnaque selon certains. Par exemple, Richard Bare, réalisateur, accepte à la fin de sa carrière (dans les années 1970) de réaliser une série à Hawaï. Il sait que le projet est médiocre, n'a aucune chance de succès, et pourtant il accepte : « J'ai touché l'argent, et je me suis enfui comme un cambrioleur, je suis allé là-bas et j'ai fait de la voile²²⁰⁰. » Les artistes se vendent par perversité, ou par désir d'une vie confortable, ce qui est associé parfois à de la prostitution. Cette caractéristique de l'identité professionnelle semble traduire par la convocation à l'écran des criminels, des marginaux, personnages qui semblent plus ou moins jugés et critiqués. Les créatifs semblent ainsi régler leurs comptes avec eux-mêmes et leurs choix professionnels.

²²⁰⁰ « *I got my money and I ran like a burglar, came down here, and went sailing.* » Richard Bare, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-bare>, 30 janvier 2003, (consulté le 29 novembre 2022).

Une autre dimension des identités professionnelles des créatifs paraît liée à la présence des marginalités dans les fictions télévisées : la vulnérabilité et l'isolement. Cet aspect est sans doute un résultat de l'histoire politique du pays pendant les années 1950 c'est-à-dire le maccarthysme. Les créatifs convoquent des marginalités persécutées pour mettre en scène leur propre milieu professionnel attaqué, en utilisant le procédé de la métaphore. Jeanne d'Arc, Socrate, mais aussi le vagabond méprisé de l'Ouest sauvage sont autant d'alter egos des créatifs soumis à la campagne anti-communiste et vulnérables à la délation. Les personnages parlent à leur place. Cet événement clé entre d'autant plus dans la culture de la production qu'il se déroule à un moment fondateur pour l'institution. La vulnérabilité à des phénomènes de réputation, la spoliation de la propriété intellectuelle pour la majorité des créatifs, l'isolement spécifique au scénariste : tous ces éléments contribuent à créer une culture de l'impuissance professionnelle qui se traduit par la convocation de ces marginaux isolés, menacés, que la société peut transformer en bouc émissaire à chaque instant. Ces marginalités nous révèlent ainsi les cauchemars et les craintes des créatifs en tant que créatifs. Cependant ces mêmes professionnels parviennent à s'organiser collectivement en créant des guildes de défense de leurs intérêts. Dans la fiction, cette situation semble se traduire par la présence récurrente d'un protagoniste qui occupe le rôle de sauveur de ces personnages marginaux. Cette figure semble représenter un idéal, une aspiration professionnelle des créatifs pour une organisation puissante qui leur permettrait de sortir de leur situation de vulnérabilité.

La présence de ces marginalités montre des formes de limites du contrôle éditorial : des situations professionnelles critiquant l'institution sont encodées dans les fictions, des scénaristes blacklistés continuent à travailler, les éditeurs et les cadres doivent négocier et faire des compromis. Ils peuvent être amenés à accepter des contenus en fonction de la puissance des producteurs, et de leurs capacités rhétoriques à défendre leur projet. En effet, tous ces professionnels se trouvent dans une situation d'interdépendance, ce qui n'est pas propice à des situations de conflit. Plutôt que de parler de limites du contrôle éditorial, je propose de parler de laisser faire éditorial. Ces personnages appartenant à des marginalités, même s'ils sont traités avec sympathie, compassion, restent dans le cadre paternaliste car le potentiel critique de leur présence et de leurs discours est endigué par les différents procédés de neutralité. Le contrôle éditorial laisse faire, sans doute car sans doute l'idéologie conservatrice comme progressiste ont pour point commun l'élitisme et le paternalisme. Il semble qu'il s'agisse d'une dimension essentielle du cadre idéologique - si ce n'est de la dimension fondamentale du cadre idéologique. Tant que ce cadre est respecté, toutes les opinions, même les plus critiques, peuvent s'exprimer, et même être placées dans la bouche de protagonistes (alors même que pour l'institution, le

protagoniste est un des lieux symboliques de fixation du sens). Par exemple, l'avocat de la défense Larry Preston dans *The Defenders* peut critiquer la barbarie de la peine capitale, les injustices liées à cette pratique et appeler à son abolition totale, car ce discours ne remet pas fondamentalement en cause le principe même du contrat social, du système judiciaire et l'idéal du monopole de la violence exercée par les forces de l'ordre. La peine de mort apparaît juste une punition qui disparaît de l'arsenal judiciaire, et en ce sens la question est accessoire. Larry Preston se place dans le cadre de la Loi, et ne le remet pas en cause. De plus, le laisser faire éditorial est facilité par le fait que les deux principaux groupes de l'institution, professionnels du contrôle éditorial et créatifs, semblent partager cette idéologie paternaliste, même s'il y a des nuances entre eux. Ces opinions partagées sont visibles dans leurs relations avec leurs publics. Pour les créatifs, comme pour les professionnels du contrôle éditorial, le grand public est populaire et incompetent, c'est un enfant à éduquer et à guider. Le seul public valorisé est le public sophistiqué qui est en réalité une image des professionnels eux-mêmes²²⁰¹. Leurs goûts sont « le » goût. Le chapitre sur l'exécution confirme aussi cette identité de vue entre le contrôle éditorial, les créatifs et la presse : tous semblent former et animer un groupe social, une élite médiatique.

L'étude des marginalités dans cette thèse s'inscrit également dans les courants de recherches critiques sur les relations raciales ou la blancheur. En effet, les règles d'édition, et plus généralement les pratiques de développement des contenus en fonction de la culture du public révèlent les ambiguïtés et les contradictions du libéralisme, entendu dans son sens juridique et politique. Les grands textes de cadrage, qu'il s'agisse du code de la télévision, comme du code de General Mills proclament leur neutralité raciale, et le respect accordé à toutes les identités, quelles qu'elles soient. Cependant, cette neutralité et cette équité de principe sont fortement nuancées, voire remises en cause, par l'analyse des textes eux-mêmes, confirmée par les pratiques et les contenus. Derrière la rhétorique de la neutralité, et de la télévision comme organe démocratique, y compris dans la fiction, il y a bien un cœur, un centre, une norme symbolique, et ceux qui ne s'y conforment pas sont des marginalités, et traités comme tels, aussi bien par les cadres que par les créatifs – semble-t-il.

Par conséquent un des apports de cette recherche est probablement la nuance apportée à la théorie de l'hégémonie. Selon cette théorie, la culture est structurée par la lutte entre deux parties : d'un côté les diffuseurs, annonceurs, publicitaires, c'est-à-dire le contrôle éditorial, et

²²⁰¹ Stephen Zafirau, « Audience Knowledge and the Everyday lives of Cultural Producers in Hollywood » dans Vicki Mayer, Miranda J. Banks et John T. Caldwell (eds.), *Production Studies : Cultural Studies of Media Industries*, New York, Routledge, 2009.

de l'autre les créatifs. Les premiers partagent (ou s'assurent que soit diffusée) une idéologie conservatrice, défendent le *statu quo*, la culture de la guerre froide, l'idéal domestique et familial, l'hétérosexualité et la moralité traditionnelle et religieuse. Les seconds sont en prise avec les mouvements sociaux, l'air du temps, l'atmosphère et jouent le rôle de relais de la société civile et des différentes forces qui s'agitent « en bas ». Dans cette lutte d'influence, les deux parties négocient, car la liberté d'expression des créatifs est systématiquement limitée par les interventions du contrôle éditorial. Le résultat est le contenu polysémique, décrit également dans cette recherche.

Cependant, cette description du processus de production semble surtout coïncider avec la rhétorique professionnelle des créatifs. En effet la présente thèse a montré que sur le terrain, l'opposition entre les deux groupes, en termes de lutte d'influence, mais également en termes d'idéologie n'est pas aussi claire. Les deux partagent les intérêts d'hommes blancs, de classe moyenne et aisée, hétérosexuels, paternalistes. Ils sont connectés par des liens d'interdépendance. Ils effectuent des allers-retours entre les deux fonctions : scénariste un jour, cadre exécutif plus tard, ou cadre exécutif dans une agence de publicité (qui achète du contenu), puis dans un studio (qui vend du contenu) puis producteur exécutif (qui produit du contenu). Ils partagent aussi une communauté de référence, un mode de vie (entre New York et Los Angeles), ils travaillent ensemble tout au long de leur carrière en dépit des mobilités professionnelles, et ils forment un monde à part, avec sa culture propre : Hollywood. À mon sens, pour les deux groupes, les marginalités sont attractives et occupent la même place dans la culture de leurs professions respectives. Il semble donc que ce groupe soit un seul et même groupe partageant une seule et même culture de la production, même si cela n'empêche pas des nuances.

Par conséquent la lutte d'influence culturelle entre le paternalisme « d'en haut » et les pressions « d'en bas » semble passer à l'intérieur même des professionnels. Par exemple, l'étude des scénarii conservés dans les archives de Reginald Rose et édités par ses soins, révèle que cette figure de proue du progressisme supprime les propositions les plus radicales et critiques de son héros et les remplace par des positions réformistes. D'après ce que les archives nous révèlent du processus de production de la série *The Defenders*, ce type de révision ne semble pas imposé par le contrôle éditorial. Le producteur anticipe peut-être ces interventions, effectue des coupes pour pouvoir négocier sur d'autres points, mais ce n'est qu'une interprétation possible : il partagerait une partie des valeurs du contrôle éditorial.

J'espère aussi avoir montré avec cette thèse l'importance d'étudier l'institution sociale de la télévision, c'est-à-dire le « dedans » pour comprendre les contenus. Les épisodes étudiés apparaissent transparents à première vue. Leur narration est linéaire (à l'exception de quelques

flashbacks) et l'intrigue est close à chaque épisode. Ils sont représentatifs de ce que John Caldwell appelle le degré zéro du style (*classical zero-degree telefilm style*), caractéristique majeure la production de séries épisodiques à partir des années 1960²²⁰². En effet, les épisodes de l'âge classique représentent un temps précédent la télévisualité (*televisuality*), que Caldwell définit comme un déploiement incessant de styles différents et clinquants, de clins d'œil, de pastiches et autres références post-modernes. Ces épisodes précèdent également la *quality TV*²²⁰³ et la *complex TV*²²⁰⁴, dernier modèle qui nécessite un engagement actif des téléspectatrices et téléspectateurs. Et pourtant, en dépit de l'évidence aristotélicienne des fictions, leur analyse m'a initialement posé problème. Ma formation et ma culture sont marquées par le cinéma et la théorie de l'auteur, ce qui m'a mené à chercher une voix et un message cohérent, dans les fictions télévisées. De plus, le thème de la peine de mort a accentué cette incompréhension devant l'absence de prise de position explicite. Je suis en effet entrée dans ce sujet par le cinéma, avec *Dead Man Walking*²²⁰⁵ notamment, mais aussi par des séries télévisées des années 1990 et suivantes, dont le point de vue sur la question est généralement clair. Des argumentaires précis, tirés des débats sociaux et juridiques contemporains des épisodes sont développés en détail, par exemple dans les séries de David E. Kelley (*The Practice* (1997-2004, ABC), *Boston Legal* (2004-2008, ABC)) et Aaron Sorking (*The West Wing* (1999-2006, NBC)). Ce point de vue initial, et ces préjugés constituaient un désavantage. J'ai fait l'expérience personnelle des effets de la politique de neutralité des *networks*, qui mène à un tourbillon polysémique, dans lequel les réponses attendues se dérobent. Avec le recul, il est évident aujourd'hui que j'ai essayé de comprendre une partie de poker sans connaître les règles du jeu. Toutefois cette incompréhension a motivé ma recherche et m'a poussé à m'interroger sur mon point de vue et surtout à chercher des réponses au dehors de l'analyse textuelle elle-même.

De l'autre côté, ma position était aussi un avantage. Je suis entrée dans le visionnage des séries des années 1950 à 1970 sans préjugés sur leur qualité, en particulier celles des séries western. Mon regard cherchait un auteur et venant de l'histoire mon œil cherchait aussi des commentaires d'actualité dans la fiction. Je ne fus pas surprise d'en trouver. Par contre, je fus surprise de voir mes proches surpris que j'en trouve. En effet, j'ai ensuite découvert la

²²⁰² Caldwell, 1995, *op. cit.*, p. 76- 90.

²²⁰³ Kim Akass et Janet McCabe, *Quality TV : Contemporary American Television and Beyond*, Londres, New York, I.B. Tauris & Co. Ltd, Bloomsbury Publishing, 2019 [2007].

²²⁰⁴ Jason Mittell, *Complex TV : The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.

²²⁰⁵ *Dead Man Walking*, Tim Robbins, 1995.

dévalorisation voire le mépris porté à mon objet de recherche, dans le milieu créatif d'alors et en dehors pendant la période de production, mais aussi dans certains écrits critiques rédigés après la période de production. Cette découverte à retardement des hiérarchies culturelles à l'œuvre, ne les a rendues que plus frappantes à mes yeux. Connaître les règles du jeu me semble aujourd'hui essentiel. Pour échapper au tourbillon de la polysémie, il faut éduquer son regard à cet objet spécifique qu'est la série télévisée de *network* de l'âge classique. Une fois les règles dégagées, notamment celles concernant les protagonistes, les épilogues, la culture du public, la légitimité culturelle, la neutralité et l'équité de l'antenne, alors le contenu et les intentions des différents producteurs deviennent plus clairs. Ces fictions se définissent comme le résultat de compromis, voire même d'un jeu avec les règles.

Ainsi, alors qu'il raconte en 1998 sa carrière de créatif à la télévision dans les années 1950 et 1960, Albert Ruben présente les qualités de la série western *Have Gun – Will Travel* (1957-1963, CBS). Il s'appuie sur l'exemple d'un épisode intitulé « Hobson's Choice » (s05e30), diffusé le 7 avril 1962. Paladin, le protagoniste, dandy mercenaire, rencontre Alfred Nobel. Le chimiste suédois vient d'inventer la nitroglycérine et a besoin de l'aide de Paladin pour en déplacer un chargement instable hors de San Francisco, dans un hommage au film *Le Salaire de la peur*²²⁰⁶. Alors que Nobel croit à la possibilité d'une paix mondiale grâce à « l'équilibre de la terreur », Paladin souligne le danger de la course aux armements, et la possibilité qu'un homme d'état irrationnel ne décide de déclencher l'apocalypse. Finalement, un voleur s'empare du chariot malgré les avertissements et la dynamite explose dans un flash de lumière, telle une bombe atomique. Ruben et son équipe utilisent ainsi le western pour commenter et critiquer la doctrine de la dissuasion, en pleine guerre froide : « Nous le faisons avec beaucoup de préméditation. C'était un merveilleux exemple de comment, dans ce format particulier de *Have Gun*, on pouvait faire glisser vraiment beaucoup d'idées contemporaines²²⁰⁷. » Cet extrait du témoignage d'Albert Ruben permet d'apercevoir la pratique de la métaphore, la référence indirecte au cinéma, et surtout le jeu du chat et de la souris entre les créatifs et les commanditaires. Ce jeu est intentionnel, et présenté comme une habitude. Pour mémoire, Ruben est familier du contournement des règles et des interdits en tant qu'allié des scénaristes mis sur liste noire durant les années 1950. Il livre ici un témoignage rare sur l'écriture d'une série du western, mais en réalité ses propos semblent représentatifs de la production de

²²⁰⁶ *Le Salaire de la peur*, Henri-George Clouzot, 1953.

²²⁰⁷ « *We did that with great malice aforethought. It was a marvelous example of how, with that particular format of Have Gun, you could shoehorn an awful lot of contemporary ideas.* » Albert Ruben, interview menée par David Marc le 9 mars 1998, disque 2. Syracuse University Libraries. Special Collections Research Center. Steven H. Scheuer Television History Interviews. 1996-1999. Boîte 1 : A1036.

toute une époque. Les créatifs, par leurs séries télévisées, même épisodiques, dialoguent avec les arts plus légitimes, l'actualité et les grands mouvements sociaux. Il semble qu'il s'agisse d'une négociation de leur identité et d'une manière de trouver une forme de satisfaction professionnelle en fraudant et en détournant les règles imposées par « le patron ». Ruben fait du contrôle éditorial son ennemi pour mieux pouvoir en être victorieux. Il apporte également une autre confirmation que la lecture des contenus de cette époque doit prendre en compte toutes ces dimensions. Redonner de l'épaisseur, de la personnalité, des rêves et des déceptions aux créateurs permet d'éclairer leurs intentions, surtout quand ces intentions sont confrontées aux contenus. J'ai ainsi considéré les créatifs avant tout comme des travailleurs, et la création de séries télévisées comme une activité de travail.

Une autre ambition de cette thèse était de suivre le contenu de l'idée initiale aux produits audiovisuels finalement diffusés. L'objectif était de vérifier s'il est possible de lier les conditions de travail prises dans toutes leurs dimensions et les contenus, en essayant de voir si ces conditions sont encodées dans les contenus. Ceci explique la construction en miroir de la thèse. Le chapitre 1 montre les rapports de travail et l'organisation du travail dans l'institution sociale. Sa lecture peut être suivie avec celle du chapitre 5 qui montre comment cette organisation et ces rapports de travail sont affectés dans le contexte particulier du maccarthysme et comment ce contexte est encodé dans une partie de la production, en particulier dans la description des systèmes judiciaires et des lynchages légaux. Les chapitres 3 et 4 décrivent le contrôle éditorial, ses procédures et ses valeurs ainsi que la culture du public dans l'institution ; le chapitre 6 montre comment ces deux éléments clés de la culture de la production jouent, et en grande partie déterminent, la mise en scène de la séquence clé pour le thème, celle de la mise à mort légale. L'étude des mises en scène des séquences d'exécution, et le phénomène d leur invisibilisation, en particulier par la mise hors champ du passage de vie à trépas du condamné m'amène à proposer une nouvelle valeur pour le hors champ. Le hors champ ne contient pas seulement un contenu obscène, en ce qu'il est réprouvé en lui-même. Le hors champ peut aussi signifier la mise à l'abri d'un contenu politique, mis en dehors du jugement du public ordinaire ; les téléspectatrices et téléspectateurs n'y ont pas accès car cela ne les regarde pas, au sens propre, mais cela relève au contraire de la sphère privilégiée des élites. Le chapitre 2 détaille les statuts et les identités professionnelles des créatifs, ce qui est repris et exploré plus en profondeur dans le chapitre 8 qui essaie de faire le lien entre les contenus et la position paradoxale de membres de l'élite et de travailleurs subordonnés, adoptée par des créatifs. Cette position se retrouve encodée dans les systèmes de personnages des épisodes étudiés, en

particulier dans la sympathie pour les accusés et les criminels et la relation entre le protagoniste et un accusé ou condamné, marginal.

La présente recherche mobilise des sources d'issues archives, des documents de production, mais surtout des entretiens réalisés par d'autres personnes. Ces sources orales sont souvent considérées avec méfiance du fait de la mobilisation de la mémoire des témoins (marquée par les oublis, les erreurs), et de leur caractère sollicité, occasion pour eux de construire leur légende, ou tout du moins, une mémoire valorisante. De plus, *a priori* ma position était marquée par de nombreux désavantages. Extérieure à la préparation de la conversation et à la conversation elle-même, beaucoup de paramètres me sont inconnus. Il m'était impossible de poser certaines questions ou de fouiller des thèmes en relançant le témoin. Mais la consultation de près de 200 heures d'entretien (sans compter les lectures d'entretiens) m'ont convaincu que conduire un entretien est un métier, et ce n'est pas le mien. Finalement, ma position comprend un certain nombre d'avantages. Je n'ai pas de relation avec le témoin, pas de préjugés en sa faveur ou en sa défaveur. Par ailleurs, les témoins parlent de leur monde d'hommes blancs, globalement aisés, dans le milieu particulier des affaires et des médias, des années 1940 aux années 1980. Ils décrivent ce qui est habituel pour eux. Ainsi la mise en contexte des anecdotes par ces témoins est souvent un moment intéressant de révélation du décor et du mode de vie : la secrétaire, la voiture avec chauffeur, la première classe dans l'avion... Ce qui est ordinaire pour eux ne peut que sauter aux yeux du chercheur, car des éléments semblent exotiques, luxueux, ou injustes. Cela facilite la description du milieu. De plus, les témoins parlent aussi de ce qui est normal pour eux en un sens politique et moral. Ils présentent leur vision du monde, ce qui permet de voir aussi leurs préjugés et leurs valeurs. Là encore, la distance entre le témoin et ma position de chercheuse me permet souvent d'apercevoir ce qui est invisible pour eux, car parfaitement naturel.

Par contre, la consultation des 200 heures d'entretien confirme l'affirmation de John Caldwell sur la capacité des témoins à orienter leurs récits, et sur la place de la réflexion des créatifs et cadres sur leurs propres pratiques de travail dans la culture de la production. Hommes et femmes, tous sont des vendeurs convaincants et racontent avec plaisir des histoires et des anecdotes marquantes et révélatrices. Saisir les silences, les oublis, plus ou moins intentionnels est parfois compliqué. Dans ce cadre, il apparaît nécessaire de croiser les témoignages, notamment en mobilisant des récits de personnes ayant des points de vue différents de la majorité des témoins. Les témoignages de femmes, particulièrement celui de Ellen M. Violett, m'ont permis de remettre en perspective les récits effectués par les hommes. De manière

générale, les projets d'histoire orale apparaissent comme des sources précieuses pour faire l'histoire de la télévision.

La rédaction d'une thèse implique de faire des choix, mais également des erreurs, ce qui entraîne un certain nombre de regrets. Ainsi, faute de temps, je n'ai pas pu me rendre aux archives nationales pour y consulter les archives de la NAACP ou de la FCC, qui contiennent peut-être des réactions de téléspectateurs à des épisodes du corpus. De plus, une partie des archives de la NAB, déposées à Madison, m'ont échappé, car je ne les ai pas cherchées à cet endroit. De même, je suis passée à côté des archives de Stirling Silliphant, pourtant référencées, ce qui constitue un regret majeur. Le centre d'archives du Wyoming était trop éloigné des autres centres visités, je n'ai donc pas sélectionné ce site, or des archives de la série *Gunsmoke* (1955-1975, CBS) y sont conservées. De même tout un ensemble d'archives de cadres exécutifs ont pu être déposées, il s'agit là d'un continent inconnu car ce sont des archives que je n'ai pas recherchées. En effet, au moment de ma recherche aux États-Unis, mon sujet n'était pas encore bien clairement défini, et ne comprenait pas encore ces professionnels. Il s'agissait de rassembler les archives de production des épisodes du corpus. Je me reposais encore sur une vision étroite du contrôle éditorial (centré sur les éditeurs et le code de la NAB), et en dehors de Stockton Helffrich, objet de plusieurs travaux de recherche, je ne connaissais alors pas d'autre figure d'éditeur. J'ai découvert Alfred Schneider par hasard lors de ma visite de la bibliothèque de l'université de Syracuse, en trouvant son autobiographie dans les rayonnages de la bibliothèque²²⁰⁸. Les principaux cadres exécutifs, et leur rôle, m'étaient alors encore inconnus. Les archives papier constituées ont par conséquent un fort biais en faveur des créatifs, car j'ai mené ma recherche d'archives à partir des noms présents sur les génériques. Et, par définition, les cadres ne sont pas sur les génériques. Ce travail pose ainsi la question du moment idéal pour des recherches en archives, quand celles-ci ne sont pas disponibles au chercheur. Si les recherches sont menées tôt, alors que les contours de la thèse sont encore flous, il est possible de passer à côté de sources précieuses. Cependant, la découverte des archives elle-même est une source majeure dans la compréhension et la construction du sujet. Les archives permettent de découvrir de nouvelles pistes de recherche et d'enrichir la réflexion, ce fut notamment pour moi l'occasion de découvrir les sources orales - ce qui a changé définitivement cette recherche. Une seconde visite dans les archives, pour rectifier les oublis et les erreurs, vérifier les pistes, compléter les recherches avec l'étude de dépôts supplémentaires d'acteurs de l'institution (les

²²⁰⁸ Alfred R. Schneider, *The Gatekeeper: My 30 Years as a TV Censor*, Syracuse, Syracuse University Press, 2001.

archives du producteur Herbert Brodtkin, par exemple, sont conservées à Yale, elles permettraient peut-être de trancher sur la question du contrôle éditorial exercé par CBS sur la série *The Defenders*, entre autres sujets).

A l'inverse, je n'ai pas pu exploiter suffisamment certaines archives, faute de temps. Les documents collectés à College Park (Maryland) sur la bibliothèque de la NAB n'ont pas pu être dépouillés, en particulier des manuels de mise en scène et d'édition des scènes de violence. De même, le choix de trois types de créatifs (scénaristes, producteurs, réalisateurs) pour étudier ce groupe n'est pas totalement satisfaisant. En effet, les projets d'histoire orale conservent les témoignages des comédiennes et des comédiens, qui ont sans doute beaucoup à nous apprendre sur les conditions de production, la culture de la production, et leur rôle dans la création des séries. Par exemple, le témoignage de James Arness, qui incarne pendant 20 ans le rôle du *marshal* Matt Dillon, révèle que lorsqu'il débute, il rencontre les mêmes obstacles que son personnage. Acteur sans expérience, il se retrouve à la tête d'une série, et il doit faire ses preuves face à des comédiens vétérans qui sont embauchés pour jouer les rôles d'antagonistes. De la même façon que le *marshal* doit remporter ses combats contre les "Méchants", James Arness doit s'imposer face à des acteurs expérimentés, dont beaucoup sont recrutés à Broadway. Issu du Midwest, Arness est doublement en position d'infériorité (professionnellement et culturellement). Il a l'impression de jouer sa carrière à chaque scène²²⁰⁹. Le phénomène d'identification, de projection, voire d'encodage des conditions de production des créatifs concerne aussi les acteurs. Dennis Weaver, qui incarne Chester, l'assistant de Dillon pendant les premières saisons de *Gunsmoke*, lui aussi montre comment la culture de la production influence la création. Contrairement à Arness, Weaver vient du théâtre, il a suivi les cours prestigieux de Lee Strasberg à l'Actors Studio, mais sa carrière ne décolle pas. Il improvise lors du casting pour le personnage de Chester un handicap, car l'équipe de production craint de voir une concurrence entre les deux protagonistes masculins. Pour s'assurer que Chester ne soit pas le héros de la série, Weaver lui donne une jambe raide. En dépit des difficultés créées par cette décision (en particulier lorsqu'il s'agit de monter sur un cheval), Weaver tient bon et la jambe traînante de Chester devient un des symboles de la série²²¹⁰. Lue à la lumière de la culture de la production, la jambe raide de Weaver/Chester prend un autre sens. En effet, le récit de Weaver est celui de la déchéance d'un comédien venu d'un art légitime, formé dans les règles de l'art,

²²⁰⁹ James Arness, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/james-arness>, 16 août 2002, (consulté le 14 novembre 2022).

²²¹⁰ Dennis Weaver, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/dennis-weaver>, 24 septembre 2002, (consulté le 24 octobre 2022).

qui trouve un emploi à la télévision, un média inférieur, et qui plus est sur un western. La jambe raide de Chester peut être interprétée comme une négociation de son nouveau statut par le rappel constant de ses qualités de comédien, et une sorte de punition pour avoir cédé aux sirènes de la télévision. Le rôle créatif des comédiens a aussi été mis en valeur à plusieurs reprises dans cette thèse à propos de la série progressiste *The Defenders* (1961-1965, CBS): Ossie Davis, l'acteur afro-américain qui pousse la scénariste Ellen M. Violett à revoir son texte, avec une inflexion politique majeure, Robert Reed qui refuse des scénarii à la dernière minute sur des thèmes qui lui déplaisent, E. G. Marshall qui se sent investi de la mission de défendre le projet initial du programme. Ce dernier est tellement investi qu'il prend des cours de droit, et donne des conférences à ce sujet. Le rôle des acteurs et des actrices dans la détermination du message est une piste à explorer.

Une autre piste à explorer, en particulier grâce à l'histoire orale, est celle du rôle des professions techniques et artisanales dans la production. En effet, cette thèse s'appuie sur la distinction conventionnelle entre les professionnels créatifs, dits *above the line*, les plus prestigieux et célébrés, et les personnels non créatifs, dits *below the line*. La ligne en question est celle du budget. Au-dessus de la ligne, se trouvent les talents et les personnels créatifs. En dessous, sont regroupés tous les frais : matériel, équipements, location, assurances diverses et les cachets et salaires de ces techniciens et artisans²²¹¹. Les chercheurs associés au mouvement des *production studies* discutent aujourd'hui cette hiérarchisation. Ils enquêtent sur ces métiers, leurs pratiques, leurs cultures et leur rôle créatif²²¹². Or, plusieurs témoignages consultés, en particulier de réalisateurs, mais aussi de scénaristes, mettent en valeur le rôle créatif de professionnels comme les caméramans, souvent des vétérans venus du cinéma, et qui conseillent les nouveaux²²¹³. En effet, avant l'invention du retour vidéo (*video assist*) à la fin des années 1960, le caméraman et le directeur de la photographie sont les seuls professionnels à savoir ce qui est filmé. Le réalisateur donne ses instructions, mais il ne peut vérifier en direct

²²¹¹ Matt Stahl, « Privilege and Distinction in Production Worlds: Copyright, Collective Bargaining, and Working Conditions in Media Making » dans Vicki Mayer, Miranda J. Banks et John T. Caldwell (eds.), *Production Studies : Cultural Studies of Media Industries*, New York, Routledge, 2009 p. 58.

²²¹² Voir par exemple: Miranda J. Banks, « Gender Below-the-line : Defining Feminist Production Studies » dans Vicki Mayer, Miranda J. Banks et John T. Caldwell (eds.), *Production Studies : Cultural Studies of Media Industries*, New York, Routledge, 2009.

²²¹³ Richard Donner, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-donner>, 22 juin 2006, (consulté le 27 décembre 2022) ; Richard Bare, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-bare>, 30 janvier 2003, art cit ; William Blinn, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-blinn>, 7 octobre 2005, (consulté le 21 septembre 2022).

qu'elles sont exécutées²²¹⁴. Il ne s'agit que d'un exemple parmi d'autres de métiers clefs, et pourtant négligé, ce qui est une conséquence directe de la culture de la production et de ses hiérarchies. Les *productions studies* se concentrent plutôt sur les pratiques actuelles, ce qui signifie que tout un pan de l'histoire de la production des séries télévisées américaines est encore à écrire, ce qui viendrait compléter l'étude de l'histoire des métiers administratif, dans lesquels les femmes tiennent une place majeure²²¹⁵.

D'autres prolongements sont possibles. La culture de la production évolue avec les changements majeurs dans les conditions de production, marquées notamment par la perte de pouvoir des guildes, la multiplication des sites de production avec des législations moins contraignantes, la diffusion pour les scénaristes, y compris en dehors de la comédie et de la sitcom, de la salle de rédaction (*writers' room*), pour n'en citer que quelques-uns. À l'intérieur de la culture de la production, le thème de la peine de mort connaît sans doute des évolutions majeures. J'ai mis en valeur dans la présente thèse la place de ce thème dans la culture des professionnels marqués par le maccarthysme et la liste noire. Avec le départ de cette génération, le thème occupe sans doute une nouvelle place dans la culture de la production. Le retour de la peine de mort dans la réalité historique, avec la première exécution organisée dans l'Utah en 1977 s'accompagne également d'évolutions politiques et juridiques. Les protections juridiques accordées aux condamnés sont peu à peu démantelées par la Cour suprême, la polarisation politique autour de cette pratique perdure, avec une association renforcée entre l'idéologie conservatrice et le rétentionnisme²²¹⁶. Par conséquent, les nouvelles générations de professionnels progressistes peuvent s'emparer du thème. Avec le nouveau contexte propre à la diffusion, c'est-à-dire la fin de l'oligopole des *networks* et leur nouvelle compétition avec le câble et d'autres moyens de diffusion (plateformes), les créatifs peuvent sans doute traiter le thème pour lui-même, et non comme situation générique de mise en rapport d'un pouvoir et d'une forme de marginalité. De même, il serait possible d'étudier de voir si ces changements dans les conditions de production et dans les conditions de diffusion ont des effets sur les représentations des criminels, des accusés et des personnages marginaux en général. Les relations d'affinités, voire d'identification entre les créatifs et ce type de personnages sont peut-être modifiées. En effet, du côté des cadres comme des créatifs, le recrutement est marqué à

²²¹⁴ John T. Caldwell, « Modes of Production : The Television Apparatus » dans Robert C. Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004.

²²¹⁵ J. E. Smyth, *Nobody's Girl Friday : The Women Who Ran Hollywood*, New York, Oxford University Press, 2018.

²²¹⁶ Stuart Banner, *The Death Penalty : An American History*, Cambridge, Harvard University Press, 2002 ; David Garland, *Peculiar Institution : America's Death Penalty in an Age of Abolition*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

partir des années 1980, par une tendance à la diversification, ce qui peut changer la place des marginalités dans la culture de la production.

Le rôle que les créatifs et les cadres se donnent dans la société constitue un autre sujet. Les professionnels des années 1950 à 1970 sont des élites médiatiques, étant donné leur position de pouvoir dans l'institution, et se considèrent comme des élites. L'une des conséquences de cette conscience de classe est la valorisation des créatifs autour de la figure de l'intellectuel. Avec les changements dans les conditions de production et de diffusion, il serait intéressant d'étudier si les créatifs se veulent toujours des intellectuels, ou s'ils conçoivent un autre rôle dans la société pour leurs professions. L'exemple du scénariste William Blinn (chapitre 7) invite en effet à se poser la question des nouvelles générations de scénaristes. Dans la même veine, de nombreux chercheurs et sociologues critiquent la théorie bourdieusienne de la distinction pour son manque de dynamisme. Avec la fin de l'âge classique de la télévision, la culture du public et la place de la télévision au bas de la hiérarchie culturelle est peut-être l'objet de modifications, voire d'une valorisation.

Un autre prolongement concerne la dimension métaphorique des séries télévisées. Les créatifs parlent d'eux-mêmes et de leur institution directement en mettant en scène des travailleurs des industries créatives. Il s'agit d'un des thèmes explorés dans les anthologies, et dans des séries entières, comme la sitcom *The Dick van Dyke Show* (1961-1966, CBS), qui relate la vie de bureau d'une équipe de scénaristes de comédie. Il s'agit d'une sitcom sur les sitcoms. La lecture est parfois indirecte. Ma propre recherche montre que le thème de la peine de mort permet de regrouper des épisodes assez différents, par leur genre, l'intrigue, le ton, et la légitimité culturelle, mais qui ont tous le point commun de mettre en scène une situation de pouvoir entre une autorité et un personnage mis sur la sellette. Analyser ces épisodes à la lumière de cette structure récurrente ouvre à des lectures qui placent la situation de pouvoir au sein même de l'institution, qu'il s'agisse de la confrontation entre les professionnels et la campagne maccarthyste, ou de la relation de pouvoir liant les créatifs et leurs commanditaires. En effet, à partir du moment où la situation de pouvoir est analysée de manière structurelle et symbolique, elle prête à des décodages multiples, politiques, historiques et professionnels. La question est maintenant de savoir si d'autres thèmes et d'autres situations fictionnelles se prêtent à un décodage similaire, c'est-à-dire mené à la lumière des conditions de production et notamment des conditions de travail et des statuts des créatifs. Annie Berke montre notamment que des situations fictionnelles *a priori* simples et évidentes peuvent se prêter à de telles interprétations métaphoriques. Elle présente par exemple une lecture de « Marty » (*The Philco*

Television Playhouse, s05e23, 24/05/1953, NBC), probablement l'un des épisodes d'anthologie les plus célèbres depuis sa diffusion même²²¹⁷. Produit par le légendaire Fred Coe, et écrit par le non moins légendaire Paddy Chayefsky (scénariste d'autant plus prestigieux qu'il a abandonné la télévision à la fin de l'âge d'or), Marty raconte l'histoire d'un boucher du Bronx malheureux en amour, qui rencontre une jeune femme ordinaire lors d'une soirée dansante. Selon Berke, le boucher à la recherche de l'âme sœur est un double du scénariste de télévision. Modeste, réaliste, il ne se laisse pas séduire par les femmes séduisantes mais fait le choix d'une compagne terre-à-terre, sans beauté particulière, qui fera une épouse raisonnable. De la même manière, le scénariste de télévision ne cède pas aux sirènes de la haute culture, la télévision fait partie du quotidien, est un média peu glamour et valorisé, mais qui permet de construire une carrière sur le long terme tout en étant solvable.

Cette méthode d'interprétation des contenus pose de nombreux problèmes. Comment repérer ces thèmes ? Peut-on les lister, les cartographier ? Les problèmes et les débats qui animent les créatifs en tant que créatifs sont-ils systématiquement traduits dans la fiction, par le biais d'une métaphore ? Dans ce dernier cas, il est possible d'envisager de faire une histoire des métaphores professionnelles dans les séries télévisées. Ainsi, selon Annie Berke, des épisodes des anthologies de l'âge d'or encodent deux grandes tendances alors à l'œuvre dans la nouvelle institution de la télévision : la professionnalisation des scénaristes, et la masculinisation de leur identité professionnelle. D'ailleurs, ce processus décrit par la chercheuse peut être directement liée à la figure du scénariste intellectuel qui se construit à cette époque, la sphère politique est en effet l'apanage du masculin dans le genre. Mes recherches ont montré le poids de la chasse aux sorcières dans les épisodes écrits durant les années 1950, mais aussi tout au long des années 1960, signalant peut être la durée du traumatisme, en plus du facteur générationnel. Ceci semble poser les premiers jalons d'une histoire des métaphores professionnelles avec la masculinisation et la professionnalisation des débuts de la télévision d'une part, et les réactions à la campagne maccarthyste d'autre part. Cela invite à chercher d'autres sites de métaphores autour de thèmes comme la grande grève de 1960, la propriété individuelle, la faiblesse de la rémunération des rediffusions, le manque de reconnaissance culturelle et sociale ... Tous ces thèmes qui animent les créatifs en tant que créatifs dans l'histoire de leur profession peuvent potentiellement faire l'objet d'un traitement métaphorique dans la fiction. Si la logique de cette méthode d'interprétation est poussée jusqu'au bout, potentiellement, tous les épisodes de série télévisée ont une dimension métaphorique.

²²¹⁷ Annie Berke, *Their Own Best Creations: Women Writers in Postwar Television*, Oakland, University of California press, 2022, Repère 143/1146 et suivants.

Cette méthode de lecture ouvre donc de nouvelles possibilités, cependant elle pose aussi la question de ses limites en termes scientifiques. Interrogés sur leurs sources d'inspiration, beaucoup de scénaristes reconnaissent qu'ils se nourrissent de leurs expériences, de celles de leurs proches, d'histoires frappantes trouvées dans la presse ... Mais les conditions de travail et le statut sont rarement évoquées comme étant à l'origine, ou un élément moteur, de leur production. Un élément de complexité supplémentaire est que cet encodage peut ne pas être intentionnel mais inconscient de la part du créatif. Dans ce contexte, il est parfois difficile de faire la part des choses. L'analyste reconstruit et décode les fictions en établissant des parallèles et des comparaisons entre les contenus et les conditions de travail, cela reste une réception particulière, même si elle est informée par le cadre spécifique.

Un autre prolongement concerne les cadres exécutifs et les dirigeants des grandes entreprises de production et de diffusion des contenus télévisés. Cette recherche a révélé qu'il y a là une profession globalement négligée par la recherche. Les élites politiques ont fait l'objet de nombreuses théories et recherches²²¹⁸, mais par comparaison les élites médiatiques semblent encore relativement dans l'ombre. Par exemple, C. Wright Mills montre la connexion entre les différentes élites (politiques, économiques, militaires) dans les années 1950, mais il ne traite pas directement des élites médiatiques²²¹⁹. Les facteurs sont multiples mais le principal est sans doute le fait que l'entrée par l'institution²²²⁰ ou le type d'entreprise ne permet pas de saisir ce groupe à cause de sa mobilité professionnelle. Une approche globale semble nécessaire à l'échelle de l'industrie du divertissement, c'est-à-dire pas seulement la télévision, mais aussi le cinéma, la musique, les parcs d'attraction ... L'entrée peut s'envisager par le biais des carrières et des réseaux professionnels. Étudier ce groupe qui dirige et anime la vaste industrie du loisir est important car cette industrie joue une place déterminante dans les sociétés occidentales développées, marquées par la tertiarisation des économies. Dénombrer, localiser, cartographier, décrire les éventuelles évolutions de ces élites est un travail qui peut nous informer sur le fonctionnement démocratique de nos sociétés, de par les liens entre les différentes élites.

Traiter la production de séries télévisées comme une activité de travail ouvre donc de nombreuses perspectives, sur les procédures et les cultures de travail, les intentions des créateurs et finalement les contenus audiovisuels produits. J'espère avoir montré que l'étude du

²²¹⁸ William Genieys, *Sociologie politique des élites*, Paris, Armand Colin, 2016.

²²¹⁹ C. Wright Mills, *The Power Elite*, Édition epub., New York, Oxford University Press, 2000 [1956].

²²²⁰ Les cadres exécutifs de la télévision n'ont pas de guilde ou de syndicat, par exemple. Leur association professionnelle, National Association of Television Program Executives (NATPE) organise des événements, des rencontres professionnelles, mais ne semble pas avoir de rôle de représentant de leurs intérêts en tant que travailleurs, ou une institution qui recueille des informations sur ses membres susceptibles d'être utilisées pour une recherche. *NATPE Global*, en ligne : <https://global.natpe.com/>, (consulté le 14 mars 2024).

« dedans » n'est pas un détour mais une entrée majeure pour comprendre ce qui est diffusé, encore quotidiennement, sur les écrans. Au moment de la rédaction, par exemple, le bouquet de chaînes auxquels j'ai accès diffuse tous les jours plusieurs épisodes de ... *Bonanza*.

1 INVENTAIRE DES SOURCES ARCHIVISTIQUES

1.1 WISCONSIN HISTORICAL SOCIETY, DIVISION OF LIBRARY, ARCHIVES, AND MUSEUM COLLECTIONS/ WISCONSIN CENTER FOR FILM & THEATER RESEARCH

1.1.1 Rod Serling papers, 1943-1971, U.S. Mss 43 AN

Boîte 1

Dossier 2, 3, 4 : activités politiques de Rod Serling (discours, articles, correspondance diverse)

Boîte 2

Dossier 7 : documents divers (notes internes de CBS, calendrier d'interviews, ...) sur la promotion de la série *The Twilight Zone* (1959-1964, CBS)

Boîte 4

Lettres de spectateurs à Rod Serling, avec leur réponse, à propos de la série *The Twilight Zone* et d'autres programmes (1960-1969)

Boîte 5

Dossier 1 : Rod Serling et la *Federal Communications Commission* (transcription officielle de l'audience de Rod Serling devant la FCC, discours et documents préparatoires au discours)

Boîte 15

Lettres de spectateurs à Rod Serling, sans réponse (1960-début janvier 1961)

Boîte 16

Lettres de spectateurs à Rod Serling, sans réponse (janvier-février 1961)

Boîte 17

Dossiers 4 à 7 : Lettres de spectateurs à Rod Serling, sans réponse (mai-juillet 1961)

Boîte 18

Dossiers 4 à 7 : Lettres de spectateurs à Rod Serling, sans réponse (août-décembre 1961)

Boîte 30

Dossier 5 : Activités politiques de Rod Serling (correspondance, articles et discours, contre la John Birch Society et en faveur de la déségrégation)

Boîte 31

Dossier 1 et 2 : Promotion de *The Twilight Zone* 1959-1960 (notes internes de CBS, articles sur des prix reçus)

Dossier 3 : Tour de promotion de Serling pour le lancement de *The Twilight Zone*, 1959

Boîte 60

Dossier 6 : Commentaires de producteurs sur des épisodes en développement de *The Twilight Zone*

Dossier 7 : Commentaires du service « *standards and practices* » sur des épisodes en production de *The Twilight Zone* dont l'épisode du corpus « Execution » (*The Twilight Zone*, s01e26, diffusé le 01/04/1960)

Dossier 10 et 11 : documents de production divers (rapports de Rod Serling avec ses sponsors)

Boîte 37

Discours de Rod Serling, 1962-1965 (devant des publicitaires, et l'association de défense des droits civiques, American Civic Liberties Union)

Boîte 40

Dossier 1 : articles écrits par Rod Serling pour divers journaux sur le thème de la censure et de ses relations avec les chaînes de télévision (1959-non datés)

Boîte 65 Dossier 7 : scénario de l'épisode « Dust », *The Twilight Zone*, 2 août 1960 (s02e12, diffusé le 06/01/1961)

Dossier 16 : scénario de l'épisode « Shadow Play », *The Twilight Zone*, non daté (s02e26, diffusé le 05/05/1961)

Boîte 70

Dossier 4 : documents datés de 1964 concernant l'achat et la diffusion dans *The Twilight Zone* de *La Rivière du Hibou*, court métrage français de Robert Enrico (note interne de CBS, scénario) sous le titre « An Occurrence at Owl Creek Bridge » (s05e22, diffusé le 28/02/1964)

SC1053

Transcription d'une conférence de Rod Serling, tenue le 19 février 1964, sur le rôle du scénariste de télévision (*Role of the creative writer in TV*)

1.1.2 Reginald Rose Papers, U.S. Mss 94 AN

Boîte 11

Dossiers 4, 5 et 6 : développement de l'épisode « The Defender », *Studio One*, (s09e21, diffusé le 04/03/1957)

Traitement, première version du scénario, premier et second tapuscrits du scénario

Boîte 12

Dossier 1 : Œuvres dérivées de l'épisode « The Defender », *Studio One*, (parodie, version théâtrale)

Dossier 2 : Pages de révisions et fin alternative de « The Defender », *Studio One*

Boîte 19

Dossier 3 : développement de l'épisode « 12 Angry Men », *Studio One*, (s07e01, diffusé le 20/09/1954)
Synopsis et scénario

Boîte 22

Documents sur la série *The Defenders* (1961-65, CBS) créée par Reginald Rose

Dossier 1 : correspondance avec la chaîne de télévision, lettres de spectateurs

Dossier 2 : lettres de spectateurs (sans réponse)

Dossier 4 : document préparatoire présentant le projet global de la série (le cadre, les personnages, les thèmes)

Dossier 5 : synopsis des épisodes de la série

Dossier 7 : articles sur Reginald Rose, ou écrits par Reginald Rose (dates diverses)

Boîte 28

Dossier 5 : développement de l'épisode « The Voices of Death » (s02e01, diffusé le 15/09/1962)

Synopsis, première version du scénario, tapuscrit du scénario

Dossier 6 : développement de l'épisode « Blood County » (s02e02, diffusé le 22 septembre 1962)

Révisions

Boîte 29

Dossier 2 : développement de l'épisode « Madman » (s02e06, diffusé le 20/10/1962)

Synopsis, premier et troisième tapuscrits du scénario

Dossier 3 : développement de la deuxième partie de l'épisode « Madman » (s02e07, diffusé le 27/10/1962)

Tapuscrit du scénario, pages de révisions manuscrites

Boîte 31

Dossier : « Kill or Be Killed »

Développement de l'épisode « Kill or Be Killed » (s02e16, diffusé le 05/01/1963)

Deuxième tapuscrit du scénario

Boîte 32

Dossier 5 : développement de l'épisode « Metamorphosis » (s02e24, diffusé le 02/03/1963)

Synopsis, version finale du scénario

Boîte 34

Dossier 5 : développement de l'épisode « The Captive » (s03e03, diffusé le 12/10/1963)

Synopsis, deuxième tapuscrit du scénario

Boîte 36

Dossier 6 : développement de l'épisode « Death Watch », intitulé « The Last Day » lors de sa diffusion (s03e15, diffusé le 11/01/1964)

Synopsis, première version du scénario, premier et deuxième tapuscrit du scénario, tapuscrit du scénario final révisé

Boîte 45

Dossier : « Silent Killer »

Développement de l'épisode « Silent Killer » (s04e16, diffusé le 21/01/1965)

Synopsis, troisième version du scénario, révisions, pages flottantes, scénario final avec des pages de révision

Boîte 49

Dossier 2, 3 et 5 : traitements et projets d'épisodes rejetés ou annulés

1.1.3 Tom Donovan Papers, 1943-1974, U.S. Mss 153AN

Boîte 14

Dossier 4 : « ABC Standards »

Document officiel d'ABC fixant la politique de la chaîne et les règles concernant les rapports entre la chaîne et les producteurs des différents types de programmes diffusés, daté de mars 1966. Joint au document : le code d'auto-régulation de la radio (*Radio Code*), et le code d'auto-régulation des diffuseurs de télévision de 1951 (*National Association of Broadcasters Code*)

Dossier 5 : ABC Standards

Deuxième partie du document

Dossier 8 : CBS, notes internes de la chaîne (1956-73), dont l'un sur l'emploi des minorités

1.1.4 David Dortort Papers, 1959-1973, U.S. Mss 112 AN

Boîte 2

Dossier 12 : *Production no. 30326* : “*The Avenger*”

Scénario de l'épisode « The Avenger » (s01e26, diffusé le 19/03/1960) de la série *Bonanza* (1959-1973, NBC)

Boîte 8

Dossier 8 : *Production no. 31277* : “*The Gamble*”

Scénario de l'épisode « The Gamble » (Bonanza, s03e27, diffusé le 01/04/1962)

Boîte 9

Dossier 8 : *Production no. 31408* : “*The Jury*”

Scénario et révisions de l'épisode « The Jury » (Bonanza, s04e14, diffusé le 30/12/1962)

Boîte 10

Dossier 5 : *Production no. 31418* : “*Elegy for a Hangman*”

Scénario de l'épisode « Elegy for a Hangman » (Bonanza, s04e17, diffusé le 20/01/1963)

Boîte 12

Dossier 11 : *Production no. 31516* : “*Alias Joe Cartwright*”

Scénario de l'épisode « Alias Joe Cartwright » (Bonanza, s05e17, diffusé le 26/01/1964)

1.1.5 Sy Salkowitz Papers, 1956-1982, U.S. Mss 141 AN

Subseries: Television

Boîte 32 : *Rawhide*, “The Execution,” #2704-0903

Dossier 1 : Développement de l'épisode « The Execution » de la série *Rawhide* (1959-1965, CBS) diffusé sous le titre « A Time for Waiting » (s07e16, diffusé le 22/01/1965), conservé par le scénariste de l'épisode avec divers notes manuscrites, recherches, découpage en actes, synopsis, pages flottantes du premier scénario, premier scénario et pages de révisions
Dossier 2 : scénario et révisions

1.1.6 Hal Kanter Papers, 1937-1977, U.S. Mss 140 AN

Boîte 11

Dossier 13: “Verdict for Terror,” Production #27914, Script, 1967, January 23
Scénario de l'épisode « Verdict for Terror » (s04e21, diffusé le 22/03/1967) de la série *Bob Hope Presents The Chrysler Theatre* (1963-1967, CBS)

1.2 WISCONSIN HISTORICAL SOCIETY, DIVISION OF LIBRARY, ARCHIVES, AND MUSEUM COLLECTIONS

1.2.1 National Broadcasting Company Records, 1921-2000, U.S. Mss 17AF

1.2.1.1 Sous-série : *Executives, 1931-1956*

Weaver, Sylvester L., Jr. (1908-2002). Papers, 1949-1956

Boîte 118

Dossier 53 : *Complaints*

Lettres de plaintes de spectateurs adressées au président de la chaîne

Boîte 122 : *Correspondence*

Dossier 9 : FCC

Questionnaire de la FCC destiné aux cadres exécutifs des chaînes, daté de 1953

Boîte 124: *Correspondence, Committees*

Dossier 41 : *Race Relations in Radio, TV, & Cinema*

Rapport du comité sur les relations entre les races (*Committee on Race relations*), 1954- 1955

Dossier 42 : *Complaints*

Lettres de plaintes de spectateurs, datées de 1955

Boîte 125 : *Correspondence, Committees*

Dossier 53 : *Complaints*

Lettres de plaintes de spectateurs, 1956

1.2.1.2 Sous-série : *Public Relations, 1932-1961*

Boîte 129 : Broadcast Standards, 1951

Dossier 4 : *NBC Booklet*

Lettres et notes internes concernant la mise au point et la rédaction du Code d'auto-régulation des diffuseurs de télévision, juin-juillet 1951

Dossier 5 : *Complaints*

Lettres et articles sur la réception des standards d'auto-régulation de la télévision, datées de 1951

Dossier 21 : *National Association of Radio and Television Broadcasters*, 1951

Lettres, notes internes, articles, comptes-rendus de réunions, et communiqués concernant la mise en place du Code d'auto-régulation de la NAB, juin-octobre 1951

Dossier 40 : *Speeches*, 1950-1951

Discours de Doris Corwith, employée de NBC, à une église locale, 1951

1.2.1.2.1 Archives du service « Continuity Acceptance », 1938-196

Boîte 151

Dossier 8 : rapports de « Continuity Acceptance » sur la série *Bat Masterson*, 1961

Dossier 12 : rapports de « Continuity Acceptance » sur la série *Broadway Spotlight*, 1949

Dossier 17 : rapports de « Continuity Acceptance » sur la série *Crisis*, 1949

Dossier 70-72 : rapports de « Continuity Acceptance » sur diverses séries, 1938-1960
Dossier 90 : rapports de « Continuity Acceptance » sur la série *Road of Life*, 1947-1948, 1950-1951, 1954

Boîte 152

Dossier 18: rapports de « Continuity Acceptance » sur la série *Television Detective*, 1949

Dossier 20: rapports de « Continuity Acceptance » sur la série *Texas Rangers*, 1950-1952

Dossier 27: rapports de « Continuity Acceptance » sur la série *Treasury Men In Action*, 1951-1954

Boîte 153 : CART Reports, 1954-1959

Dossier 1-5 : Rapports mensuels sur les activités du département « Continuity Acceptance », rédigés par le directeur Stockton Helffrich. Ils contiennent des informations sur les décisions prises par les éditeurs, mais aussi sur la réception de ces décisions, et des réflexions sur l'activité d'auto-régulation et de censure

1.2.1.2.2 Eiges, Sidney H. (1909-1985). Papers, 1946-1958

Boîte 164

Dossier 2 (TV's Effects on Children): articles de publications spécialisées

Dossier 15 (National Association of Radio and TV Broadcasters, Information Committee): rapports du comité, 1953

Dossier 25 (Negro public relations): Communiqué sur l'intégration sans identification, 1953

1.2.1.3 Sous-série: *Spot Sales and Owned-and-Operated Stations*, 1941-1969

1.2.1.3.1 Smith, Carleton D. (1905-). Papers, 1952

Boîte 233

Dossier 11-13 (RCA, 1953-1954) : bulletins de l'association des télédifuseurs, 1952

1.2.2 Procter & Gamble Television Script Collection, 1955-1980, Mss 784

1.2.2.1 Part 1, Original Collection, Series: The Rifleman (1958-1959 Season)

Boîte 10

Dossier 2: "Eight Hours to Die," diffusé le 4 novembre 1958
Scénario de Palmer Thompson, et scénario révisé, juillet-août 1958

1.3 SYRACUSE UNIVERSITY LIBRARIES, SPECIAL COLLECTIONS RESEARCH CENTER

1.3.1 Steven H. Scheuer Papers, 1939-1996

1.3.1.1 TV Key, Keynotes

Colonne hebdomadaire vendue à la presse nationale : critiques de séries télévisées, interviews et articles sur la télévision en général

Boîte 122 : 1958-1964

Boîte 123 : 1965-1967

Boîte 124 : 1967-1970

Boîte 125 : 1970-1975

Boîte 129 : 1980-1983

Boîte 130 : 1987-1991

Boîte 131 : 1990-1992

Boîte 132 : 1992-1994

Boîte 133 : 1994-1996

Boîte 134 : non classé

1.4 UCLA LIBRARY SPECIAL COLLECTIONS, CHARLES E. YOUNG RESEARCH LIBRARY

1.4.1 De Forest Research (Collection PASC 63)

Boîte 381 : *The Wild Wild West, The Night of the Hangman*, #0356
Développement de l'épisode avec scénario et révisions (juillet 1967)

1.4.2 Mort Fine (Collection 347)

Boîte 6

Dossier : The Virginian

Dossier de développement de l'épisode *The Executioners*, premier épisode de la série *The Virginian* : plan de l'épisode, première version du scénario (titre original : *Lilith*), , daté du 8 mars 1962, scénario avec première révision
Présentation de la série : document de neuf pages rédigé à l'intention de la chaîne pour présenter et vendre la série (18 janvier 1962)

1.4.3 Mort Fine Papers (Collection PASC 0076)

Boîte 52

Scénario final de l'épisode *The Executioners* de la série *The Virginian*, diffusé en 1962

1.4.4 Roy Huggins Papers, 1948-2002 (Collection PASC 353)

Boîte 39

Dossier 5: Document officiel de NBC (1960) fixant la politique de la chaîne et les règles concernant les rapports entre la chaîne et les producteurs des différents types de programmes diffusés, «NBC Standards and Practices ».

1.4.4.1 *Maverick. Subseries 40*

Boîte 16

Dossier 7 : Note de synthèse sur l'épisode «Rope of Cards» (s01e17, diffusé le 17/01/1958) de la série *Maverick* (1958-1962, ABC), datée du 18 mars 1958

1.4.5 Buzz Kulik Papers (Collection 1867)

Boîte 35

Dossier 4 : *Guns smoke*

Développement de l'épisode *Born to Hang* (diffusé en 1957): scénarios avec annotations, télégramme de félicitations, article de presse

1.4.6 Herbert Leonard Papers (Collection PASC 29)

Boîte 122

Dossier : Prime of Life/ Execution # 4713

Développement de l'épisode *Prime of Life (Naked City)*: contrat, scénario, révisions, mémos, télégrammes (1961-1963); documents de réception de l'épisode diffusé en février 1963 (lettres, coupures de journaux)

Boîte 43

Dossier : Do's and Don'ts

Mémo rappelant des interdits pour la série *Naked City*, code du NAB, et recommandations pour la mise en scène des personnages qui fument

Dossier : Taboos

Mémo concernant la représentation des produits, éléments à éviter de mettre en scène pour permettre l'export de la série

Dossier : ABC Comments

Rapports de Phyllis Van Orman (éditrice au département « *Continuity Acceptance* » du network) sur de nombreux épisodes de la série *Naked City* développés entre 1961 et 1963 (demandes de modifications, coupes, et recommandations de mises en scène de séquences jugées risquées)

Dossier : Censorship (legal)

Mémos de rappel sur les règles légales pour nommer les lieux et les personnages dans les séries télévisées

Boîte 53 : Correspondance

Dossier : Stan Neufeld

Correspondance d'un producteur exécutif de la série *Naked City*

Boîte 132 : Correspondance

Correspondance du producteur Herbert Leonard : mémos et lettres divers (1959-1961)

Boîte 157 : Correspondance

Correspondance du producteur Herbert Leonard : mémos et lettres divers (1962-1964)

Boîte 161

Dossier : General correspondance

Lettres diverses

Dossier : ABC

Correspondance entre le producteur et la chaîne

Boîte 170

Dossier : *Naked City*

Correspondances avec la chaîne concernant des épisodes de la série *Naked City* en développement

Dossier : General Correspondance (1958-1960)

Lettres diverses

Dossier : General Correspondance (juillet 1962-mai 1963)

Lettres diverses, notes du département « *Continuity Acceptance* », non datées

Dossier : Marion Dougherty

Lettres sur la présence des Afro-Américains dans les programmes produits par Herbert Leonard, 1962

1.4.7 Nancy Malone Papers (Collection PASC 254)

Boîte 10

Dossier 14 : Coupures de presse à propos de la série *Naked City* (1960-1958)

Boîte 11

Dossier 2 : coupures de presse, articles de *TV Guide* sur la série *Naked City* (1961, 1963)

1.4.8 John Mantley scripts and production information, 1975-1981 (Collection 311)

Boîte 14 : Gunsmoke

Documents divers sur la série : photographies de la distribution destinée à la publicité, et coupures de presse, liste de prix obtenus par la série, et autres documents pour défendre *Gunsmoke* au moment de son annulation.

1.4.9 Rod Serling Papers, 1945-1969 (Collection 1035)

Boîte 21 : Shorthand notebooks: ca. 1962-1967.

Carnets sténographiés

Item 16: Jeopardy Room; I Am the Night - Color Me Black (Twilight Zone); Sounds and Silences.

1.4.10 The Defenders, Scripts and Set Plans (Collection PASC 129)

Boîte 1

Dossier : Prod # 35 The Voices of Death

Développement de l'épisode *The Voices of Death*, diffusé en 1962 (scénario du 9 mars 1962, révision du 6 avril 1962)

Boîte 2

Dossier : Prod #41 Madman

Développement de l'épisode *Madman*, diffusé en 1962 (troisième version du scénario datée du 4 juin 1962, et révisions de juin et août)

Dossier : Prod #47 Kill or Be Killed

Développement de l'épisode *Kill or Be Killed*, diffusé en 1963 (deuxième version du scénario datée du 26 août 1962, et révisions)

Boîte 3

Dossier : Prod # 55 Metamorphosis

Développement de l'épisode *Metamorphosis*, diffusé en 1963 (scénario du 1^{er} novembre, et révisions)

Boîte 6

Dossier : Prod # 118 Silent Killer

Développement de l'épisode *Silent Killer*, diffusé en 1965 (scénario du 22 octobre 1964, et révisions)

1.5 MARGARET HERRICK LIBRARY, ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES

1.5.1 Paul Henreid papers, 1934-1987 f.135

Alfred Hitchcock presents, Production: # 13635, Cell 227, scénario de Bill S. Ballinger, daté du 21 janvier 1960, révision du 22 février 1960

1.5.2 Alfred Hitchcock Papers

1.5.2.1 Collection : Manuscrits

Dossier 1274 : *Alfred Hitchcock Presents*, Correspondence, 1955-1961

Lettres échangées entre Alfred Hitchcock et Joan Harrison, et Alfred Hitchcock et Mary Elsom, concernant la sélection d'histoires pour la série *Alfred Hitchcock Presents*.

1.6 PALEY CENTER FOR MEDIA, BEVERLY HILLS

Séminaire *Producing The Defenders*, collection: "The Museum of Broadcasting Seminar Series: Produced By", version publique abrégée, 18 mars 1985, durée 1h13
En présence de Herbert Brodtkin (producteur), Mike Dann (en charge du département programmation pour la chaîne CBS) et Ernest Kinoy (scénariste)

1.7 COLLEGE PARK, UNIVERSITY OF MARYLAND, HORNBAKE LIBRARY, AMERICAN LIBRARY OF BROADCASTING

1.7.1 National Association of Broadcasters Records

1.7.1.1 Collection 0017-MMC

1.7.1.1.1 Inventaire préliminaire 2019_0067_MMC_NAB_records

Boîte 33

The Television Code (2^e édition), mars 1954.
The Television Code (3^e édition), juillet 1956
The Television Code (4^e édition), mars 1958
The Television Code (5^e édition), mars 1959
The Television Code (6^e édition), juillet 1960
The Television Code (7^e édition), mai 1962
The Television Code (8^e édition), septembre 1963
The Television Code (9^e édition), avril 1964
The Television Code (10^e édition), août 1965
The Television Code (11^e édition), août 1966
The Television Code (12^e édition), octobre 1967
The Television Code (13^e édition), août 1968
The Television Code (15^e édition), mars 1971
The Television Code (17^e édition), avril 1973
The Television Code (18^e édition), juin 1975
The Television Code (20^e édition), juin 1978

1.7.1.1.2 Inventaire préliminaire 2014_0140_MMC_NAB_records

Boîte 34

Dossier 23 : National Broadcasting Company

Documents à usage interne de la chaîne NBC : NBC Broadcast Standards for Television, 14 juin 1976, et NBC Broadcast Standards for Television, 27 janvier 1986

Boîte 26

Dossier 32 : Censorship

CBS Broadcast Group. Program Practices, 16 juin 1980

1.7.1.1.3 Inventaire préliminaire 2019_0067_MMC_NAB_records

Boîte 5

Dossier: Taste and the censor in Television

Taste and the censor in Television, Charles Winick, An Occasion Paper on the role of the mass media in The Free Society, The Fund for the Republic, février 1959, 33 pages

2 PROJETS D'HISTOIRE ORALE

2.1 SYRACUSE UNIVERSITY LIBRARIES, SPECIAL COLLECTIONS RESEARCH CENTER, STEVEN H. SCHEUER TELEVISION HISTORY INTERVIEWS, 1996-1999

Boîte 1 : Norman Lloyd (A1052), Interview menée par David Marc, non datée, 4 disques d'une heure

Norman Lloyd (1914-2021) est un acteur, producteur et réalisateur. Lors de sa longue carrière, il a travaillé sur tous les médias : théâtre, radio, cinéma et télévision. Il est ici surtout interrogé sur son rôle en tant que producteur délégué des anthologies du réalisateur Alfred Hitchcock (*Alfred Hitchcock Presents*, 1955-1960, CBS, puis 1960-1962, NBC et *The Alfred Hitchcock Hour*, 1962-1965, CBS).

Boîte 1 : Walter Grauman (A1074), interview menée par David Marc le 6 mars 1997, 4 disques, 3h10 environ

Boîte 1 : John Mantley (A1048), interview menée par David Marc le 12 mars 1997, 3 disques d'une heure

John Mantley (1920-2003) est un acteur, scénariste, réalisateur et producteur né au Canada. Il est ici interrogé sur les débuts de sa carrière à la télévision et sur son rôle de producteur de la série western *Gunsmoke* (1955-1975, CBS) de 1964 à l'annulation du programme en 1975.

Boîte 1 : Albert Ruben (A1036), interview menée par David Marc le 9 mars 1998, 3 disques, 2h20 environ

Albert Ruben débute une carrière de journaliste, et est envoyé à Paris et Londres où il rencontre le milieu des artistes blacklistés. Il sert alors de lien entre les scénaristes interdits restés aux Etats-Unis et la productrice Hannah Weinstein, installée à Londres. De retour aux Etats-Unis, il travaille comme scénariste, chef scénariste, producteur pour plusieurs séries liées aux milieux de gauche : *Have Gun – Will Travel* (1957-1963, CBS), et *The Defenders* (1961-1965, CBS). Dans les années 1970, il est aussi scénariste et producteur pour plusieurs séries dont *Kojak* (1973-1978, CBS).

Boîte 1 : William Link (A1053), interview menée par David Marc le 15 novembre 1996, 4 disques, 3h20 environ

Boîte 18

William Link, interview menée par Bernie Cook le 4 février 1997, 2 disques d'une heure

E.G. Marshall, interview menée par James Day pour l'émission *Day at Night*, le 20 décembre 1973, 49 minutes

E. G. Marshall (1914-1998) est un acteur américain. Il est formé dans l'Actors Studio et lié aux milieux de gauche. Il débute sa carrière au théâtre, notamment dans des mises en scène de *The Crucible* (Arthur Miller) et *Waiting for Godot* (Samuel Beckett). Il joue aussi des rôles à la télévision lors de l'âge d'or des anthologies. En 1957, il est l'un des jurés dans le film *12 Angry Men* (Sidney Lumet, sur un scénario de Reginald Rose). Il est ensuite recruté pour incarner Larry Preston, l'avocat de la série *The Defenders*, rôle par lequel il atteint la reconnaissance publique.

Norman Lloyd, interview menée par Steven Scheuer le 16 mars 1996 à Los Angeles, 4 disques d'une heure

Boîte 19

Martin Manulis, interview menée par Steven Scheuer le 26 avril 1996, 4 disques d'une heure

Voir plus loin

E.G. Marshall, interview menée par Steven Scheuer et David Marc le 16 octobre 1997, 58 minutes

2.2 THE TELEVISION ACADEMY FOUNDATION: THE INTERVIEWS: AN ORAL HISTORY OF TELEVISION, 1996 – EN COURS

Collection de 931 interviews, d'une durée totale d'environ 3,700 heures de vidéo.

La collection entre dans un projet de création d'une histoire orale de la télévision. Les personnes interrogées appartiennent à toutes les professions de la télévision : acteurs, scénaristes, cadres exécutifs, éditeurs, publicistes, compositeurs, ... Les thèmes abordés sont notamment l'Age d'or de la télévision, la censure, les innovations technologiques, ... et des événements marquants comme le maccarthysme et la liste noire, le scandale des jeux télévisés ... Les interviews sont en libre accès sur le site internet de la fondation et sur le site Youtube.

2.2.1 James Arness (1923-2011)

James Arness débute sa carrière d'acteur au cinéma, dans des petits rôles, et au théâtre, à Los Angeles, à la fin des années 1940. Il signe ensuite un contrat avec la société de production de John Wayne, son mentor, et tourne pour le cinéma et la télévision. En 1955, il décroche le rôle de Matt Dillon pour la série *Gunsmoke* (1955-1975, CBS), rôle qu'il tient pendant 20 ans et près de 600 épisodes. Après l'annulation de la série, Arness continue à tourner dans des mini-séries western.

Interview menée par Henry Coleman, le 16 août 2002 à Los Angeles, Californie
5 chapitres de 30 minutes environ
Television Academy Interviews. *James Arness*, en ligne :, consulté le 14 novembre 2022.

2.2.2 Richard Bare (1913-2015)

Richard Bare est formé à la réalisation et la photographie à l'université en Californie (USC) à la fin des années 1930. Il devient réalisateur de sujets courts pendant la guerre pour l'armée, puis après la guerre, pour Warner Brothers. A la fin des années 1940, il signe un contrat de sept ans avec les studios Warner, et réalise des épisodes de plusieurs séries (*Cheyenne*, *Maverick*). Il collabore à plusieurs reprises avec Roy Huggins. Dans les années 1960, en tant qu'indépendant, il réalise notamment les 166 épisodes de *Green Acres* (1965-1971, CBS), comédie rurale dont l'un des protagonistes est un cochon. Richard Bare écrit aussi des scénarii.

Interview menée par Karen Herman, le 30 janvier 2003 à Newport Beach, Californie
5 chapitres de 30 minutes environ
Television Academy Interviews. *Richard Bare*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-bare>, consulté le 29 novembre 2022.

2.2.3 Earl Bellamy (1917-2003)

Earl Bellamy débute au cinéma, comme second assistant réalisateur. De retour de la Seconde Guerre mondiale, il retourne à ses activités et devient réalisateur, en particulier de westerns. Dans les années 1950, il commence en parallèle une carrière de réalisateur de télévision. Il travaille sur de très nombreuses séries, couvrant tous les genres, de la sitcom au western, en passant par la science-fiction avant de prendre sa retraite au début des années 1980.

Interview menée par Karen Herman, le 24 juin 2003 à Rio Rancho, Nouveau-Mexique
5 chapitres de 30 minutes environ, 1 chapitre de 10 minutes environ
Television Academy Interviews. *Earl Bellamy*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/earl-bellamy>, consulté le 29 novembre 2023.

2.2.4 Richard « Dick » Berg (1922-2009)

Après des débuts anonymes dans le cinéma dans les années 1940, Dick Berg devient scénariste de télévision dans la deuxième partie des années 1950. Il devient ensuite producteur au début des années 1960 pour les studios Universal puis il passe au cinéma. Au début des années 1970, il fonde sa propre société de production qui produit en majorité des téléfilms.

Interview menée par A. Scott Berg, le 10 décembre 2008 à Brentwood, Californie
2 chapitres d'une heure, 1 chapitre de 12 minutes
Television Academy Interviews. *Dick Berg*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/dick-berg>, consulté le 19 octobre 2022.

2.2.5 Walter Bernstein (1919-2021)

Walter Bernstein est un scénariste qui débute sa carrière au cinéma en 1947 après avoir été correspondant de guerre. Il revient cependant dans sa ville natale de New York, où il travaille pour la télévision. En 1950, il est mis sur liste noire et doit travailler clandestinement, par l'intermédiaire d'hommes de paille. Il participe notamment à la série d'anthologie *You Are There* (1953-1957, CBS). En 1959, les studios Paramount l'aident à sortir de la liste noire pour pouvoir lui faire signer un contrat. Il poursuit sa carrière dans le cinéma.

Interview menée par Sunny Parich, le 20 avril 1998 à New York, New York
7 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Walter Bernstein*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/walter-bernstein>, consulté le 2 août 2022.

2.2.6 William Blinn (1937-2020)

Le scénariste William Blinn commence sa carrière au début des années 1960, en écrivant pour des séries western en particulier ; il est scénariste sous contrat pour la 7^e saison de *Bonanza*. Il devient chef scénariste, puis producteur, et crée plusieurs séries, dont *Starsky and Hutch* (1975-1979, ABC). Il écrit aussi pour des téléfilms, et contribue à la mini-série événement *Roots* (1977, ABC) qui évoque de front la question raciale aux États-Unis.

Interview menée par Gary Rutkowski, le 7 octobre 2005 à Encino, Californie.

8 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *William Blinn*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-blinn>, 7 octobre 2005, consulté le 21 septembre 2022.

2.2.7 Stephen J. Cannell (1941-2010)

Stephen J. Cannell débute comme scénariste dans les années 1970, en dépit de difficultés majeures, car il est dyslexique. Il est tout d'abord indépendant, puis décroche un poste de chef scénariste pour une série policière. Remarqué par Roy Huggins, producteur chez Universal, il enchaîne les projets. En 1974, les deux hommes créent la série culte, *The Rockford Files* (1974-1980, NBC). Auteur prolifique, Cannell crée sa propre société de production.

Interview menée par Stephen J. Abramson, le 23 juin 2004 à Pasadena, Californie.

9 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Stephen J. Cannell*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/stephen-j-cannell>, 23 juin 2004, consulté le 19 octobre 2022.

2.2.8 William Clotworthy (1926-2021)

William Clotworthy passe l'essentiel de sa carrière dans l'agence de publicité BBD&O, en tant que producteur de publicités lors des débuts de la télévision puis en tant que cadre exécutif faisant la liaison entre le sponsor et l'équipe de production de différentes séries. En 1979, il devient éditeur dans le service d'édition de NBC pour la Côte Est, avant d'en prendre la tête. Il est notamment en charge du contrôle éditorial de l'émission satirique de sketches et de variétés *Saturday Night Live* (1975-).

Interview menée par Karen Herman, le 28 juin 2006, à Los Angeles, Californie

6 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *William Clotworthy*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-clotworthy>, consulté le 15 août 2022.

2.2.9 Hal Cooper (1923-2014)

Hal Cooper débute comme acteur et chanteur à un très jeune âge à la radio. En 1948, il est recruté par la station DuMont de New York, pour y produire les nouvelles émissions de journée. A la fin des années 1950, il déménage à Los Angeles pour suivre la production et réalise des *soap operas* et des jeux télévisés pour CBS. Au début des années 1960, il décroche des commandes pour des séries de prime-time (sitcoms, western), en particulier pour les producteurs Sheldon Leonard et Norman Lear. Il réalise aussi des téléfilms à partir de la fin des années 1970.

Interview menée par Karen Herman, le 11 décembre 2003, à Beverly Hills, Californie

10 chapitres de 30 minutes environ, un chapitre de 20 minutes environ

Television Academy Interviews. *Hal Cooper*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/hal-cooper>, consulté le 20 mai 2023.

2.2.10 Barbara Corday (1944 -)

Barbara Corday est publiciste dans les années 1960, à New York puis brièvement à Los Angeles. Au début des années 1970, elle devient scénariste de télévision et forme un partenariat avec Barbara Avedon. Les deux femmes créent la série policière *Cagney & Lacey* (1981-1988, CBS). Cependant, en 1979, Barbara Corday est recrutée par ABC et devient cadre exécutif en charge du développement de la comédie. En 1988, elle rejoint les rangs de CBS pour travailler sur les programmes de *prime-time*, ce qui est une première pour une femme à ce poste.

Interview menée par Darby Maloney, le 12 août 2004, à Los Angeles, Californie
6 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Barbara Corday*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/barbara-corday>, consulté le 11 octobre 2023.

2.2.11 Douglas S. Cramer (1931-2021)

Douglas Cramer débute sa carrière à Cincinnati, il supervise les *soap operas* pour le compte de Procter & Gamble. Il travaille quelques temps pour une agence de publicité, puis rejoint ABC en 1962 dans le département programmation. À partir de 1965, il développe des programmes pour des studios (20th Century Fox puis Paramount). Il fonde sa première société de production, et travaille pour Screen Gems/ Columbia. En 1976, à l'occasion du développement de *The Love Boat* (1977-1986, ABC), il devient vice-président de la société d'Aaron Spelling, qu'il quitte en 1990. Il redevient producteur indépendant, et crée des téléfilms.

Interview menée par Henry Coleman et Jenni Matz, le 22 mai 2008 à New York, New York

3 chapitres d'une heure environ, un chapitre de 18 minutes environ

Television Academy Interviews. *Douglas S. Cramer*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/douglas-s-cramer>, consulté le 21 octobre 2022.

2.2.12 Michael Dann (1921-2016)

Michael Dann travaille d'abord pour NBC où il est en charge des programmes jusqu'en 1957. Il rejoint le même service pour CBS, d'abord uniquement pour la côte Est (de 1958 à 1963) puis en tant que directeur (de 1963 à 1970). Il acquiert pour CBS des séries telles que *The Defenders* (1961-1965). Il termine sa carrière dans la télévision publique.

Interview menée par Don West, le 26 octobre 1998, à New York, New York

6 chapitres de 30 minutes environ, un chapitre de 20 minutes

Television Academy Interviews. *Michael Dann*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/michael-dann>, consulté le 3 août 2022.

2.2.13 Richard Donner (1930-2021)

Richard Donner débute sa carrière en tant que comédien, dans le théâtre new-yorkais. En 1950, il entre à la télévision comme assistant d'un producteur. Il travaille ensuite pour un documentariste, et devient réalisateur de publicités. En 1960, il commence à réaliser des épisodes de séries télévisées, en particulier des westerns. Il rejoint l'équipe de *Twilight Zone* par l'entremise de Bill Froug en 1963. À partir de la fin des années 1960, il alterne la réalisation de séries, de téléfilms et de films de cinéma. La fin de sa carrière est surtout consacrée au cinéma (*Lethal Weapon*, *Maverick*, ...)

Interview menée par Stephen J. Abramson, le 22 juin 2006 à Beverly Hills, Californie

7 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Richard Donner*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-donner>, consulté le 27 décembre 2022.

2.2.14 David Dortort (1916-2010)

David Dortort est d'abord romancier, avant de devenir scénariste de cinéma au lendemain de la Seconde guerre mondiale. Il se lance dans la télévision au début des années 1950. Il crée et produit *The Restless Gun* (1957-1959, NBC), mais *Bonanza* (1959-1973, NBC) reste son plus grand succès. Il est aussi impliqué dans les activités syndicales en tant que président de la Producers Guild of America puis président de la branche radio-télévision de la Writers Guild of America.

Interview menée par Henry Coleman, le 8 août 2002 à Los Angeles, Californie

6 chapitres de 30 minutes environ, et une partie de 13 minutes

Television Academy Interviews. *David Dortort*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/david-dortort>, consulté le 1^{er} août 2022.

2.2.15 Dominick Dunne (1925-2009)

Dominick Dunne débute une carrière à la télévision dans les années 1950, en tant que régisseur sur des programmes pour enfants, mais aussi *Robert Montgomery Presents*. Il gagne Hollywood et travaille sur le prestigieux programme *Playhouse 90*, ce qui lui permet d'entrer en contact avec tout le milieu artistique. Il devient producteur pour les studios 20th Century Fox. Dunne est également un romancier, un journaliste et un producteur. Il est notamment connu pour avoir produit un film sur l'homosexualité (*The Boys in the Band*) en 1970.

Interview menée par Allan Neuwirth, le 3 mai 2006, à New York, New York.

4 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Dominick Dunne*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/dominick-dunne>, consulté le 21 mars 2024.

2.2.16 Michael Eisner (1942-)

Michael Eisner commence sa carrière chez CBS en 1964 en tant que coordinateur de publicités. En 1966, il est embauché par ABC où il occupe diverses fonctions pendant dix ans (programmes pour enfants, pour la journée, développement des programmes de fiction). Puis, il rejoint Paramount Pictures en tant que président (1976-1984) et il dirige Walt Disney Productions (1984-2005).

Interview menée par Dan Pasternack, les 19 et 20 octobre 2006 à Beverly Hills, Californie

8 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Michael Eisner*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/michael-eisner>, consulté le 26 août 2022.

2.2.17 Norman Felton (1913-2012)

Norman Felton, originaire de Londres et né dans une famille pauvre, immigré aux États-Unis en 1926. Il est durement touché par la Dépression, mais trouve ses premiers emplois à la radio et au théâtre grâce à son accent. Durant la guerre, il débute comme réalisateur et producteur à la radio, à Chicago pour NBC puis rejoint la station de télévision locale à sa création. En 1950, il déménage à New York pour devenir réalisateur de l'anthologie *Robert Montgomery Presents* (1950-1957, NBC). Il passe progressivement à la production et fait partie de l'équipe de *Playhouse 90* (1956-1960, CBS). En 1960, il fonde sa société de production indépendante, et

créé des séries médicales (comme *Dr. Kildare*, 1961-1966, NBC), puis des séries d'aventures (*The Man from U.N.C.L.E.*, 1964-1968, NBC).

Interview menée par Lee Goldberg, le 12 septembre 1997 à Woodland Hills, Californie
9 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Norman Felton*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/norman-felton>, consulté le 11 novembre 2022.

2.2.18 Dorothy Fontana (1939-2019)

Dorothy Fontana entre dans le milieu de la télévision en tant que secrétaire pour un producteur de western. Elle écrit et vend ses premiers textes au début des années 1960, en cachant son identité de femme derrière des initiales, tout en continuant à travailler en tant que secrétaire. En 1964, elle devient secrétaire de production sur la série *Star Trek* (1966-1969, NBC), puis chef scénariste des deux premières saisons. Elle quitte la série et poursuit sa carrière de scénariste indépendante sur de nombreuses séries, en particulier des westerns et de la science-fiction.

Interview menée par Karen Herman, le 29 décembre 2003 à Studio City, Californie
7 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Dorothy Fontana*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/dorothy-fontana>, consulté le 19 octobre 2022.

2.2.19 William Froug (1922-2013)

La carrière de William Froug débute à Los Angeles à la radio à la fin des années 1940, en tant que scénariste, puis producteur, réalisateur et cadre exécutif en charge de la programmation. À la fin des années 1950, il devient producteur pour divers studios et, au début des années 1960, il passe chez CBS. Il occupe le poste de producteur exécutif pendant une année. Après sa démission, il se consacre à l'enseignement et écrit des scénarii comme scénariste indépendant.

Interview menée par Karen Herman, le 18 juillet 2011 à Sarasota, Floride
2 chapitres d'une heure environ

Television Academy Interviews. *William Froug*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-froug>, consulté le 9 septembre 2022.

2.2.20 Arthur Gardner (1910-2014)

Arthur Gardner débute au cinéma au début des années 1930 comme acteur. Pendant la guerre, il se retrouve dans l'unité consacrée aux films et il rencontre Jules Levy et Arvin Laven. En 1951, les trois hommes fondent leur société de production. Levy-Gardner-Laven produit des séries filmées comme *The Rifleman* (1958-1963, ABC), *The Detectives Starring Robert Taylor* (1959-1962, ABC puis NBC) ou *The Big Valley* (1965-1969, ABC), mais également des films de cinéma.

Interview menée par Stephen J. Abramson, le 3 décembre 2009 à North Hollywood, Californie

1 chapitre d'une heure environ, 1 chapitre de 15 minutes environ

Television Academy Interviews. *Arthur Gardner*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/arthur-gardner>, consulté le 4 septembre 2023.

2.2.21 Leonard Goldberg (1934-2019)

Après un début de carrière dans le département recherche d'ABC puis NBC, Leonard Goldberg travaille pour l'agence de publicité BBD&O au début des années 1960. Il retourne chez ABC

où il gagne le département programmation, et en 1966, il en prend la tête. Il occupe ensuite un poste au studio Screen Gems, avant de fonder une maison de production indépendante liée par un contrat d'exclusivité avec ABC, avec pour partenaire le producteur Aaron Spelling. Il reste producteur indépendant jusqu'à la fin de sa carrière, mais occupe de 1986 à 1989 le poste de président de la branche cinéma du studio Twentieth Century-Fox.

Interview menée par Dan Pasternack, le 21 octobre et 7 décembre 2004, à Beverly Hills, Californie

12 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Leonard Goldberg*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/leonard-goldberg>, consulté le 21 octobre 2022.

2.2.22 Julian Goodman (1922-2012)

Julian Goodman passe l'essentiel de sa carrière dans le département actualités de NBC, d'abord à Washington dans la station locale de radio, puis de télévision juste après la guerre. Il devient vice-président en charge des actualités en 1961. En 1966, il est nommé président de NBC, puis président du conseil d'administration de 1974 à 1979.

Interview menée par Michael Rosen, le 12 décembre 1998, à Jupiter, Floride

7 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Julian Goodman*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/julian-goodman>, consulté le 8 septembre 2022.

2.2.23 Herb Granath (1928-2019)

Herb Granath commence sa carrière en tant que page à NBC, puis il gagne le département des ventes d'espaces publicitaires. À la fin des années 1950, il est embauché par ABC radio pour faire de même, et se spécialise dans la vente de publicités pour les programmes sportifs. Sa réussite le mène à prendre une place majeure dans les programmes sportifs d'ABC (il est vice-président pour le développement de ces programmes), il est nommé assistant du président de la chaîne. Il dirige ensuite plusieurs conseils d'administration d'entreprises de médias.

Interview menée par Karen Herman, le 15 novembre 2011, à Darien, Connecticut

5 chapitres de 1 heure environ

Television Academy Interviews. *Herb Granath*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/herb-granath>, consulté le 28 août 2022.

2.2.24 Walter E. Grauman (1922-2015)

Walter Grauman commence sa carrière après la Deuxième guerre mondiale, en tant qu'apprenti publiciste pour les studios Universal à Hollywood. Après une série d'emplois de courte durée, il crée un programme de « télé-crochet » pour la station locale de NBC à Los Angeles à la fin des années 1940. Il devient ensuite réalisateur, spécialisé dans les séries d'action : il réalise notamment l'épisode pilote de *The Untouchables* (1959-1963, ABC) et *The Fugitive* (1963-1967, ABC).

Interview menée par Steven Bowie, le 17 avril 2009 à Los Angeles, Californie

2 chapitres d'une heure, un chapitre de 40 minutes environ

Television Academy Interviews. *Walter E. Grauman*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/walter-e-grauman>, consulté le 19 octobre 2022.

2.2.25 Earl Hamner, Jr. (1923-2016)

Earl Hamner débute sa carrière à la radio, grâce à un concours d'écriture, d'abord dans l'Ohio, puis à New York pour NBC. En 1952, il passe à la télévision, et occupe des postes de rédacteur et de scénariste de fiction. En 1961, il se rend à Los Angeles où il écrit pour diverses séries, mais il signe huit scénarii pour *The Twilight Zone*. En 1971, il adapte un de ses téléfilms pour créer la série *The Waltons* (1972-1981, CBS), dont il est aussi le producteur. Il continue ensuite à travailler sur plusieurs téléfilms et crée *Falcon Crest* (1981-1990, CBS)

Interview menée par Jennifer Howard, le 18 septembre 2003 à Studio City, Californie
8 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Earl Hamner, Jr.*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/earl-hamner-jr>, consulté le 19 octobre 2022.

2.2.26 Arthur Hiller (1923-2016)

Arthur Hiller, né au Canada, débute sa carrière à la radio et la télévision publiques canadiennes (CBC) en 1950. En 1955, il s'installe aux États-Unis pour réaliser des épisodes de *Matinee Theater*, une anthologie de journée tournée en couleur. En 1956, il commence à participer à *Playhouse 90*, et travaille pour diverses autres productions, en direct, et d'autres captées sur pellicule comme *Alfred Hitchcock Presents*, *Gunsmoke*, *Naked City*, ... Au début des années 1960, il réalise deux épisodes pilotes de sitcom. Dans la deuxième moitié des années 1960, il devient réalisateur de cinéma. Il est également élu pour deux mandats à la tête de la guilde des réalisateurs (DGA).

Interview menée par Stephen J. Abramson, les 15 et 23 août 2003 à Beverly Hills, Californie

10 chapitres de 30 minutes environ, 1 chapitre de 10 minutes environ

Television Academy Interviews. *Arthur Hiller*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/arthur-hiller>, consulté le 27 décembre 2022.

2.2.27 Stanley S. Hubbard (1933-)

Le père de Stanley Hubbard, aviateur pendant la Grande Guerre, est aussi passionné de radio. Il se lance dans la construction de la première station locale du Minnesota, à Saint-Paul, qui devient le lieu de naissance d'une entreprise Hubbard Broadcasting Inc. La radio devient en effet une station de télévision, puis achète d'autres stations locales. Le témoignage de Stanley Hubbard permet d'approcher l'histoire d'une station locale, et ses évolutions. Il évoque également ses relations de station affiliée avec le *network* NBC. En 1979, déçu de la chaîne, Stanley Hubbard et sa station décident de changer de *network* et de rejoindre ABC.

Interview menée par Michael Rosen, le 14 octobre 2002 à Los Angeles, Californie
6 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Stanley Hubbard*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/stanley-hubbard>, consulté le 24 mai 2023.

2.2.28 Roy Huggins (1914-2002)

Roy Huggins débute sa carrière comme romancier et scénariste de cinéma. Il devient ensuite producteur et créateur de séries télévisées pour le studio Warner Brothers. Il passe la dernière partie de sa carrière en tant que producteur exécutif pour les studios Universal. Il est surtout connu pour avoir créé *Maverick* (1957-1962, ABC), *77 Sunset Strip* (1958-1964, ABC), *The Fugitive* (1963-1967, ABC), ainsi que des séries policières dans les années 1970 (*Baretta*, 1975-1978, ABC, *The Rockford Files*, 1974-1980, NBC).

Interview menée par Lee Goldberg, le 21 juillet 1998 à Brentwood, Californie

10 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Roy Huggins*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/roy-huggins>, consulté le 3 août 2022.

2.2.29 Lamont Johnson (1922-2010)

Lamont Johnson est d'abord acteur à la radio et au théâtre. Il fait des allers-retours entre Los Angeles et New York pendant les années 1940. Sa carrière est interrompue pendant plusieurs mois par la liste noire. Il reprend le travail à Hollywood comme réalisateur et acteur. Puis il se consacre uniquement à la réalisation de séries diverses (western, policier, anthologie ...) et de téléfilms aux thèmes sociaux et polémiques, souvent produits par Link et Levinson.

Interview menée par Karen Herman, le 10 juin 2003 à Monterey, Californie

9 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Lamont Johnson*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/lamont-johnson>, consulté le 9 novembre 2022.

2.2.30 Ernest Kinoy (1925-2014)

Ernest Kinoy est scénariste pour la radio puis pour la télévision, pour des séries d'anthologie, des téléfilms, et des séries comme *The Defenders* (1961-1965, CBS), et *Naked City* (1959-1963, ABC). Il a aussi contribué à l'écriture de la mini-série *Roots* (1977, ABC) et a développé *Roots : The Next Generation* (1979, ABC). Syndicaliste, il est président de la *Writers Guild of America West* (1969-1971).

Interview menée par Sunny Parich, le 29 octobre 1998 à Williamsville, Connecticut

9 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Ernest Kinoy*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ernest-kinoy>, consulté le 2 août 2022.

2.2.31 Rita Lakin (1930-2023)

Rita Lakin devient scénariste au début des années 1960 pour subvenir aux besoins de sa famille après le décès de son époux. Elle est scénariste indépendante pour quelques séries, puis décroche un emploi de scénariste sous contrat pour le premier *soap opera* de soirée, *Peyton Place* (1964-1969, ABC). Chef scénariste sur *Mod Squad* (1968-1973, ABC), elle entre dans l'orbite d'Aaron Spelling. Lakin écrit également de nombreux téléfilms à partir des années 1970, la perspective féminine étant recherchée dans ce genre. La série *Nightingales* (1989, NBC) qu'elle produit pour Spelling déclenche un scandale et met fin à sa carrière.

Interview menée par Adrienne Faillace, avec la Fondation de la guilde des scénaristes (Writers Guild Foundation), le 11 mai 2017 à San Rafael, Californie

2 chapitres d'une heure environ

Television Academy Interviews. *Rita Lakin*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/rita-lakin>, consulté le 7 décembre 2022.

2.2.32 Richard Lewis (1920-2009)

Richard Lewis travaille dans les années 1940 pour une agence de publicité qui produit des programmes radiophoniques, en particulier pour Philip Morris. Il crée, produit et réalise des émissions et jeux, puis passe à la fiction télévisée au milieu des années 1950. Il est embauché par Revue-MCA comme producteur et producteur exécutif, il est rapidement nommé vice-président. L'essentiel de sa carrière est consacré au lancement de séries télévisées, de tous les genres et formats (sitcoms, westerns, anthologies). À partir de la fin des années 1970, il produit des téléfilms et quelques films de cinéma.

Interview menée par Karen Herman, le 8 mars 1999 à Brentwood, Californie

10 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Richard Lewis*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-lewis>, consulté le 23 février 2023.

2.2.33 William Link (1933-2020)

William Link devient scénariste à la fin des années 1950, avec son partenaire Richard Levinson. Tous les deux travaillent pour la société de production Four Star, tout en vendant des textes en tant que scénaristes indépendants. À la fin des années 1960, ils signent un contrat d'exclusivité avec le géant de la télévision, Universal. Leurs succès sont nombreux, ils restent connus pour la création du personnage de Columbo, et de la série qui le met en scène, ainsi que pour des téléfilms sociaux explorant des thèmes sensibles (les relations interraciales, l'homosexualité, la vente des armes, la violence à la télévision).

Interview menée par Stephen J. Abramson, le 23 août 2002, à Beverly Hills, Californie
9 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *William Link*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-link>, consulté le 11 novembre 2022.

2.2.34 Sidney Lumet (1924-2011)

Sidney Lumet débute sa carrière en tant qu'enfant dans un programme radiophonique réalisé par son père en langue yiddish dans les années 1930 et fait ses débuts sur les planches à New York. Au retour de la guerre, il renonce à une carrière d'acteur, mais forme des comédiens et comédiennes. Il est invité par un de ses amis, l'acteur Yul Brenner, à travailler pour la télévision. Il devient d'abord assistant réalisateur puis réalisateur. Il travaille sur des anthologies, où il est en contact avec le milieu de gauche qui y travaille clandestinement (dans *Danger* et *You Are There*). Il refuse cependant de partir pour Hollywood et *Playhouse 90* (1956-1960, CBS) au milieu des années 1950. Grâce à Reginald Rose, il réalise son premier film, *12 Angry Men*, ce qui lui permet de débiter une carrière au cinéma.

Interview menée par Dr. Ralph Engelman, le 28 octobre 1999, à New York, New York
6 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Sidney Lumet*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/sidney-lumet>, consulté le 9 octobre 2022.

2.2.35 Martin Manulis (1915-2007)

Martin Manulis débute dans le théâtre à Broadway à la fin des années 1930. Il devient metteur en scène après la guerre puis signe chez CBS pour devenir producteur. Des séries et les premiers programmes en couleur de CBS lui sont confiés. Il quitte ensuite New York pour Los Angeles où il prend la tête de l'anthologie phare de la chaîne, *Playhouse 90* (1956-1960, CBS). Au tournant des années 1950-1960, il est recruté par 20th Century Fox pour diriger le nouveau département consacré à la télévision. Il quitte le poste au bout d'un an et devient producteur indépendant de films de cinéma et de téléfilms.

Interview menée par Morrie Gelman, le 17 juin 1997, à Los Angeles, Californie
11 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Martin Manulis*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/martin-manulis>, consulté le 15 décembre 2022.

2.2.36 Bob Markell (1924-2020)

Bob Markell débute comme assistant décorateur, puis décorateur pour CBS, il travaille notamment pour l'anthologie historique *You Are There* (1953-1957, CBS). Il continue dans

cette fonction pour la série *The Defenders* (1961-1965, CBS) puis devient producteur pour le programme. Il poursuit une carrière dans la production avant de devenir cadre de CBS (vice-président de la création, et vice-président en charge des mini-séries). Interview menée par Sunny Parich, le 18 avril 1998, à Shelter Island, New York

9 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Bob Markell*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/bob-markell>, consulté le 2 août 2022.

2.2.37 Richard Matheson (1926-2013)

Richard Matheson débute comme scénariste de télévision au milieu des années 1950. Il écrit déjà des nouvelles, en particulier de science-fiction. Il entre dans un partenariat avec Chuck Beaumont, un autre scénariste. Ils écrivent tous les deux en indépendants, pour diverses séries (anthologies, westerns, séries policières). Il signe 16 épisodes de la série *The Twilight Zone*. Il poursuit ensuite une carrière de scénariste indépendant, de télévision et de cinéma, tout en continuant à écrire des romans.

Interview menée par Karen Herman, le 16 avril 2002, à Hidden Hills, Californie

6 chapitres de 30 minutes environ, un chapitre de 20 minutes environ

Television Academy Interviews. *Richard Matheson*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/richard-matheson>, consulté le 12 octobre 2022.

2.2.38 Thomas « Tom » W. Moore (1918-2007)

Thomas Moore débute dans la vente de programmes syndiqué par CBS, puis rejoint le département vente de CBS, et ensuite celui d'ABC. En 1956, il est fait vice-président en charge de la programmation pour ABC. De 1957 à 1969, il est président de la chaîne ABC. Après son départ, il crée une société de production.

Interview menée par Henry Coleman, les 3 et 31 janvier 2003 à Los Angeles, Californie
10 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Thomas W. Moore*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/thomas-w-moore>, consulté le 5 août 2022.

2.2.39 Bernie Oseransky (1932-)

Bernie Oseransky entre dans la télévision en étant page pour CBS à Television City au début des années 1950. Il travaille ensuite du côté technique, en charge des budgets de production dans plusieurs sociétés. À partir de 1965, il devient manager de production, pour plusieurs séries dont *Hawaii 5-0* (1968-1980, CBS), pour laquelle il travaille dix ans. Il revient ensuite en Californie, en tant que responsable de la production pour la côte Ouest de CBS, puis pour MTM.

Interview menée par Stephen J. Abramson, le 28 août 2012, à North Hollywood, Californie

3 chapitres d'une heure environ

Television Academy Interviews. *Bernie Oseransky*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/bernie-oseransky>, consulté le 28 août 2022.

2.2.40 Frederick S. Pierce (1933-)

Frederick Pierce fait l'essentiel de sa carrière à ABC, d'abord dans le département recherche dont il devient vice-président. De 1974 à 1979, il est président du network. Il devient ensuite président d'une nouvelle division d'ABC (ABC Video Entreprises) puis producteur de téléfilms et de films de cinéma.

Interview menée par Karen Herman, le 5 mai 2006 à New York, New York

6 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Frederick S. Pierce*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/frederick-s-pierce>, consulté le 5 août 2022.

2.2.41 Abraham Polonsky (1910-1999)

Abraham Polonsky débute une carrière d'avocat à New York dans les années 1930. Il rencontre Gertrude Berg, productrice et scénariste d'une sitcom radiophonique (*The Goldbergs*), qui l'introduit dans le milieu de la radio puis du cinéma. Avant la guerre, il signe un contrat avec un studio de cinéma en tant que scénariste-réalisateur. Après la guerre, il réalise deux films noirs, mais il est mis sur liste noire en 1951. Il retourne alors à New York, où il écrit clandestinement pour la télévision, et notamment pour la série *You Are There* (1953-1957, CBS). A la fin des années 1960, il est officiellement mis sur liste blanche quand il signe de son nom le scénario du film *Madigan* (1968).

Interview menée par Charles Davis, le 6 juillet 1999, à Beverly Hills, Californie

6 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Abraham Polonsky*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/abraham-polonsky>, consulté le 23 août 2022.

2.2.42 Del Reisman (1924-2011)

Del Reisman débute en tant que lecteur à Hollywood. Il devient chef scénariste, scénariste de télévision, producteur, et producteur associé sur plusieurs programmes comme *Playhouse 90* (1956-1960, CBS), *The Twilight Zone* (1959-1964, CBS), *The Untouchables* (1959-1963, ABC) et *Rawhide* (1959-1965, CBS). Il s'engage dans l'action syndicale, il est président de la Writers Guild of America West de 1991 à 1993.

Interview menée par Gary Rutkowski, le 28 octobre 2003, dans les locaux de la *Writers Guild of America West*, Los Angeles, Californie

12 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Del Reisman*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/del-reisman>, consulté le 1^{er} août 2022.

2.2.43 John Rich (1925-2012)

John Rich est un réalisateur et producteur de cinéma et de télévision. Il débute après la Seconde Guerre à la radio en tant que producteur de programmes sur les criminels pour NBC. Il demande à passer dans la branche télévision en tant que réalisateur, il y parvient en 1952. Il réalise ensuite des épisodes de sitcoms. Il passe chez CBS, réalise des épisodes de *Gunsmoke* (1955-1975, CBS), puis d'autres westerns et des anthologies comme *The Twilight Zone* (1959-1964, CBS). Lié au milieu de la comédie, il entame un partenariat avec les créateurs de *The Dick van Dyle Show* (1961-1966, CBS), puis une longue collaboration avec Norman Lear. Il est également très impliqué dans les activités de la guilde des réalisateurs (DGA).

Interview menée par Henry Colman, le 3 août 1999 à Beverly Hills, Californie

14 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *John Rich*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/john-rich>, consulté le 7 mars 2023.

2.2.44 Lee Rich (1927-2012)

Lee Rich débute dans la télévision en tant que programmateur au sein de l'agence de publicité Benton & Bowles. Il devient ensuite producteur de séries télévisées, dont certaines sont des

succès mondiaux, comme *Dallas* (1978-1991, CBS). Puis, il se lance dans la distribution de séries télévisées.

Interview menée par Jeffrey Glaser, le 12 avril 1999, à Los Angeles, Californie

6 chapitres de 30 minutes, une partie de 20 minutes

Television Academy Interviews. *Lee Rich*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/lee-rich>, consulté le 9 août 2022.

2.2.45 Barney Rosenzweig (1937-)

Barney Rosenzweig débute sa carrière au cinéma, dans les relations publiques, il participe notamment à la campagne de promotion du film *Ben Hur* (1952). Il pense devenir producteur de cinéma, mais en 1967, par l'intermédiaire de son beau-père, Aaron Rosenberg, il est promu producteur de la série d'aventures *Daniel Boone* (1964-1970, NBC). Sa vie personnelle le mène à rencontrer Barbara Corday, et il devient le producteur d'une série qu'elle a créée, *Cagney & Lacey* (1982-1988, CBS). La série met en scène deux femmes détectives à New York, traite de thèmes polémiques, et devient l'œuvre phare dans la carrière du producteur.

Interview menée par Stephen J. Abramson, le 15 octobre 2008 à North Hollywood, Californie

2 chapitres d'une heure environ

Television Academy Interviews. *Barney Rosenzweig*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/barney-rosenzweig>, consulté le 27 novembre 2023.

2.2.46 Thomas W. Sarnoff (1927-)

Thomas Sarnoff est le plus jeune fils de David Sarnoff, fondateur de NBC et dirigeant de RCA. Il construit sa carrière à Hollywood. Après un court passage par ABC et MGM, il rejoint NBC et dirige la branche Ouest de la chaîne, en particulier la programmation (il contribue à la création de la série western *Bonanza*, 1959-1973, NBC). En 1969, il prend la tête d'une filiale, NBC Entertainment, et finit sa carrière à la tête de sa propre société.

Interview menée par Morrie Gelman, le 10 juin 1999, à Los Angeles, Californie

6 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Thomas W. Sarnoff*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/thomas-w-sarnoff>, consulté le 7 septembre 2022.

2.2.47 Edgar J. Scherick (1924-2002)

Edgar Scherick débute sa carrière dans le milieu de la télévision dans une agence de publicité new-yorkaise. Il se passionne pour le sport, et fonde une société qui produit et vend des droits de retransmission. En 1961, sa société fusionne avec ABC, il devient ensuite responsable des ventes de programmes de la chaîne, puis du département programmation. En 1967, il fonde Palomar Pictures, une société de production, filiale d'ABC et devient producteur de films de cinéma, mais aussi de téléfilms et de mini-séries.

Interview menée par Marvin Wolf, le 28 juillet 2000, à Los Angeles, Californie

3 chapitres de 30 minutes environ, un chapitre de 7 minutes

Television Academy Interviews. *Edgar J. Scherick*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/edgar-j-scherick>, consulté le 1^{er} septembre 2022.

2.2.48 Herbert S. Schlosser (1926-2021)

Herbert Schlosser, avocat de formation, fait sa carrière à NBC. Il débute dans la branche syndication. Puis en 1960, il prend la tête du département affaires commerciales. Il est ensuite

nommé à la tête des programmes à Hollywood (1966-72) puis retourne à New York où il est président du *network* (1973-1978).

Interview menée par Karen Herman, le 10 juillet 2007, à Santa Monica, Californie
8 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Herbert S. Schlosser*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/herbert-s-schlosser>, consulté le 9 septembre 2022.

2.2.49 Alfred Schneider (1926-2016)

Alfred Schneider a passé l'essentiel de sa carrière à travailler pour ABC. Avocat, il entre dans le département juridique d'ABC au milieu des années 1950 puis brièvement de CBS. Il revient à ABC au début des années 1960 où il tient un rôle de conseiller auprès de plusieurs dirigeants. Il s'implique ensuite dans le service d'édition dont il est responsable à partir du début des années 1970 et jusqu'en 1990.

Interview menée par Karen Herman, le 22 juillet 2004, à New York, New York
5 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Alfred Schneider*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/alfred-schneider>, consulté le 9 août 2022.

2.2.50 William « Bill » Self (1921-2010)

William Self commence sa carrière à Hollywood en tant qu'acteur. Il passe ensuite à la production télévisée, en tant que producteur indépendant. Il est ensuite recruté au début des années 1950 par CBS pour être producteur, puis cadre exécutif en charge du développement. La dernière partie de sa carrière se déroule chez 20th Century Fox, à partir des années 1960, où il parvient aux plus hautes positions avant son départ en 1974.

Interview menée par Jeff Abraham, le 27 mars 2001, à Los Angeles, Californie
6 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *William Self*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-self>, consulté le 17 août 2022.

2.2.51 David Shaw (1916-2007)

David Shaw est scénariste de télévision pour de nombreuses anthologies new-yorkaises pendant les années 1950, il écrit notamment pour Fred Coe, producteur emblématique de la période. Il rejoint l'équipe d'écriture de la série *The Defenders* (1961-1965, CBS), pour laquelle il est scénariste puis chef scénariste pendant trois ans. Par la suite, il écrit des téléfilms, et produit des séries.

Interview menée par Gary Rutkowski, le 31 août 2004, à Beverly Hills, Californie
4 chapitres de 30 minutes environ, une partie de 15 minutes environ

Television Academy Interviews. *David Shaw*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/david-shaw>, consulté le 3 août 2022.

2.2.52 Sidney « Sid » Sheinberg (1935-2009)

Après des études de droit à Columbia, Sid Sheinberg s'installe en Californie et devient un avocat d'affaire pour Revue, maison de production et filiale de la puissante agence de talent, MCA. Il devient l'assistant de Jennings Lang, développeur de programmes télévisés. En 1968, il accède au poste de vice-président de Universal Television, après l'acquisition des studios par MCA, puis président en 1971. Deux ans plus tard, il est nommé président et COO (Chief Operating Officer) de MCA et Universal Studios, ce qui en fait le second du dirigeant du groupe. En 1995, suite à des fusions et acquisitions, il quitte MCA-Universal pour fonder sa propre société de production de films.

Interview menée par Kathryn Harris, le 21 juin 2010, à Beverly Hills, Californie
3 chapitres de 1 heure environ

Television Academy Interviews. *Sid Sheinberg*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/sid-sheinberg>, consulté le 5 avril 2023.

2.2.53 Fred Silverman (1937-2020)

Fred Silverman débute sa carrière à la télévision à WGN, la station indépendante de Chicago, en tant qu'éditeur de publicités avant de gagner la programmation. Il est ensuite engagé par CBS à New York pour prendre en charge leurs programmes de journée et accède à la programmation du prime-time en 1970. En 1975, il est engagé dans un rôle similaire par ABC. Il quitte la chaîne en 1978 pour rejoindre NBC en tant que président de la chaîne. Après son départ en 1981, il devient producteur de séries télévisées et téléfilms comme *In the Heat of the Night* (1988-1992, NBC, 1992-1995, CBS), ou *Diagnosis: Murder* (1993-2001, CBS).

Interview menée par Dan Pasternack, le 16 mars et le 29 mai 2001, à Westwood, Californie

13 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Fred Silverman*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/fred-silverman>, consulté le 18 août 2022.

2.2.54 Herbert F. Solow (1930-2020)

Herbert Solow débute sa carrière chez William Morris en 1953, où il vend des films européens. Il travaille ensuite pour NBC sur le marché de la syndication (vente puis création de programmes). En 1960, il devient directeur des programmes de journée pour CBS, et assume le même rôle pour NBC jusqu'en 1963. Les studios indépendants Desilu l'embauchent et il développe des séries telles que *Star Trek* (1966-1969, NBC) et *Mission : Impossible* (1966-1973, CBS). Il travaille pour Paramount et MGM en tant que directeur des programmes. 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

3 chapitres de 1 heure environ, 1 chapitre de 40 minutes

Television Academy Interviews. *Herbert F. Solow*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/herbert-f-solow>, consulté le 24 août 2022.

2.2.55 Aaron Spelling (1923-2006)

Aaron Spelling, débute au début des années 1950 dans des petits rôles au cinéma. Il devient ensuite scénariste pour la société Four Star Productions, et prend rapidement des fonctions de producteur. En 1966, il devient producteur indépendant, il signe trois ans plus tard un contrat d'exclusivité avec la chaîne ABC, renouvelé jusqu'en 1987. Les productions de Spelling et de son nouveau partenaire, Leonard Goldberg, dominent l'antenne à la fin des années 1970 et au début des années 1980, avec des séries comme *Charlie's Angels* (1976-1981, ABC) ou *Love Boat* (1977-1987, ABC). La société est ensuite rachetée, alors que Spelling continue à produire des séries très populaires et de très nombreux téléfilms.

Interview menée par Henry Coleman, les 18 et 24 novembre 1999 à Los Angeles, Californie

6 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Aaron Spelling*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/aaron-spelling>, consulté le 21 octobre 2022.

2.2.56 Frank Stanton (1908-2006)

Frank Stanton, docteur en psychologie, entre à CBS en 1935 dans le département ventes grâce à ses travaux sur le marketing et le public. En 1946, il est nommé président de CBS, poste qu'il occupe jusqu'en 1971, puis il est vice-président du conseil d'administration pendant deux ans. Pendant sa longue carrière, il est considéré comme le dirigeant idéal, responsable et défenseur de la liberté d'expression. Il se rend à de nombreuses reprises à Washington, comme interlocuteur informel de l'industrie de la télévision.

Interview menée par Don West, les 22 mai 2000 et 14 mai 2001 à New York, New York et Boston, Massachusetts

13 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Frank Stanton*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/frank-stanton>, 14 mai 2001, consulté le 9 septembre 2022.

2.2.57 Brandon Stoddard (1937-2014)

Brandon Stoddard débute sa carrière dans l'agence de publicité BBD&O à la fin des années 1950. Il est chargé de conseiller les annonceurs sur les programmes à sponsoriser. A la fin des années 1960, il devient cadre exécutif chez ABC, en charge de la programmation de la tranche de journée. Puis il développe des mini-séries, dont *Roots* (1977, ABC). Cette fonction le mène à diriger la branche cinéma de la chaîne, et il devient le président de ABC Entertainment en 1985.

Interview menée par Brian Lowry, le 12 décembre 2007, à Los Angeles, Californie

7 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Brandon Stoddard*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/brandon-stoddard>, consulté le 24 janvier 2024.

2.2.58 William Tankersley (1918-2016)

William Tankersley fait presque toute sa carrière chez CBS. Il débute à la radio à Los Angeles, en tant qu'administrateur et organisateur au début des années 1950. De 1955 à 1972, il est en charge du département "standards et practices" de la chaîne avant de rejoindre une organisation privée pour l'amélioration des pratiques économiques.

Interview menée par Don Carleton, le 17 mai 2001, à Wharton, Virginie

5 chapitres de 30 minutes environ, un chapitre de 15 minutes environ

Television Academy Interviews. *William Tankersley*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/william-tankersley>, consulté le 15 août 2022.

2.2.59 Grant Tinker (1926-2016)

Grant Tinker débute sa carrière pour la radio de NBC, de 1950 à 1954. Il travaille ensuite comme développeur de programmes pour diverses agences de publicités, avant de le faire pour NBC à partir de 1961. En 1967, il quitte NBC et développe des séries brièvement pour Universal puis 20th Century Fox. Il fonde ensuite sa propre maison de production, MTM en 1969. Il retourne à NBC en tant que CEO de 1981 à 1986.

Interview menée par Morrie Gelman, le 8 avril 1998, à Bel Air, Californie

10 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Grant Tinker*, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/grant-tinker>, consulté le 22 août 2022.

2.2.60 Ellen M. Violett (1925-2020)

Ellen M. Violett devient scénariste de télévision au début des années 1950. Confrontée au sexisme dans le milieu, qui ne s'intéresse pas aux histoires de femmes, elle se spécialise dans les adaptations. En 1964-1965, elle écrit plusieurs épisodes de la série judiciaire *The Defenders* (1960-1965, CBS). Elle publie également un roman critique sur le milieu de la télévision. A la fin de sa carrière, elle travaille plus fréquemment pour CBS et tente de faire avancer la cause des femmes dans l'institution.

Interview menée par Stephen Bowie, le 13 décembre 2008, à New York, New York
3 chapitres d'une heure environ, un chapitre de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Ellen M. Violett*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ellen-m-violett>, consulté le 28 novembre 2022.

2.2.61 Dennis Weaver (1924-2006)

Dennis Weaver est un acteur américain. Il débute au théâtre à New York, et est formé à l'Actors Studio. Il décroche un contrat avec un studio de cinéma au tournant des années 1940-1950. Au milieu des années 1950, il se tourne vers la télévision, et joue dans de très nombreuses séries. En 1955, il est sélectionné pour jouer le rôle de Chester dans *Gunsmoke* (1955-1975, CBS). Assistant du héros, il doit marquer son infériorité et décide de donner à Chester un handicap physique. La jambe raide de Chester devient un des symboles de la série. Il quitte *Gunsmoke* après neuf ans. Il reste à la télévision avec des rôles dans *McCloud* (1970-1977, NBC), une série policière.

Interview menée par Henry Colman, le 24 septembre 2002, à Malibu, Californie

Television Academy Interviews. *Dennis Weaver*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/dennis-weaver>, consulté le 24 octobre 2022.

2.2.62 Ethel Winant (1922-2003)

Ethel Winant passe l'essentiel de sa carrière chez CBS en tant que directrice de casting. En 1973, elle devient la première femme vice-présidente dans un *network*, en charge du casting et des talents. Elle produit occasionnellement à partir des années 1960 et à la fin des années 1970, elle rejoint Children's Television Workshop pour développer des programmes. Dans les années 1980, elle est la vice-présidente de NBC en charge des mini-séries.

Interview menée par Sunny Parich, le 7 août 1996, à Beverly Hills, Californie

7 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Ethel Winant*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/ethel-winant>, consulté le 12 août 2022.

2.2.63 Frederick Ziv (1905-2001)

Après des études de droit, Frederick Ziv débute dans la publicité au début des années 1930 dans l'Ohio. La Dépression le pousse à créer sa propre agence de publicité qui se spécialise dans la radio. En 1935, il devient producteur indépendant et syndicateur à l'échelle nationale avec (Frederic W. Ziv Company). Il convertit son activité à la télévision, où il crée des séries populaires comme *Cisco Kid* (1950-1956) ou *Sea Hunt* (1958-1961). En 1953, il se dote d'une division internationale pour vendre à l'étranger, puis en 1954 d'une filiale pour vendre des programmes à la rediffusion. La société est le premier producteur indépendant du pays. En 1960, son marché est étouffé par les chaînes nationales, il vend la majeure partie de son entreprise à United Artists. Il reste au conseil d'administration et enseigne à l'université de Cincinnati.

Interview menée par Karen Herman, le 23 octobre 1998, à Cincinnati, Ohio

5 chapitres de 30 minutes environ

Television Academy Interviews. *Frederic Ziv*, en ligne :
<https://interviews.televisionacademy.com/interviews/frederic-ziv>, consulté le 31 mars 2023.

3 CORPUS D'EPISODES

SERIE *77 Sunset Strip*

Chaîne de diffusion ABC

Genre policier

Lover's Lane

Saison 6 Numéro d'épisode 15

Format 60 minutes

Date de première diffusion 03/01/1964

Référence/ localisation

UCLA

T92217

SERIE *Adventures of Superman*

Chaîne de diffusion syndication

Genre science-fiction

Five Minutes to Doom

Saison 2 Numéro d'épisode 1

Format 30 minutes

Date de première diffusion 18/09/1953

Référence/ localisation

DVD

The Adventures of Superman, Complete 2nd Season, Warner Home Video, 2006

SERIE *Alfred Hitchcock Presents*

Chaîne de diffusion CBS

Genre anthologie

The Last Request

Saison 3 Numéro d'épisode 8
Format 30 minutes
Date de première diffusion 24/11/1957
Référence/ localisation
DVD
Alfred Hitchcock Presents, Season 3, Universal Studios, 2007

Night of the Execution

Saison 3 Numéro d'épisode 13
Format 30 minutes
Date de première diffusion 29/12/1957
Référence/ localisation
DVD
Alfred Hitchcock Presents, Season 3, Universal Studios, 2007

An Occurrence at Owl Creek Bridge

Saison 5 Numéro d'épisode 13
Format 30 minutes
Date de première diffusion 20/12/1959
Référence/ localisation
DVD
Alfred Hitchcock Presents, Season 5, Universal Studios, 2012

Cell 227

Saison 5 Numéro d'épisode 34
Format 30 minutes
Date de première diffusion 05/06/1960
Référence/ localisation
DVD
Alfred Hitchcock Presents, Season 5, Universal Studios, 2012

SERIE *Bat Masterson*

Chaîne de diffusion NBC

Genre western

No Amnesty for Death

Saison 3 Numéro d'épisode 25

Format 30 minutes

Date de première diffusion 30/03/1961

Référence/ localisation

DVD

Bat Masterson, Season 3, TGG Direct, 2013

SERIE *Bob Hope Presents The Chrysler Theatre*

Chaîne de diffusion NBC

Genre anthologie

Verdict for Terror

Saison 4 Numéro d'épisode 21

Format 60 minutes

Date de première diffusion 22/03/1967

Référence/ localisation

UCLA

VA13807 T

SERIE *Bonanza*

Chaîne de diffusion NBC

Genre western

The Avenger

Saison 1 Numéro d'épisode 26

Format 60 minutes

Date de première diffusion 19/03/1960

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : Official First Season, Volume 1 & 2, Paramount, 2009

The Gamble

Saison 3 Numéro d'épisode 27

Format 60 minutes

Date de première diffusion 01/04/1962

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : The Official Third Season, Volume 2, Spelling Entertainment, 2012

The Jury

Saison 4 Numéro d'épisode 14

Format 60 minutes

Date de première diffusion 30/12/1962

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : The Official Fourth Season, Spelling Entertainment, 2012

Elegy for a Hangman

Saison 4 Numéro d'épisode 17

Format 60 minutes

Date de première diffusion 20/01/1963

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : The Official Fourth Season, Spelling Entertainment, 2012

Alias Joe Cartwright

Saison 5 Numéro d'épisode 17

Format 60 minutes

Date de première diffusion 26/01/1964

Référence/ localisation

DVD

A Man to Admire

Saison 6 Numéro d'épisode 11
 Format 60 minutes
 Date de première diffusion 06/12/1964
 Référence/ localisation
 DVD

Bonanza : The Complete Sixth Season, Via Vision Entertainment, 2016

The Dublin Lad

Saison 7 Numéro d'épisode 15
 Format 60 minutes
 Date de première diffusion 02/01/1966
 Référence/ localisation
 DVD

Bonanza : The Complete Seventh Season, Via Vision Entertainment, 2016

Judgment at Olympus

Saison 9 Numéro d'épisode 4
 Format 60 minutes
 Date de première diffusion 08/10/1967
 Référence/ localisation
 DVD

Bonanza : The Official Ninth Season, Volume 1, Spelling Entertainment, 2019

Justice Deferred

Saison 9 Numéro d'épisode 13
 Format 60 minutes
 Date de première diffusion 17/12/1967
 Référence/ localisation
 DVD

Bonanza : Staffel 1-14, Komplete Box, Fernsehjuwelen (Hoanzl), 2017

A Girl Named George

Saison 9 Numéro d'épisode 16
Format 60 minutes
Date de première diffusion 14/01/1968

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : Staffel 1-14, Komplete Box, Fernsehjuwelen (Hoanzl), 2017

The Crime of Johnny Mule

Saison 9 Numéro d'épisode 21
Format 60
Date de première diffusion 25/02/1968

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : Staffel 1-14, Komplete Box, Fernsehjuwelen (Hoanzl), 2017

Mark of Guilt

Saison 10 Numéro d'épisode 13
Format 60 minutes
Date de première diffusion 15/12/1968

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : Staffel 1-14, Komplete Box, Fernsehjuwelen (Hoanzl), 2017

My Friend, My Enemy

Saison 10 Numéro d'épisode 16
Format 60 minutes
Date de première diffusion 12/01/1969

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : Staffel 1-14, Komplete Box, Fernsehjuwelen (Hoanzl), 2017

SERIE *Cheyenne*

Chaîne de diffusion ABC

Genre western

Noose at Noon

Saison 3 Numéro d'épisode 19

Format 60 minutes

Date de première diffusion 03/06/1958

Référence/ localisation

DVD

Cheyenne, Complete 3dr Season, Warner Archive, 2012

Wanted for the Murder of Cheyenne Brodie

Saison 7 Numéro d'épisode 12

Format 60 minutes

Date de première diffusion 10/12/1962

Référence/ localisation

DVD

Cheyenne, Complete 7th Season, Warner Archive Collection, 2013

SERIE *Climax! Ou Climax Mystery Theatre*

Chaîne de diffusion CBS

Genre anthologie

Night of Execution

Saison 2 Numéro d'épisode 4

Format 60 minutes

Date de première diffusion 22/09/1955

Référence/ localisation

Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=vyYmQn12Uqo>

The Hanging Judge

Saison 2 Numéro d'épisode 17
Format 60 minutes
Date de première diffusion 12/01/1956
Référence/ localisation
UCLA
VA18999 T

SERIE *Daniel Boone*

Chaîne de diffusion NBC
Genre western

The Prisoners

Saison 2 Numéro d'épisode 21
Format 50 minutes
Date de première diffusion 10/02/1966
Référence/ localisation
DVD

Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary, 20th Century Fox, TV Archives, 2014

The Long Way Home

Saison 3 Numéro d'épisode 21
Format 50 minutes
Date de première diffusion 16/02/1967
Référence/ localisation
DVD

Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary, 20th Century Fox, TV Archives, 2014

The Necklace

Saison 3 Numéro d'épisode 24

Format 50 minutes
Date de première diffusion 09/03/1967

Référence/ localisation

DVD

Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary, 20th Century Fox, TV Archives, 2014

The King's Shilling

Saison 4 Numéro d'épisode 6

Format 50 minutes

Date de première diffusion 19/10/1967

Référence/ localisation

DVD

Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary, 20th Century Fox, TV Archives, 2014

The Traitor

Saison 4 Numéro d'épisode 8

Format 60 minutes

Date de première diffusion 02/11/1967

Référence/ localisation

DVD

Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary, 20th Century Fox, TV Archives, 2014

The Cache

Saison 6 Numéro d'épisode 10

Format 60 minutes

Date de première diffusion 04/12/1969

Référence/ localisation

DVD

Daniel Boone : Season 6, Liberation Entertainment, 2008

SERIE *Fireside Theatre*

Chaîne de diffusion NBC

Genre anthologie

Three Strangers

Saison 3 Numéro d'épisode 12
Format 30 minutes
Date de première diffusion 28/11/1950
Référence/ localisation
UCLA
T2128

The Celebrated Mrs. Rowland

Saison 3 Numéro d'épisode 33
Format 30 minutes
Date de première diffusion 24/04/1951
Référence/ localisation
UCLA
T2089

The Twelfth Juror

Saison 5 Numéro d'épisode 21
Format 30 minutes
Date de première diffusion 24/02/1953
Référence/ localisation
UCLA
T13588

SERIE *Four Star Playhouse*

Chaîne de diffusion CBS

Genre anthologie

A Bag of Oranges

Saison 3 Numéro d'épisode 15

Format 30 minutes
Date de première diffusion 06/01/1955
Référence/ localisation
UCLA
VA15402 T

The Firing Squad

Saison 4 Numéro d'épisode 1
Format 30 minutes
Date de première diffusion 06/10/1955
Référence/ localisation
Youtube
<https://www.youtube.com/watch?v=ZfuNc8hGOxw>

To Die at Midnight

Saison 4 Numéro d'épisode 22
Format 30 minutes
Date de première diffusion 15/02/1956
Référence/ localisation
DVD
The Golden Age of Television, Volume 10, Classic TV Series

SERIE *Gunsmoke*

Chaîne de diffusion CBS
Genre western

Custer

Saison 2 Numéro d'épisode 3
Format 30 minutes
Date de première diffusion 22/09/1956
Référence/ localisation
DVD

Gunsmoke, The Second Season, Volume 1, Paramount, 2008

Born to Hang

Saison 3 Numéro d'épisode 8
Format 30 minutes
Date de première diffusion 02/11/1957

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke, The Third Season, Volume 1, Paramount, CBS DVD, 2008

False Witness

Saison 5 Numéro d'épisode 14
Format 30 minutes
Date de première diffusion 12/12/1959

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : Fifth Season, Volume 1, Paramount, 20122

The Gallows

Saison 7 Numéro d'épisode 22
Format 60 minutes
Date de première diffusion 03/03/1962

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : Seasons 6 - 10 Pack, Paramount, 2014

With a Smile

Saison 8 Numéro d'épisode 29
Format 60 minutes
Date de première diffusion 30/03/1963

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : Seasons 6 - 10 Pack, Paramount, 2014

The Quest for Asa Janin

Saison 8 Numéro d'épisode 38
Format 60 minutes
Date de première diffusion 01/06/1963
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : Seasons 6 - 10 Pack, Paramount, 2014

Once a Haggen

Saison 9 Numéro d'épisode 18
Format 60 minutes
Date de première diffusion 01/02/1964
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : Ninth Season, volume 2, Paramount, 2013

Caleb

Saison 9 Numéro d'épisode 26
Format 60 minutes
Date de première diffusion 28/03/1964
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : Ninth Season, Volume 2, Paramount, 2013

Old Man

Saison 10 Numéro d'épisode 3
Format 60 minutes
Date de première diffusion 10/10/1964
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : Seasons 6 - 10 Pack, Paramount, 2014

Hung High

Saison 10 Numéro d'épisode 8

Format 60 minutes
Date de première diffusion 14/11/1964
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : Seasons 6 - 10 Pack, Paramount, 2014

Honor Before Justice

Saison 11 Numéro d'épisode 24
Format 60 minutes
Date de première diffusion 05/03/1966
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : The Eleventh Season, Volume 2, Paramount, 2014

The Jailer

Saison 12 Numéro d'épisode 3
Format 60 minutes
Date de première diffusion 01/10/1966
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : The Twelfth Season, Volume 1, Paramount, 2016

The Good People

Saison 12 Numéro d'épisode 5
Format 60 minutes
Date de première diffusion 15/10/1966
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : The Twelfth Season, Volume 1, Paramount, 2016

The Hanging

Saison 12 Numéro d'épisode 15
Format 60 minutes
Date de première diffusion 31/12/1966

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Twelfth Season, Volume 2, Paramount, 2016

A Noose for Dobie Price

Saison 13 Numéro d'épisode 25

Format 60 minutes

Date de première diffusion 04/03/1968

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Thirteenth Season, Volume Two, Paramount, 2018

The Prisoner

Saison 14 Numéro d'épisode 25

Format 60 minutes

Date de première diffusion 17/03/1969

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Fourteenth Season, Volume Two, Paramount, 2019

Coreyville

Saison 15 Numéro d'épisode 3

Format 60 minutes

Date de première diffusion 06/10/1969

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Fifteenth Season, Volume One, Paramount, 2019

The Noose

Saison 16 Numéro d'épisode 2

Format 60 minutes

Date de première diffusion 21/09/1970

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Complete Sixteenth Season, Paramount, 2019

The Scavengers

Saison 16 Numéro d'épisode 10
Format 60 minutes
Date de première diffusion 16/11/1970

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Complete Sixteenth Season, Paramount, 2019

The Witness

Saison 16 Numéro d'épisode 11
Format 43
Date de première diffusion 23/11/1970

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Complete Sixteenth Season, Paramount, 2019

Lijah

Saison 17 Numéro d'épisode 9
Format 60 minutes
Date de première diffusion 08/11/1971

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Complete Seventeenth Season, Paramount, 2019

Hostage!

Saison 18 Numéro d'épisode 13
Format 60 minutes
Date de première diffusion 11/12/1972

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Complete Eighteenth Season, Paramount, 2020

In Performance of Duty

Saison 20 Numéro d'épisode 10
Format 43
Date de première diffusion 18/11/1974
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : The Final Season, Paramount, 2020

SERIE *Hallmark Hall of Fame*

Chaîne de diffusion NBC
Genre anthologie

Reign of Terror

Saison 1 Numéro d'épisode 20
Format 30 minutes
Date de première diffusion 18/05/1952
Référence/ localisation
UCLA VA 464

The Promise

Saison 4 Numéro d'épisode 36
Format 30 minutes
Date de première diffusion 15/05/1955
Référence/ localisation
UCLA
VA457 T

SERIE *Have Gun – Will Travel*

Chaîne de diffusion CBS
Genre western

The Hanging of Roy Carter

Saison 2 Numéro d'épisode 4
Format 30 minutes
Date de première diffusion 04/10/1958
Référence/ localisation
DVD
Have Gun Will Travel : Complete Series Pack, Paramount, 2013

The Black Handkerchief

Saison 3 Numéro d'épisode 9
Format 30 minutes
Date de première diffusion 14/11/1959
Référence/ localisation
DVD
Have Gun Will Travel : Complete Series Pack, Paramount, 2013

The Prisoner

Saison 4 Numéro d'épisode 14
Format 30 minutes
Date de première diffusion 17/12/1960
Référence/ localisation
DVD
Have Gun Will Travel : Complete Series Pack, Paramount, 2013

Fandango

Saison 4 Numéro d'épisode 24
Format 30 minutes
Date de première diffusion 04/03/1961
Référence/ localisation
DVD
Have Gun Will Travel : Complete Series Pack, Paramount, 2013

The Last Judgement

Saison 4 Numéro d'épisode 25
Format 25
Date de première diffusion 11/03/1961
Référence/ localisation
DVD
Have Gun Will Travel: Complete Series Pack, Paramount, 2013

The Hanging of Aaron Gibbs

Saison 5 Numéro d'épisode 8
Format 30 minutes
Date de première diffusion 04/11/1961
Référence/ localisation
DVD
Have Gun Will Travel : Complete Series Pack, Paramount, 2013

The Waiting Room

Saison 5 Numéro d'épisode 24
Format 30 minutes
Date de première diffusion 24/02/1962
Référence/ localisation
DVD
Have Gun Will Travel : Complete Series Pack, Paramount, 2013

SERIE *Hogan's Heroes*

Chaîne de diffusion CBS
Genre comédie, sitcom

The Kommandant Dies at Dawn

Saison 5 Numéro d'épisode 6
Format 30 minutes
Date de première diffusion 31/10/1969
Référence/ localisation
DVD

Hogan's Heroes : Complete Series, Paramount, 2007

SERIE ***Ironside***

Chaîne de diffusion NBC

Genre policier

Return of the Hero

Saison 1 Numéro d'épisode 29

Format 60 minutes

Date de première diffusion 04/04/1968

Référence/ localisation

DVD

Raymond Burr is Ironside : Season 1, Shout Factory, 2007

The People Against Judge McIntire

Saison 4 Numéro d'épisode 4

Format 60 minutes

Date de première diffusion 08/10/1970

Référence/ localisation

DVD

Raymond Burr is Ironside : Season 4, Shout Factory, 2011

SERIE ***Kraft Television Theatre***

Chaîne de diffusion NBC

Genre anthologie

The Story of Mary Surratt

Saison 8 Numéro d'épisode 26

Format 60 minutes

Date de première diffusion 23/03/1955

Référence/ localisation

Library of Congress

FTA 0595-0596

The Woman at High Hollow

Saison 11 Numéro d'épisode 20
Format 60 minutes
Date de première diffusion 26/02/1958
Référence/ localisation
Library of Congress
FTA 0955-0956

SERIE *Laramie*

Chaîne de diffusion NBC

Genre western

Dark Verdict

Saison 1 Numéro d'épisode 11
Format 60 minutes
Date de première diffusion 24/11/1959
Référence/ localisation
DVD
Laramie : The Complete First Season, Cinedigm Mod, 2017

Hour After Dawn

Saison 1 Numéro d'épisode 26
Format 60 minutes
Date de première diffusion 15/03/1960
Référence/ localisation
DVD
Laramie : The Complete First Season, Cinedigm Mod, 2017

The Barefoot Kid

Saison 3 Numéro d'épisode 15
Format 60 minutes
Date de première diffusion 09/01/1962
Référence/ localisation
UCLA
T03327

The Betrayers

Saison 4 Numéro d'épisode 16
Format 60 minutes
Date de première diffusion 22/01/1963
Référence/ localisation
DVD
Laramie : Final Season, Timeless Media, 2009

SERIE *Letter to Loretta ou The Loretta Young Show*

Chaîne de diffusion NBC
Genre anthologie

The Last Witness

Saison 6 Numéro d'épisode 9
Format 30 minutes
Date de première diffusion 30/11/1958
Référence/ localisation
UCLA
T1632

SERIE *M Squad*

Chaîne de diffusion NBC
Genre policier

One Man's Life

Saison 2 Numéro d'épisode 17
Format 30 minutes
Date de première diffusion 23/01/1959
Référence/ localisation
DVD
M Squad, Complete Series, Timeless Media Group, 2008

Death Is a Clock

Saison 2 Numéro d'épisode 40
Format 30 minutes
Date de première diffusion 03/07/1959
Référence/ localisation
DVD
M Squad, Complete Series, Timeless Media Group, 2008

SERIE *Mannix*

Chaîne de diffusion CBS
Genre policier

Make It Like It Never Happened

Saison 1 Numéro d'épisode 5
Format 60 minutes
Date de première diffusion 14/10/1967
Référence/ localisation
DVD
Mannix, Saison 1, TF1 Studio, 2010

The Lost Art of Dying

Saison 4 Numéro d'épisode 6
Format 60 minutes

Date de première diffusion 24/10/1970

Référence/ localisation

DVD

Mannix : The Fourth Season, Paramount Box Sets, 2013

SERIE *Maverick*

Chaîne de diffusion ABC

Genre western

Rope of Cards

Saison 1 Numéro d'épisode 17

Format 60 minutes

Date de première diffusion 19/01/1958

Référence/ localisation

DVD

Maverick, Complete 1st Season, Warner Home Video, 2012

The Day They Hanged Bret Maverick

Saison 2 Numéro d'épisode 1

Format 60 minutes

Date de première diffusion 21/09/1958

Référence/ localization

DVD

Maverick, Complete 2nd Season, Warner Home Video, 2013

Trooper Maverick

Saison 3 Numéro d'épisode 12

Format 60 minutes

Date de première diffusion 29/11/1959

Référence/ localisation

DVD

Maverick, Complete 3rd Season, Warner Home Video, 2013

Bolt from the Blue

Saison 4 Numéro d'épisode 11
Format 60 minutes
Date de première diffusion 27/11/1960
Référence/ localisation
DVD
Maverick, Complete 4th Season, Warner Home Video, 2014

SERIE *Naked City*

Chaîne de diffusion ABC
Genre policier

A Wood of Thorne

Saison 1 Numéro d'épisode 39
Format 30 minutes
Date de première diffusion 23/06/1959
Référence/ localisation
Youtube
[contenu supprimé de la plateforme]

Which Is Joseph Creeley

Saison 3 Numéro d'épisode 7
Format 60 minutes
Date de première diffusion 15/11/1961
Référence/ localisation
DVD
Naked City, Season Three, Image Entertainment, 2014

Prime of Life

Saison 4 Numéro d'épisode 21
Format 60 minutes

Saison 2 Numéro d'épisode 20
Format 30 Minutes
Date de première diffusion 08/02/1960
Référence/ localisation
DVD
Peter Gunn : Season Two, Timeless Media, 2013

Till Death Do Us Part

Saison 3 Numéro d'épisode 30
Format 30 minutes
Date de première diffusion 08/05/1961
Référence/ localisation
DVD
Peter Gunn - Final Season, Shout Factory, 2013

SERIE *Playhouse 90*

Chaîne de diffusion CBS
Genre anthologie

Clipper Ship

Saison 1 Numéro d'épisode 27
Format 90 minutes
Date de première diffusion 04/04/1957
Référence/ localisation
Library of Congress
FPE 0944-0952

Galvanized Yankee

Saison 2 Numéro d'épisode 13
Format 90 minutes
Date de première diffusion 05/12/1957
Référence/ localisation

Library of Congress

FPE 0962-097

Before I Die

Saison 2 Numéro d'épisode 20
Format 90 minutes
Date de première diffusion 23/01/1958
Référence/ localisation
Library of Congress
FPE 0881-0889

Portrait of a Murderer

Saison 2 Numéro d'épisode 25
Format 90 minutes
Date de première diffusion 25/02/1958
Référence/ localisation
Youtube
[contenu supprimé de la plateforme]

Judgment at Nuremberg

Saison 3 Numéro d'épisode 28
Format 90 minutes
Date de première diffusion 16/04/1959
Référence/ localisation
UCLA
T47060

SERIE *Rawhide*

Chaîne de diffusion CBS

Genre western

A Time for Waiting

Saison 7 Numéro d'épisode 16
Format 60 minutes
Date de première diffusion 22/01/1965
Référence/ localisation
DVD
Rawhide : Seventh Season, Volume 2, Paramount, 2014

SERIE

Studio One

Chaîne de diffusion CBS

Genre anthologie

Pontius Pilate

Saison 4 Numéro d'épisode 30
Format 60 minutes
Date de première diffusion 07/04/1952
Référence/ localisation
DVD
Studio One Anthology, Koch Vision, 2016

Abraham Lincoln

Saison 4 Numéro d'épisode 37
Format 60 minutes
Date de première diffusion 26/05/1952
Référence/ localisation
Youtube
<https://www.youtube.com/watch?v=bdac68odH0s>

Sentence of Death

Saison 5 Numéro d'épisode 46
Format 60 minutes
Date de première diffusion 17/08/1953
Référence/ localisation
Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=egR4Si9EeIE>

Twelve Angry Men

Saison 7 Numéro d'épisode 1
Format 60 minutes
Date de première diffusion 20/09/1954
Référence/ localisation
DVD
Studio One Anthology, Koch Vision, 2016

The Defender

Saison 9 Numéro d'épisode 21
Format 60 minutes
Date de première diffusion 04/03/1957
Référence/ localisation
DVD
Studio One : The Defender, Video Service Corp, 2006

SERIE *The Adventures of Kit Carson*

Chaîne de diffusion syndication
Genre western

Enemies of the West

Saison 1 Numéro d'épisode 7
Format 30 minutes
Date de première diffusion 22/09/1951
Référence/ localisation
DVD
Adventures of Kit Carson - Volumes 1-11, 11 DVD, Alpha Video, 2007

SERIE *The Alfred Hitchcock Hour*

Chaîne de diffusion CBS

Genre anthologie

A Tangled Web

Saison 1 Numéro d'épisode 18

Format 60 minutes

Date de première diffusion 25/01/1963

Référence/ localisation

DVD

Alfred Hitchcock Hour : Season 1, Fabulous Films, 2016

The Star Juror

Saison 1 Numéro d'épisode 24

Format 60 minutes

Date de première diffusion 15/03/1963

Référence/ localisation

DVD

Alfred Hitchcock Hour : Season 1, Fabulous Films, 2016

Starring the Defense

Saison 2 Numéro d'épisode 7

Format 60 minutes

Date de première diffusion 15/11/1963

Référence/ localisation

DVD

The Alfred Hitchcock Hour : The Complete Collection, Seasons One, Two and Three, Fabulous Films, 2016

SERIE *The Big Valley*

Chaîne de diffusion ABC

Genre western

The Murdered Party

Saison 1 Numéro d'épisode 10
Format 60 minutes
Date de première diffusion 17/11/1965
Référence/ localisation
DVD
La Grande Vallée, Saison 1, TF1 Studio, 2018

Into the Widow's Web

Saison 1 Numéro d'épisode 25
Format 60 minutes
Date de première diffusion 23/03/1966
Référence/ localisation
DVD
La Grande Vallée, Saison 1, TF1 Studio, 2018

Night of the Executioner

Saison 3 Numéro d'épisode 13
Format 60 minutes
Date de première diffusion 11/12/1967
Référence/ localisation
DVD
Big Valley, Gesamteition, Die Kompletten Staffel, 1 bis 4, Studio Canal, 2013

Fall of a Hero

Saison 3 Numéro d'épisode 20
Format 60 minutes
Date de première diffusion 05/02/1968
Référence/ localisation
DVD
Big Valley, 3.Staffel, Kinowelt, Impuls Home Entertainment, 2011

SERIE***The Defenders***

Chaîne de diffusion CBS

Genre judiciaire

The Quality of Mercy

Saison 1 Numéro d'épisode 1
Format 60 minutes
Date de première diffusion 16/09/1961
Référence/ localisation
Paley Center

The Voices of Death

Saison 2 Numéro d'épisode 1
Format 60 minutes
Date de première diffusion 15/09/1962
Référence/ localisation
UCLA
VA18159 T

Madman part 1

Saison 2 Numéro d'épisode 6
Format 60 minutes
Date de première diffusion 20/10/1962
Référence/ localisation
UCLA
T18876

Madman part 2

Saison 2 Numéro d'épisode 7
Format 60 minutes
Date de première diffusion 27/10/1962
Référence/ localisation

UCLA
T18877

Kill or be killed

Saison 2 Numéro d'épisode 16
Format 60 minutes
Date de première diffusion 05/01/1963
Référence/ localisation
Paley Center

Metamorphosis

Saison 2 Numéro d'épisode 24
Format 60 minutes
Date de première diffusion 02/03/1963
Référence/ localisation
UCLA
T18884

The Captive

Saison 3 Numéro d'épisode 3
Format 60 minutes
Date de première diffusion 12/10/1963
Référence/ localisation
Paley Center

The Last Day

Saison 3 Numéro d'épisode 15
Format 50
Date de première diffusion 11/01/1964
Référence/ localisation
UCLA
T18871

The Silent Killer

Saison 4 Numéro d'épisode 16
Format 60 minutes
Date de première diffusion 21/01/1965
Référence/ localisation
UCLA
T18911

SERIE *The Fugitive*

Chaîne de diffusion ABC
Genre policier

Fear in a desert city

Saison 1 Numéro d'épisode 1
Format 60 minutes
Date de première diffusion 17/09/1963
Référence/ localisation
DVD
Fugitive : The Complete Series, Paramount, 2015

SERIE *The Lawman*

Chaîne de diffusion ABC
Genre western

The Oath

Saison 1 Numéro d'épisode 4
Format 30 minutes
Date de première diffusion 26/10/1958
Référence/ localisation
UCLA

T68547

Fast Trip to Cheyenne

Saison 2 Numéro d'épisode 37
Format 30 minutes
Date de première diffusion 19/06/1960

Référence/ localisation

UCLA
T68451

The Frame-Up

Saison 3 Numéro d'épisode 18
Format 30 minutes
Date de première diffusion 15/01/1961

Référence/ localisation

UCLA
T68573

The Trial

Saison 3 Numéro d'épisode 34
Format 30 minutes
Date de première diffusion 07/05/1961

Référence/ localisation

UCLA
T68483

The Promise

Saison 3 Numéro d'épisode 39
Format 30 minutes
Date de première diffusion 11/06/1961

Référence/ localisation

UCLA
T84867

Friend in Need

Saison 2 Numéro d'épisode 25
Format 30 minutes
Date de première diffusion 01/03/1951
Référence/ localisation
DVD

The Lone Ranger : The Original Series, Beyond Home Entertainment, 2018

Quicksand

Saison 5 Numéro d'épisode 8
Format 30 minutes
Date de première diffusion 01/11/1956
Référence/ localisation
DVD

The Lone Ranger - The Colour Episodes, Classic Media, 2005

SERIE *The Rifleman*

Chaîne de diffusion ABC

Genre western

Eight Hours to Die

Saison 1 Numéro d'épisode 6
Format 30 minutes
Date de première diffusion 04/11/1958
Référence/ localisation
DVD

The Rifleman, Official Season 1 (Episodes 1 - 40), Levy-Gardner-Laven Productions, Inc., 2013

The Mescalero Curse

Saison 3 Numéro d'épisode 30
Format 30 minutes
Date de première diffusion 18/04/1961
Référence/ localisation
DVD

The Rifleman : Season 3 Volume 2 (Episodes 94-110), Team Marketing, 2016

The Stand-In

Saison 4 Numéro d'épisode 4
Format 30 minutes
Date de première diffusion 23/10/1961
Référence/ localisation
DVD

The Rifleman : Season 4, Volume 1 (Episodes 111-126), Team Marketing, 2018

Gunfire

Saison 4 Numéro d'épisode 16
Format 30 minutes
Date de première diffusion 15/01/1962
Référence/ localisation
DVD

The Rifleman : Season 4 Volume 1 (Episodes 111-126), Team Marketing, 2018

The Debt

Saison 4 Numéro d'épisode 23
Format 30 minutes
Date de première diffusion 05/03/1962
Référence/ localisation
DVD

The Rifleman, the Original Series, Season 4 (Episodes 127 - 142), Team Marketing, 2018

DVD

The Twilight Zone, The Complete Series, Paramount, 2016

An Occurrence at Owl Creek Bridge

Saison 5 Numéro d'épisode 22

Format 30 minutes

Date de première diffusion 28/02/1964

Référence/ localisation

DVD

The Twilight Zone, The Complete Series, Paramount, 2016

I Am the Night - Color Me Black

Saison 5 Numéro d'épisode 26

Format 30 minutes

Date de première diffusion 27/03/1964

Référence/ localisation

DVD

The Twilight Zone, The Complete Series, Paramount, 2016

SERIE *The United States Steel Hour*

Chaîne de diffusion ABC

Genre anthologie

Shadow of a Pale Horse

Saison 7 Numéro d'épisode 21

Format 60 minutes

Date de première diffusion 20/07/1960

Référence/ localisation

UCLA

DVD12115 T

SERIE *The Virginian puis The Men from Shiloh*

Chaîne de diffusion NBC

Genre western

The Executioners

Saison 1 Numéro d'épisode 1

Format 90 minutes

Date de première diffusion 19/09/1962

Référence/ localisation

DVD

The Virginian, The Complete First Season, Timeless Media, 2010

The Judgment

Saison 1 Numéro d'épisode 17

Format 90 minutes

Date de première diffusion 16/01/1963

Référence/ localisation

DVD

The Virginian, The Complete First Season, Timeless Media, 2010

The Brothers

Saison 4 Numéro d'épisode 1

Format 90 minutes

Date de première diffusion 15/09/1965

Référence/ localisation

DVD

The Virginian, The Complete Fourth Season, Timeless Media, 2013

Long Ride to Wind River

Saison 4 Numéro d'épisode 18

Format 90 minutes

Date de première diffusion 19/01/1966

Référence/ localisation

DVD

The Virginian, The Complete Fourth Season, Timeless Media, 2013

Requiem for a Country Doctor

Saison 5 Numéro d'épisode 18
Format 90 minutes
Date de première diffusion 25/01/1967

Référence/ localisation

DVD

The Virginian, The Complete Season Five, Timeless Media, 2012

A Bad Place to Die

Saison 6 Numéro d'épisode 9
Format 90 minutes
Date de première diffusion 08/11/1967

Référence/ localisation

DVD

The Virginian, The Complete Season Six, Timeless Media, 2012

The Price of the Hanging

Saison 9 Numéro d'épisode 9
Format 90 minutes
Date de première diffusion 11/11/1970

Référence/ localisation

DVD

The Virginian : The Final Season, Shout Factory, 2013

SERIE *The Wild Wild West*

Chaîne de diffusion CBS

Genre western

The Night of the Hangman

Saison 3 Numéro d'épisode 7

Wagon Train : The Complete Third Season, Cinedigm Mod, 2017

The Lily Legend Story

Saison 6 Numéro d'épisode 21
Format 60 minutes
Date de première diffusion 13/02/1963
Référence/ localisation
DVD
Wagon Train : The Complete Season Six, Timeless Media, 2013

SERIE *Wanted: Dead or Alive*

Chaîne de diffusion CBS
Genre western

Rope Law

Saison 1 Numéro d'épisode 18
Format 30 minutes
Date de première diffusion 03/01/1959
Référence/ localisation
DVD
Au nom de la Loi, L'intégrale de la série, StudioCanal, 2017

Six-Up to Bannach

Saison 1 Numéro d'épisode 19
Format 30 minutes
Date de première diffusion 10/01/1959
Référence/ localisation
DVD
Au nom de la Loi, L'intégrale de la série, StudioCanal, 2017

The Hostage

Saison 2 Numéro d'épisode 6
Format 30 minutes
Date de première diffusion 10/10/1959
Référence/ localisation
DVD
Au nom de la Loi, L'intégrale de la série, StudioCanal, 2017

Tolliver Bender

Saison 2 Numéro d'épisode 23
Format 30 minutes
Date de première diffusion 13/02/1960
Référence/ localisation
DVD
Au nom de la Loi, L'intégrale de la série, StudioCanal, 2017

SERIE *You Are There*

Chaîne de diffusion CBS
Genre historique

The Final Hour of Joan of Arc

Saison 1 Numéro d'épisode 5
Format 30 minutes
Date de première diffusion 01/03/1953
Référence/ localisation
UCLA
VA1971 T

The Witch Trial at Salem, Massachusetts

Saison 1 Numéro d'épisode 9
Format 30 minutes
Date de première diffusion 29/03/1953
Référence/ localisation

UCLA
VA1985 T

The Death of Socrates

Saison 1 Numéro d'épisode 14
Format 30 minutes
Date de première diffusion 03/05/1953

Référence/ localisation

UCLA
VA1967 T

The First Moscow Purge Trials

Saison 2 Numéro d'épisode 4
Format 30 minutes
Date de première diffusion 20/09/1953

Référence/ localisation

Library of Congress
FCA 0438

The Final Hour of Joan (2)

Saison 1 Numéro d'épisode 5
Format 30 minutes
Date de première diffusion 01/03/1953

Référence/ localisation

Internet Archive

<http://archive.org/details/thefinalhoursofjoanofarc>.

SERIE *Zane Grey Theatre*

Chaîne de diffusion CBS

Genre western

Episode in Darkness

Saison 2 Numéro d'épisode 7
Format 30 minutes
Date de première diffusion 15/11/1957

Référence/ localisation

DVD

Zane Grey Theatre : The Complete Second Season, Timeless Media Group, 2014

Jericho

Saison 5 Numéro d'épisode 30
Format 30 minutes
Date de première diffusion 18/05/1961

Référence/ localisation

Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=BTNWdq34Cjc&t=8s>

Trial by Fear

Saison 2 Numéro d'épisode 14
Format 30 minutes
Date de première diffusion 10/01/1958

Référence/ localisation

DVD

Zane Grey Theatre : The Complete Second Season, Timeless Media Group, 2014

This Man Must Die

Saison 2 Numéro d'épisode 16
Format 30 minutes
Date de première diffusion 24/01/1958

Référence/ localisation

DVD

Zane Grey Theatre : The Complete Second Season, Timeless Media Group, 2014

4.1 HISTOIRE DES ETATS-UNIS

4.1.1 Ouvrages généraux

LACROIX Jean-Michel, *Histoire des États-Unis*, 7e édition., Paris, Presses Universitaires de France, 2022 [1996], 574 p.

ZINN Howard, *Une histoire populaire des États-Unis de 1492 à nos jours*, traduit par Frédéric Cotton, Marseille, Agone (coll. « Mémoiresociales »), 2014, 811 p.

4.1.2 Ouvrages sur une période spécifique

4.1.2.1 *Le progressisme*

BRANCO Francisco, « Social reform in the US : Lessons from the Progressive Era » dans Ute Klammer, Simone Leiber et Sigrid Leitner (eds.), *Social Work and the Making of Social Policy*, Bristol, Policy Press, 2019, p. 71-88.

CHAMBERS John Whiteclay, *The Tyranny of Change : America in the Progressive Era, 1890-1920*, 2e édition., New Brunswick, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 2000 [1992], 1084 p.

FLANAGAN Maureen A., *America Reformed : Progressives and Progressivisms, 1890s-1920s*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 295 p.

GOULD Lewis L. et SHAH Courtney Q., *America in the Progressive Era, 1890-1917*, New York, Oxon, Routledge, 2021, 120 p.

KENNEDY Angie C., « Eugenics, “Degenerate Girls,” and Social Workers During the Progressive Era », *Affilia*, février 2008, vol. 23, n° 1, p. 22-37.

KOVEN Seth et MICHEL Sonya, « Womanly Duties : Maternalist Politics and the Origins of Welfare States in France, Germany, Great Britain, and the United States, 1880-1920 », *The American Historical Review*, 1990, vol. 95, n° 4, p. 1076-1108.

LUKER Kristin, « Sex, Social Hygiene, and the State : The Double-Edged Sword of Social Reform », *Theory and Society*, 1998, vol. 27, n° 5, p. 601-634.

MACGERR Michael E., *A Fierce Discontent : The Rise and Fall of the Progressive Movement in America, 1870 - 1920*, Oxford, Oxford University Press, 2005 [2003], 395 p.

NUGENT Walter T. K., *Progressivism : A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2010 [2009], 144 p.

SHERIDAN Frank et LESLIE Linda, « A User's Guide to the Federal Theater Project », *OAH Magazine of History*, Hiver 1997, vol. 11, n° 2, p. 50-52.

STROMQUIST Shelton, *Reinventing « The People » : The Progressive Movement, the Class Problem, and the Origins of Modern Liberalism*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2006, 306 p.

WIEBE Robert H., *The Search for Order : 1877 - 1920*, New York, Hill and Wang (coll. « American history »), 2007 [1967], 333 p.

4.1.2.2 L'après-guerre

CAROSSO Andrea, *Cold War Narratives : American Culture in the 1950s*, Bern, Berlin, Bruxelles, P. Lang, 2012, 220 p.

GITLIN Todd, *The Sixties : Years of Hope, Days of Rage*, Édition révisée., New York, Bantam Books, 1993, xxiii-513 p.

GRANJON Marie-Christine, « L'Amérique de la contestation : Les Années 60 aux États-Unis ».

HALBERSTAM David, *The Fifties*, New York, Random House, 1993, vol. 2/, 1421 p.

KASPI André, *Les Américains. 2, Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Nouvelle édition augmentée., Paris, Éditions Points (coll. « Points. Histoire »), 2014, 527 p.

4.1.2.3 Le maccarthysme et les chasses aux sorcières des années 1950

ABRAHAM Steven E., « How the Taft-Hartley Act Hindered Unions », *Hofstra Labor Law Journal*, 1995 1994, vol. 12, n° 1, p. 1.

BUHLE Paul et WAGNER Dave, *Hide in Plain Sight : The Hollywood Blacklistees in Film and Television, 1950-2002*, New York, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005 [2003], 352 p.

BUHLE Paul et WAGNER Dave, « The Left and Popular Culture : Film and Television », *Monthly Review*, août 2002, vol. 54, n° 3, p. 43-58.

CASTY Alan, *Communism in Hollywood : The Moral Paradoxes of Testimony, Silence, and Betrayal*, Lanham, Scarecrow Press, 2009, 369 p.

DOHERTY Thomas P., *Show Trial : Hollywood, HUAC, and the Birth of the Blacklist*, New York, Columbia University Press (coll. « Film and Culture »), 2018, xiv-406 p.

DOHERTY Thomas P., *Cold War, Cool Medium : Television, McCarthyism, and American Culture*, New York, Chichester, Columbia University Press (coll. « Film and Culture »), 2003, ix-305 p.

FROST Jennifer, « “Good Riddance to Bad Company” : Hedda Hopper, Hollywood Gossip, and the Campaign Against Charlie Chaplin, 1940-1952 », *Australasian Journal of American Studies*, 2007, vol. 26, n° 2, p. 74-88.

GHIGLIONE Loren, *CBS's Don Hollenbeck : An Honest Reporter in the Age of McCarthyism*, New York, Columbia University Press, 2011, 354 p.

GREENBERG Bradley S., « “Operation Abolition” vs. “Operation Correction” », *Audio Visual Communication Review*, 1963, vol. 11, n° 3, p. 40-46.

HILMES Michele, « The ‘North Atlantic Triangle’ : Britain, the USA and Canada in 1950s television » dans Andreas Fickers et Catherine Johnson (eds.), *Transnational Television History*, Londres, Routledge, 2012.

HOERR John P., *Harry, Tom, and Father Rice : Accusation and Betrayal in America's Cold War*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2005, x-311 p.

HUMPHRIES Reynold, *Hollywood's Blacklists : A Political and Cultural History*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, viii-184 p.

JOHNSON David K., *The Lavender Scare : The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2004, xii-277 p.

MCGILLIGAN Patrick et BUHLE Paul, *Tender Comrades : A Backstory of the Hollywood Blacklist*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2012 [1997], 776 p.

NAVASKY Victor S., *Naming Names*, New York, Viking Press, 1980, 482 p.

PAUL Andrew, « Reassessing Blacklist Era Television : Civil Libertarianism in You Are There, The Adventures of Robin Hood, and The Buccaneers », *American Studies*, janvier 2015, vol. 54, p. 29-52.

PINTO Roger, *La Tragédie de Julius et d'Ethel Rosenberg : Le Déni de justice*, Pacy-sur-Eure, Éditions de l'Eure, 1986, 206 p.

RAND Ayn, « Screen Guide for Americans (USA, 1947) » dans Scott MacKenzie (ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Culture : A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2014, p. 422-432.

ROSENFELD Seth, *Subversives : the FBI's War on Student Radicals, and Reagan's Rise to Power*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012, 734 p.

SCHRECKER Ellen, « Labor and the Cold War : The Legacy of McCarthyism » dans Robert Cherny, William Issel et Kiernan Walsh Taylor (eds.), *American Labor and the Cold War : Grassroots Politics and Postwar Political Culture*, Ithaca, Rutgers University Press, 2004, p. 7-24.

SCHRECKER Ellen, « McCarthyism and Organized Labor », *WorkingUSA*, 2004, vol. 3, n° 5, p. 93-101.

STABILE Carol A., *The Broadcast 41 : Women and the Anti-Communist Blacklist*, Londres, Goldsmiths Press, 2018, 274 p.

STROMQUIST Shelton (ed.), *Labor's Cold War : Local Politics in a Global Context*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press (coll. « The Working Class in American History »), 2008, ix-304 p.

THOUARD Sylvie, « Revoir Operation Abolition (1960) : La place du spectateur dans un film marquant le déclin du Comité des activités anti-américaines » dans J. P. Bertin Maghit (ed.), *Une Histoire du cinéma de propagande*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008, p. 545-561.

TÖRÖK Jean-Paul, *Pour en finir avec le maccarthysme : Lumières sur la Liste Noire à Hollywood*, Paris, L'Harmattan (coll. « Champs visuels »), 1999, 582 p.

4.1.2.4 Les années 1970 et la réaction

ANNUNZIATA Frank, « The Revolt Against the Welfare State : Goldwater Conservatism and the Election of 1964 », *Presidential Studies Quarterly*, 1980, vol. 10, n° 2, p. 254-265.

CONLEY Brian M., *The Rise of the Republican Right : From Goldwater to Reagan*, New York, Routledge (coll. « Routledge Research in American Politics and Governance »), 2019, 166 p.

MARTIN Bradford, *The Other Eighties : A Secret History of America in the Age of Reagan*, New York, Hill and Wang, 2011, xix-242 p.

SCHULMAN Bruce J., *The Seventies : The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*, Cambridge, Da Capo, 2002, xvii-334 p.

SCHULMAN Bruce J. et ZELIZER Julian E., *Rightward Bound : Making America Conservative in the 1970s*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2008, ix-373 p.

TOY Eckard V. Jr., « The Right Side of the 1960s : The Origins of the John Birch Society in the Pacific Northwest », *Oregon Historical Quarterly*, 2004, vol. 105, n° 2, p. 260-283.

WILCOX Clyde, « Sources of Support for the Old Right : A Comparison of the John Birch Society and the Christian Anti-Communism Crusade », *Social Science History*, Hiver 1988, vol. 12, n° 4, p. 429-449.

4.1.3 Ouvrages thématiques

4.1.3.1 Histoire économique et sociale

CHALMIN Philippe, *Une brève histoire économique d'un long XXe siècle : d'une mondialisation à l'autre*, Paris, Éditions François Bourin, 2019, 272 p.

COHEN Lizabeth, *A Consumers' Republic: The Politics of Mass Consumption in Postwar America*, New York, Vintage Books, 2004 [2003], 567 p.

GALBRAITH John Kenneth, *The Affluent Society*, Londres, Penguin Books, 1999 [1958], xii-276 p.

GALLMAN Robert E. et ENGERMAN Stanley Lewis (eds.), *The Cambridge Economic History of the United States*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, x-1190 p.

GARLAND David, *The Welfare State: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2016, xvi-153 p.

PORTER Glenn (ed.), *Encyclopedia of American Economic History: Studies of the Principal Movements and Ideas*, New York, C. Scribner's Sons, 1980, vol. 3/, xii-1286 p.

SLATER Don, *Consumer Culture and Modernity*, Oxford, Cambridge, Polity Press, Blackwell Publishers, 1997, 230 p.

WHYTE William Hollingsworth, *The Organization Man*, Garden City, NY, Doubleday (coll. « Doubleday Anchor books »), 1956, 471 p.

4.1.3.1.1 Les revenus des Américains dans l'après-guerre

BUREAU US Census, *Income in 1965 of Families and Persons in the United States*, en ligne : <https://www.census.gov/library/publications/1967/demo/p60-051.html>, consulté le 12 décembre 2022.

BUREAU US Census, *Income of Families and Persons in the United States: 1960*, en ligne : <https://www.census.gov/library/publications/1962/demo/p60-037.html>, consulté le 12 décembre 2022.

BUREAU US Census, *Income of Persons Up 10 Percent in 1951 (Advance data, April 1952 sample survey)*, en ligne : <https://www.census.gov/library/publications/1952/demo/p60-010.html>, consulté le 28 décembre 2022.

BUREAU US Census, *Money Income in 1978 of Households in the United States*, en ligne : <https://www.census.gov/library/publications/1980/demo/p60-121.html>, consulté le 7 décembre 2023.

4.1.3.2 Histoire de la politique étrangère

DUDZIAK Mary L., *Cold War Civil Rights: Race and the Image of American Democracy*, Princeton, Princeton University Press (coll. « Politics and Society in Twentieth-century America »), 2011 [2000], 330 p.

ISAAC Joel et BELL Duncan (eds.), *Uncertain Empire: American History and the Idea of the Cold War*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2012, x-302 p.

MELANDRI Pierre, *Le Siècle américain: Une histoire*, Epub., Paris, Perrin, 2016, 670 p.

ROORDA Eric, *The Dictator Next Door: The Good Neighbor Policy and the Trujillo Regime in the Dominican Republic, 1930-1945*, Durham, Londres, Duke University Press, 1998, 372 p.

SOUTOU Georges-Henri, *La Guerre de cinquante ans: le conflit Est-Ouest, 1943-1990*, Paris, Fayard, 2001, 767 p.

ZINN Howard, KONOPACKI Mike et BUHLE Paul, *Une histoire populaire de l'empire américain*, traduit par Robert Auteur de la postface Chesnais et traduit par Barbara Helly, Paris, Delcourt, 2014, 287 p.

4.2 LES GROUPES SOCIAUX DANS L'HISTOIRE ET LA SOCIÉTÉ

4.2.1 Le genre, le modèle domestique

4.2.1.1 Les hommes, la masculinité

BLAZINA Chris, *The Cultural Myth of Masculinity*, Westport, Praeger, 2003, xviii-107 p.

CLARK Suzanne, *Cold Warriors : Manliness on Trial in the Rhetoric of the West*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000, xi-251 p.

COLLINSON David et HEARN Jeff, « Naming Men as Men : Implications for Work, Organization and Management », *Gender, Work & Organization*, janvier 1994, vol. 1, n° 1, p. 2-22.

CONNELL Raewyn W., *Masculinities*, 2e édition., Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2005, xxv-324 p.

CORBIN Alain, VIGARELLO Georges et COURTINE Jean-Jacques (eds.), *Histoire de la virilité : XXe-XXIe siècle*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « L'Univers historique »), 2011, 566 p.

CUORDILEONE Kyle A., « “Politics in an Age of Anxiety” : Cold War Political Culture and the Crisis in American Masculinity, 1949-1960 », *The Journal of American History*, 2000, vol. 87, n° 2, p. 515-545.

CUORDILEONE Kyle A., *Manhood and American Political Culture in the Cold War*, New York, Routledge, 2005, xxiii-282 p.

FALCOZ Christophe, « Virilité et accès aux postes de pouvoir dans les organisations. Le point de vue des cadres homosexuel-le-s », *Travail, genre et sociétés*, 2004, vol. 12, n° 2, p. 145-170.

JEFFORDS Susan, *The Remasculinization of America : Gender and the Vietnam War*, Bloomington, Indiana University Press, (coll. « Theories of Contemporary Culture »), 1989, 215 p.

KIMMEL Michael S., HEARN Jeff et CONNELL Raewyn W. (eds.), *Handbook of studies on Men & Masculinities*, Thousand Oaks, Londres, New Delhi, Sage Publications, 2005, 505 p.

MEEUF Russell, *John Wayne's World : Transnational Masculinity in the Fifties*, Austin, University of Texas Press, 2013, x-213 p.

MOLINIER Pascale, « Virilité défensive, masculinité créatrice », *Travail, genre et sociétés*, 2000, n° 1, p. 25-44.

PENDERGAST Tom, « “Horatio Alger Doesn't Work Here Any More” : Masculinity and American Magazines, 1919-1940 », *American Studies*, 1997, vol. 38, n° 1, p. 55-80.

RIVOAL Haude, « La Fabrique des masculinités au travail », (coll. « Le Genre du monde »).

RIVOAL Haude, « Virilité ou masculinité ? L'usage des concepts et leur portée théorique dans les analyses scientifiques des mondes masculins », *Travailler*, 2017, vol. 38, n° 2, p. 141-159.

SCHWARTZ Dona, *Contesting the Super Bowl*, New York, Londres, Routledge, 1998, 168 p.

SOHN Anne-Marie, « Sois un homme ! » : *La Construction de la masculinité au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, 456 p.

SOLOMON-GODEAU Abigail, « Male Trouble » dans Maurice Berger, Brian Wallis et Simon Watson (eds.), *Constructing Masculinity*, New York, Routledge (coll. « Discussions in contemporary culture »), 1995, p. 69-76.

TEAM LINGODA, *Qu'est-ce que le Super Bowl ?*, en ligne : <https://blog.lingoda.com/fr/super-bowl-fr/>, 1 février 2017, consulté le 17 juin 2023.

4.2.1.2 Les femmes et le féminisme

BERKELEY Kathleen C., *The Women's Liberation Movement in America*, Westport, Greenwood Press, 1999, xxvi-225 p.

EVANS Sara Margaret, *Les Américaines : Histoire des femmes aux États-Unis*, traduit par Brigitte Delorme, Paris, Belin (coll. « Cultures américaines »), 1991, 604 p.

FALUDI Susan, *Backlash : The Undeclared War Against American Women*, New York, Crown Publishers, 1991, xxiii-552 p.

FRIEDAN Betty, *The Feminine Mystique*, New York, W. W. Norton, 2001 [1963], 587 p.

GILMORE Stephanie (ed.), *Feminist Coalitions : Historical Perspectives on Second-Wave Feminism in the United States*, Urbana, University of Illinois Press (coll. « Women in American History »), 2008, 307 p.

HEWITT Nancy (ed.), *Blackwell Companion to American Women's History*, Oxford, John Wiley & Sons, 2007 [2002], 512 p.

MATELSKI Elizabeth, *Reducing Bodies : Mass Culture and the Female Figure in Postwar America*, New York, Routledge, 2017, 186 p.

PERIL Lynn, *Swimming in the Steno Pool : A Retro Guide to Making it in the Office*, New York, W.W. Norton & Co, 2011, 291 p.

TARANTO Stacie et ZARNOW Leandra Ruth (eds.), *Suffrage at 100 : Women in American Politics since 1920*, Baltimore, Johns Hopkins university press, 2020, ix-457 p.

4.2.1.3 Les familles et les couples

CANADAY Margot, COTT Nancy F. et SELF Robert O. (eds.), *Intimate States : Gender, Sexuality, and Governance in Modern US History*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2021, 356 p.

D'EMILIO John et FREEDMAN Estelle B, *Intimate Matters : A History of Sexuality in America*, 3e édition., Chicago, University of Chicago Press, 2013, 560 p.

DONZELOT Jacques, *The Policing of Families*, traduit par Robert Hurley, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, xxvii-242 p.

EHRENREICH Barbara, *The Hearts of Men*, Garden City, Anchor Press, 1983, vi-206 p.

MARSH Margaret S., *Suburban Lives*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990, xvi-231 p.

MAY Elaine Tyler, *Homeward Bound : American Families in the Cold War Era*, New York, Basic Books, 2008, xiii-302 p.

SKOLNICK Arlene S., *Embattled Paradise : The American Family in an Age of Uncertainty*, New York, Harper Collins, 1991, xx-284 p.

WILLIS Sharon et PENLEY Constance (eds.), *Male Trouble*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press (coll. « Camera Obscura Book »), 1993, xix-316 p.

4.2.1.4 L'homosexualité et les identités LGBTQ+

CORBER Robert J., *Homosexuality in Cold War America : Resistance and the Crisis of Masculinity*, Durham, Londres, Duke University Press (coll. « New Americanists »), 1997, x-240 p.

D'EMILIO John, « Sexual Politics, Sexual Communities : The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970 ».

DRESCHER Jack, « Out of DSM : Depathologizing Homosexuality », *Behavioral Sciences*, décembre 2015, vol. 5, n° 4, p. 565-575.

EDSALL Nicholas C., *Toward Stonewall : Homosexuality and Society in the Modern Western World*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2006, 392 p.

OEVER Roel van den, *Mama's boy : Momism and Homophobia in Postwar American Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, 209 p.

4.2.2 La race et les relations raciales

4.2.2.1 Les Blancs

DYER Richard, *White*, London, Routledge, 2017 [1997], 304 p.

LIPSITZ George, « The Possessive Investment in Whiteness : Racialized Social Democracy and the “White” Problem in American Studies », *American Quarterly*, septembre 1995, vol. 47, n° 3, p. 369.

MAXWELL Angie, *The Indicted South : Public Criticism, Southern Inferiority, and the Politics of Whiteness*, Chapel Hill, NC, The University of North Carolina Press (coll. « New Directions in Southern Studies »), 2014, x-311 p.

ROEDIGER David R., *The Wages of Whiteness : Race and the Making of the American Working Class*, 4e édition., Londres, New York, Verso, 2022 [1991], 195 p.

SANDEAU Jules et KAC-VERGNE Marianne (eds.), « Représentations de la blancheur dans les fictions audiovisuelles états-uniennes », *Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, 2022, n° 24.

4.2.2.2 Les Blancs « ethniques », les immigrés

DANIELS Roger, *Coming to America : A History of Immigration and Ethnicity in American Life*, 2e édition., New York, Londres, Toronto, Harper Perennial, 2002, xii-515 p.

DAWIDOWICZ Lucy, *On Equal Terms : Jews in America, 1881-1981*, New York, Holt, Reinhart and Winston, 1982, viii-194 p.

DINER Hasia R., *The Jews of the United States, 1654 to 2000*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2004, 484 p.

JACQUIN Philippe, ROYOT Daniel et WHITFIELD Stephen J., *Le Peuple américain : origines, immigration, ethnicité et identité*, Paris, Seuil, 2000, 563 p.

4.2.2.3 Les Afro-Américains

BACHARAN Nicole, *Les Noirs américains : Des champs de coton à la Maison Blanche*, Paris, Perrin (coll. « Collection Tempus »), 2010, 618 p.

BAER Frances Lisa, *Resistance to Public School Desegregation : Little Rock, Arkansas, and Beyond*, New York, LFB Scholarly Publication (coll. « Law and society »), 2008, 328 p.

BLOOM Joshua et MARTIN Waldo E., *Black Against Empire : The History and Politics of the Black Panther Party*, Oakland, University of California Press, 2016 [2012], 539 p.

CLAYTON Dewey M., « Two Nations : Black and White, Separate and Unequal », *National Review of Black Politics*, 2020, vol. 1, n° 1, p. 49-68.

DIERENFIELD Bruce J., *The Civil Rights Movement*, Londres, Routledge, 2013.

GATES Henry Louis, HIGGINBOTHAM Evelyn Brooks et AMERICAN COUNCIL OF LEARNED SOCIETIES (eds.), *Harlem Renaissance Lives from the African American National Biography*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009, 595 p.

HEARD Alex, *The Eyes of Willie McGee : A Tragedy of Race, Sex, and Secrets in the Jim Crow South*, New York, HarperCollins, 2011 [2010], 432 p.

JOSEPH Peniel E., *Waiting 'Til the Midnight Hour : A Narrative History of Black power in America*, New York, Holt, 2006, 399 p.

KNOPF Terry Ann, *Rumors, Race and Riots*, Londres, Routledge, 2017 [2006].

LIEBERMAN Robert C., *Shifting the Color Line: Race and the American Welfare State*, Cambridge, Harvard University Press, 1998, xiii-306 p.

MCLAUGHLIN Malcolm, *The Long, Hot Summer of 1967: Urban Rebellion in America*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, 227 p.

NDIAYE Pap, *Les Noirs américains: De l'esclavage à Black Lives Matter*, Paris, Tallandier/L'Histoire, 2021, 269 p.

NDIAYE Pap, *Les Noirs américains: En marche pour l'égalité*, Paris, Gallimard (coll. « Découvertes Gallimard »), 2009, 159 p.

RICHES William, *The Civil Rights Movement: Struggle and Resistance*, 4e édition., Londres, Bloomsbury Academic, 2017, 334 p.

TYGIEL Jules, *Extra Bases: Reflections on Jackie Robinson, Race, and Baseball History*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002, 164 p.

WATSON Bruce, *Freedom Summer: The Savage Season of 1964 that Made Mississippi Burn and Made America a Democracy*, New York, Penguin, 2011 [2010], 369 p.

WILKERSON Isabel, *The Warmth of Other Suns: The Epic Story of America's Great Migration*, New York, Random House, 2010, 622 p.

McGee, Willie, en ligne : <https://mscivilrightsproject.org/jones/person-jones/willie-mcgee/>, consulté le 9 février 2024.

4.2.2.4 Les Amérindiens

MARIENSTRAS Élise, *La Résistance indienne aux États-Unis: XVIe-XXIe siècle*, Édition revue et Augmentée., Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio. Histoire »), 2013, 349 p.

NEALE Steve, « Vanishing Americans: Racial and Ethnic Issues in the Interpretation and Context of Post-war « Pro-Indian » Westerns » dans Edward Buscombe et Roberta E. Pearson (eds.), *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*, Londres, British Film Institute, 1998, p. 8-28.

PRUCHA Francis Paul, *The Great Father: The United States Government and the American Indians*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 1995, xxxii-1302 p.

VALANDRA Edward Charles, *Not Without Our Consent: Lakota Resistance to Termination, 1950-59*, Urbana, University of Illinois Press, 2006, xxiii-287 p.

4.2.2.5 Les relations raciales

AMEUR Farid, *Le Ku Klux Klan*, Paris, Pluriel, 2016, 221 p.

AUCOIN Brent J., « The Southern Manifesto and Southern Opposition to Desegregation », *The Arkansas Historical Quarterly*, 1996, vol. 55, n° 2, p. 173-193.

BONILLA-SILVA Eduardo, *Racism Without Racists: Color-blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in America*, 6e édition., Lanham, Rowman & Littlefield, 2022 [2003], 392 p.

BRANCH Enobong Hannah et WOOTEN Melissa E., « Suited for Service: Racialized Rationalizations for the Ideal Domestic Servant from the Nineteenth to the Early Twentieth Century », *Social Science History*, 2012, vol. 36, n° 2, p. 169-189.

DAUGHERITY Brian J. et BOLTON Charles C. (eds.), *With All Deliberate Speed: Implementing Brown v. Board of Education*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 2008, xvi-339 p.

DINNERSTEIN Leonard, *Antisemitism in America*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1994, 369 p.

DOBKOWSKI Michael N., « American Anti-Semitism: A Reinterpretation », *American Quarterly*, 1977, vol. 29, n° 2, p. 166-181.

GUROCK Jeffrey S. (ed.), *Anti-semitism in America*, New York, Routledge (coll. « American Jewish History »), 1998, vol.6, xviii-909 p.

HAYGOOD Wil, « Why Won't Blackface Go Away? It's Part of America's Troubled Cultural Legacy », *The New York Times*, 7 février 2019 p.

HIGHAM John, *Strangers in the land: Patterns of American nativism, 1860-1925*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2002 [1955], 447 p.

HIRSCH Arnold R., *Making the Second Ghetto: Race and Housing in Chicago, 1940-1960*, Chicago, The University of Chicago Press (coll. « Historical studies of urban America »), 1998, 362 p.

LHAMON W. T., *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge, Harvard University Press, 1998, 269 p.

LOTT Eric, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, 20e édition., New York, Oxford University Press (coll. « Race and American culture »), 2013, 327 p.

MCWHORTER John, « How the N-Word Became Unsayable », *The New York Times*, 30 avril 2021 p.

MCWILLIAMS Carey, *A Mask For Privilege: Anti-semitism in America*, New Brunswick, Transaction, 1999, xxvii-299 p.

NATIONAL MUSEUM OF AFRICAN AMERICAN HISTORY AND CULTURE, *Blackface: The Birth of An American Stereotype*, en ligne : <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/blackface-birth-american-stereotype>, consulté le 19 mai 2023.

RAHMAN Jacquelyn, « The N Word: Its History and Use in the African American Community », *Journal of English Linguistics*, juin 2012, vol. 40, n° 2, p. 137-171.

SAMMOND Nicholas, *Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*, Durham, Duke University Press, 2015, 382 p.

STRAUSBAUGH John, *Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult & Imitation in American Popular Culture*, New York, Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2006, 370 p.

WALTERS Tracey L., *Not Your Mother's Mammy: The Black Domestic Worker in Transatlantic Women's Media*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2021, 251 p.

« Examining the Use of the N-Word », *The New York Times*, 10 mai 2021 p. 20.

The N-Word: An interactive project exploring a singular word, en ligne : <http://www.washingtonpost.com/wp-dre/features/the-n-word>, consulté le 17 mai 2023.

4.2.3 La classe sociale

4.2.3.1 Les élites

ANCEAU Éric, *Les Elites françaises: Des Lumières au grand confinement*, Paris, Passés composés, 2020, 461 p.

ANDERSON Carolyn, *Anderson Guide to Enjoying Greenwich Connecticut*, 6e édition., Pearl River, Avocet Press Inc, 2004, 452 p.

BALTZELL E. Digby, *The Protestant Establishment Revisited*, New Brunswick, 1991, xxxii-25 p.

BOLTANSKI Luc, « Les Systèmes de représentation d'un groupe social: les "cadres" », *Revue Française de Sociologie*, octobre 1979, vol. 20, n° 4, p. 631.

BRODER David S., *Changing of the Guard: Power and Leadership in America*, Harmondsworth, Penguin Books, 1984, 512 p.

CONNELL Raewyn W. et WOOD Julian, « Globalization and Business Masculinities », *Men and Masculinities*, 2005, vol. 7, n° 4, p. 347-364.

EPSTEIN Rebecca L., « Re-Ordering the Scene: The Hollywood Restaurant and American Culinary Culture, 1947-1963 », *Journal for the Study of Food and Society*, 2001, vol. 5, n° 1, p. 9-29.

GEARY George, *L.A.'s Legendary Restaurants: Celebrating the Famous Places Where Hollywood Ate, Drank, and Played*, Solana Beach, Santa Monica Press, 2016, 521 p.

GENIEYS William, *Sociologie politique des élites*, Paris, Armand Colin, 2016, 320 p.

GOODE Terrance, « Rodeo Drive: The History of a “Street of Dreams” », *Journal of Architectural and Planning Research*, 1998, vol. 15, n° 1, p. 45-60.

HURET Romain, « Le Recrutement des élites aux États-Unis au vingtième siècle », *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, 1 septembre 2005, n° 39, p. 25-36.

LAGAYETTE Pierre, « Art hiératique, art expérimental : le vitrail américain », *Revue française d'études américaines*, 1990, n° 46, p. 293-300.

MASSEYS-BERTONECHE Carole, *Philanthropie et grandes universités privées américaines : pouvoir et réseaux d'influence*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 386 p.

MILLS C. Wright, *The Power Elite*, Édition epub., New York, Oxford University Press, 2000 [1956], 442 p.

POWE L. A. Scot et POWE L. A. Scot, *The Supreme Court and the American Elite, 1789-2008*, Cambridge, Mass., Londres, Harvard University Press, 2009, x-421 p.

4.2.3.2 Les classes moyennes

DUANY Andrés M., PLATER-ZYBERK Elizabeth et SPECK Jeff, *Suburban Nation: The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*, New York, North Point Press, 2010, xxiv-294 p.

HARRINGTON Michael, *The Other America: Poverty in the United States*, New York, Londres, Toronto, Sydney, New Dehli, Scribner, 2012 [1962], 237 p.

HOBEREK Andrew, *The Twilight of the Middle Class: Post-World War II American Fiction and White-Collar Work*, Princeton, Princeton University Press (coll. « Princeton Paperbacks »), 2005, 158 p.

MILLS C. Wright, *White Collar: The American Middle Class*, Londres, Oxford University Press (coll. « Galaxy Books »), 1977, xx-378 p.

HUGHES Everett C., *Men and Their Work*, Westport, Greenwood Press, 1981 [1958], 184 p.

RIESMAN David, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, New Haven, Yale University Press (coll. « Studies in National Policy »), 1970, viii-386 p.

4.2.4 L'âge

4.2.4.1 Les enfants, les adolescents

COLEMAN James Samuel, JOHNSTONE John W. C et JONASSOHN Kurt, *The Adolescent Society: The Social Life of the Teenager and its Impact on Education*, New York, Free Press, 1961, 368 p.

GEIGER Roger L., *The History of American Higher Education: Learning and Culture from the Founding to World War II*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2014, 584 p.

GILBERT James, « Mass Culture and the Fear of Delinquency: The 1950s », *The Journal of Early Adolescence*, 1 décembre 1985, vol. 5, n° 4, p. 505-516.

GOLDIN Claudia, *A Brief History of Education in the United States*, Cambridge, National Bureau of Economic Research, 1999.

GOLDIN Claudia et KATZ Lawrence F, « The Shaping of Higher Education: The Formative Years in the United States, 1890 to 1940 », *Journal of Economic Perspectives*, Hiver 1999, vol. 13, n° 1, p. 37-62.

SCHOFER Evan et MEYER John W., « The Worldwide Expansion of Higher Education in the Twentieth Century », *American Sociological Review*, 1 décembre 2005, vol. 70, n° 6, p. 898-920.

TOURAINÉ Alain, *Université et Société aux États-Unis*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 300 p.

WARTELLA Ellen Ann et MAZZARELLA Sharon, « A Historical Comparison of Children's Use of Leisure Time » dans Richard Butsch (ed.), *For Fun and Profit : The Transformation of Leisure Into Consumption*, Philadelphie, Temple University Press (coll. « Critical Perspectives on the Past »), 1990, p. 173-194.

WEST Mark I., *Children, Culture, and Controversy*, Hamden, Archon Books, 1988, 130 p.

4.2.4.2 Les jeunes et les étudiants

BECKER Howard S., *Outsiders : Etudes de sociologie de la déviance*, traduit par Jean-Pierre Briand et traduit par Jean-Michel Chapoulie, Nouvelle édition revue et Augmentée., Paris, Éditions Métailié (coll. « Leçons de choses »), 2020.

BECKER Howard S., *Outsiders : Studies in the Sociology of Deviance*, New York, Londres, Toronto, The Free Press, 2018 [1963], xii-256 p.

DUBUS Zoë, « Le Traitement médiatique du LSD en France en 1966 : de la panique morale à la fin des études cliniques », *Cygne noir*, 19 août 2022, n° 9, p. 36-62.

GRACE Thomas M., *Kent State : Death and Dissent in the Long Sixties*, Amherst, University of Massachusetts Press (coll. « Culture, Politics and the Cold War »), 2016, 384 p.

LEE Martin A. et SHLAIN Bruce, *Acid Dreams : The Complete Social History of LSD : The CIA, the Sixties, and Beyond*, New York, Grove Weidenfeld, 1992, 345 p.

MEANS Howard B., *67 Shots : Kent State and the End of American Innocence*, Boston, Da Capo Press, 2016, 261 p.

SAINT-JEAN-PAULIN Christiane, *La Contre-Culture : États-Unis, années 60, la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Éditions Autrement, 1997, 217 p.

4.3 LA CIVILISATION, LA CULTURE ET LA VIE POLITIQUE

4.3.1 La religion

AMSLER Samuel, BARTHELEMY Dominique, MELETIOS et ASSOCIATION OECUMENIQUE POUR LA RECHERCHE BIBLIQUE (eds.), *La Bible : Notes intégrales*, 12e édition., Villiers-le-Bel, Bibli'O-Société biblique française, Les Éditions du Cerf, 2011, 2757 p.

CLAVANDIER Gaëlle, *Sociologie de la mort : Vivre et mourir dans la société contemporaine*, Paris, A. Colin (coll. « Collection U. Sociologie »), 2009, 247 p.

DECHAUX Jean-Hugues, « Neutraliser l'effroi. Vers un nouveau régime de deuil » dans Frédéric Lenoir et Jean-Philippe de Tonnac (eds.), *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances*, Paris, Bayard, 2004, p. 1154-1171.

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Politique et religion aux États-Unis*, Paris, La Découverte (coll. « Repères, Sciences Politiques Droit »), 2009, 123 p.

MORONE James A., *Hellfire Nation : The Politics of Sin in American History*, New Haven, Yale University Press, 2003, 575 p.

SWIFT Donald Charles, *Religion and the American Experience : A Social and Cultural History, 1765-1997*, New York, Londres, M. E. Sharpe, 1997, xv+307 p.

WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard (coll. « Tell »), 2004 [1904], lxxv-531 p.

4.3.2 La politique

4.3.2.1 Les idées politiques

4.3.2.1.1 Ouvrages généraux

GABORIAUX Chloé et SKORNICKI Arnault (eds.), *Vers une histoire sociale des idées politiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. « Espaces politiques »), 2017, 319 p.

HOBBS Thomas, *Du citoyen : Principes fondamentaux de la philosophie de l'État/ Léviathan*, traduit par Samuel Sorbière, Paris, Librairie générale française (coll. « Le Livre de Poche. Classiques de la Philosophie »), 1996 [1651], 350 p.

NAY Olivier, *Histoire des idées politiques : 2 500 ans de débats et controverses en Occident*, 3e édition., Malakoff, Armand Colin, 2021, 688 p.

NAY Olivier et CARCASSONNE Guy, *Lexique de science politique*, 4e édition., Paris, Dalloz, 2017 [2002], 672 p.

WEBER Max, *Le Savant et le politique*, traduit par Julien Freund, Nouvelle édition., Paris, 10/18 (coll. « Bibliothèques 10/18 »), 2002 [1919], 221 p.

4.3.2.1.2 Le libéralisme, le progressisme

BECK Kent M., « What was Liberalism in the 1950s? », *Political Science Quarterly*, 1987, vol. 102, n° 2, p. 233-258.

BELL Jonathan et STANLEY Timothy (eds.), *Making Sense of American Liberalism*, Urbana, University of Illinois Press, 2012, 260 p.

MATUSOW Allen J., *The Unraveling of America : A History of Liberalism in the 1960s*, Athènes, Londres, University of Georgia Press, 2009, xxi-542 p.

MATUSOW Allen J., « John F. Kennedy and the Intellectuals », *The Wilson Quarterly*, 1983, vol. 7, n° 4, p. 140-153.

ROESCH Laurent, *Les États-Unis : De l' « État-providence » à l'État pénal*, Lormont, France, Le Bord de l'eau (coll. « Documents »), 2013, 174 p.

ROESCH Laurent, « Le Retour des “classes dangereuses” aux Etats-Unis : politique sociale et politisation de la loi et de l'ordre à New York, Philadelphie et Washington (1993-2003) », (coll. « Lille-thèses »).

ROSSINOW Douglas C., *Visions of Progress : The Left-liberal Tradition in America*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press (coll. « Politics and Culture in Modern America »), 2008, 322 p.

4.3.2.1.3 Le pluralisme

BERGHE Pierre L. VAN DEN, « Pluralisme social et culturel », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 1967, vol. 43, p. 67-78.

DEWEY John, *The Public and Its Problems : An Essay in Political Inquiry*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2012 [1927], 190 p.

GERSTLE Gary, « Race and the Myth of the Liberal Consensus », *The Journal of American History*, 1995, vol. 82, n° 2, p. 579-586.

JENKINS Richard, *Rethinking Ethnicity : Arguments and Explorations*, 2e édition., Los Angeles, Sage, 2008 [1997], 207 p.

JUTEAU Danielle, « Le Pluralisme », *Les Cahiers du Gres*, 2000, vol. 1, n° 1, p. 47.

LAZZERI Christian, « Libéralisme », *Cités*, 2000, n° 2, p. 199-206.

RIBUFFO Leo P., « What Is Still Living In “Consensus” History And Pluralist Social Theory », *American Studies International*, février 2000, vol. 38, n° 1, p. 42-60.

SCHERMERHORN Richard A., *Comparative Ethnic Relations : A Framework for Theory and Research*, Chicago, University of Chicago Press, 1978 [1970], 325 p.

4.3.2.1.4 Le conservatisme

HURET Romain et LACORNE Denis Préfacier, *Les Conservateurs américains se mobilisent : L'Autre culture contestataire*, Paris, Éd. Autrement (coll. « Frontières »), 2008, 160 p.

MCGIRR Lisa, *Suburban Warriors : The Origins of the New American Right*, Princeton, Princeton University Press (coll. « Politics and Society in Twentieth-century America »), 2001, 395 p.

4.3.2.2 La vie politique et les groupes d'intérêt

ASTRE Georges-Albert et LEPINASSE Pierre, *La Démocratie contrariée : Les Lobbies et le jeu des pouvoirs aux Etats-Unis*, Paris, France, La Découverte, 1985, 260 p.

BERRY Jeffrey M., *The Interest Group Society*, 3e édition., New York, Longman, 1997 [1984], 267 p.

GILENS Martin et PAGE Benjamin I., « Testing Theories of American Politics : Elites, Interest Groups, and Average Citizens », *Perspectives on Politics*, septembre 2014, vol. 12, n° 3, p. 564-581.

PAGE Benjamin I. et SHAPIRO Robert Y., « Effects of Public Opinion on Policy », *American Political Science Review*, mars 1983, vol. 77, n° 1, p. 175-190.

WALKER Jack L., *Mobilizing Interest Groups in America : Patrons, Professions, and Social Movements*, Ann Harbor., University of Michigan Press, 1991, 272 p.

4.3.3 Culture et pouvoir

4.3.3.1 Les théories des liens entre culture et pouvoir

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Points »), 2014 [1957].

BENNETT Tony, « The Politics of the "Popular" and Popular Culture » dans Tony Bennett, Colin Mercer et Janet Woollacott (eds.), *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes, Philadelphie, Open University Press, 1986, p. 6-21.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de minuit (coll. « Le Sens commun »), 1979, viii-670 p.

BOURDIEU Pierre, « Le Marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 1971, vol. 22, p. 49-126.

BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *La Reproduction : Eléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Le Sens commun »), 2005 [1970], 279 p.

BURCH Noël, « Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 2000, vol. 18, n° 99, p. 99-130.

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions (coll. « 10/18 »), 1980, vol. 2/2, 374; 316 p.

FISKE John, *Television Culture : Popular Pleasures and Politics*, Londres, Routledge, 1991, viii-353 p.

GITLIN Todd, « Prime Time Ideology : The Hegemonic Process in Television Entertainment », *Social Problems*, 1979, vol. 26, n° 3, p. 251-266.

GLENDHILL Christine, « Pleasurable Negotiations » dans E. Deidre Pribram (ed.), *Female Spectators : Looking at Film and Television*, Londres, Verso, 2002.

HALL Stuart, « Encoding and Decoding in the Television Discourse » dans *CCCS Selected Working Papers*, Londres, Routledge, 2007 [1973], p. 386-398.

HALL Stuart, « The Rediscovery of 'Ideology' : Return of the Repressed in Media Studies » dans Tony Bennett, James Curran, Michael Gurevitch et Janet Woollacott (eds.), *Culture, Society and the Media*, Londres, New York, Routledge, 2005, p. 52-86.

HERMAN Edward S. et CHOMSKY Noam, *Manufacturing Consent : The Political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon Books, 2002 [1988], 412 p.

HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor W., *Dialectic of Enlightenment*, traduit par John Cumming, Londres, Allen Lane, 1973 [1944], xvii+258 p.

JAMESON Fredric, « Reification and Utopia in Mass Culture », *Social Text*, 1979, n° 1, p. 130-148.

JOYRICH Lynne, *Re-viewing Reception : Television, Gender, and Postmodern Culture*, Bloomington, Indiana University Press (coll. « Theories of contemporary culture »), 1996, 244 p.

LEVINE Lawrence W., *Highbrow/Lowbrow*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2009 [1988], 320 p.

MODLESKI Tania (ed.), *Studies in Entertainment : Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington, Indiana University Press (coll. « Theories of contemporary culture »), 1986, 210 p.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 1975, vol. 16, n° 3, p. 6-18.

ROSS Andrew, *No Respect : Intellectuals and Popular Culture*, New York, Routledge, 1989, 288 p.

RUBIN Joan Shelley, *The Making of Middlebrow Culture*, Chapel Hill, Londres, The University of North Carolina Press, 2000, 438 p.

SALMON Christian, *Storytelling : La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte (coll. « Cahiers Libres »), 2007, 239 p.

SKOTHEIM Robert Allen (ed.), *The Historian and the Climate of Opinion*, Londres, Routledge, 2018 [1969], 228 p.

WINOCK Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Nouvelle édition revue et Augmentée., Paris, Éditions du Seuil, 2006 [1997], 887 p.

4.3.3.2 Les médias, la publicité

CHEDALEUX Delphine (ed.), *Négocier la norme : Genre et médias dans l'après-guerre*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2021, 222 p.

HALL Stuart, « Cultural Studies : Two Paradigms », *Media, Culture & Society*, janvier 1980, vol. 2, n° 1, p. 57-72.

HUYSSSEN Andreas, « Mass Culture as Woman : Modernism's Other » dans Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment : Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington, Indiana University Press (coll. « Theories of contemporary culture »), 1986, p. 188-208.

KALIFA Dominique, REGNIER Philippe, THERENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain (eds.), *La Civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau monde éditions (coll. « Opus magnum »), 2011, 1764 p.

LEARS T. J. Jackson, *Fables Of Abundance : A Cultural History Of Advertising In America*, New York, Basic Books, 1994, 492 p.

MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias : Les Prolongements technologiques de l'homme*, traduit par Jean Paré, Paris, Points (coll. « Collection Points. Essais »), 2013, 404 p.

ROSENBERG Bernard et WHITE David Manning (eds.), *Mass Culture : The Popular Arts in America*, Glencoe, Free Press of Glencoe, 1959, 584 p.

SONNAC Nathalie, « Les Médias : Une industrie à part entière et entièrement à part », *Questions de communication*, 2006, n° 9, p. 455-473.

THOMPSON John B., *The Media and Modernity : A Social Theory of the Media*, Stanford, Stanford University Press, 1995, 314 p.

WILLIAMS Raymond, *Television : Technology and Cultural Form*, Londres, New York, Routledge (coll. « Routledge classics »), 2003 [1974], 172 p.

4.3.3.3 Le public, l'audience

ALBENGA Viviane, « Le genre de « la distinction » : la construction réciproque du genre, de la classe et de la légitimité littéraire dans les pratiques collectives de lecture », *Sociétés et Représentations*, 2007, n° 2, p. 161-176.

BUTSCH Richard, *The Citizen Audience : Crowds, Publics, and Individuals*, New York, Routledge, 2008, 186 p.

BUTSCH Richard, *The Making of American Audiences : From Stage to Television, 1750-1990*, Cambridge, New York, Madrid, Cambridge University Press (coll. « Cambridge Studies in the History of Mass Communications »), 2000, x-438 p.

CARAWAY Brett, « Audience Labor in the New Media Environment : A Marxian Revisiting of the Audience Commodity », *Media, Culture & Society*, 1 juillet 2011, vol. 33, n° 5, p. 693-708.

CEFAI Daniel et PASQUIER Dominique (eds.), *Les sens du public : Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 495 p.

HARTLEY John, *The Politics of Pictures : The Creation of the Public in the Age of Popular Media*, Londres, New York, Taylor & Francis, 1992, 240 p.

LIVINGSTONE Sonia, « Du rapport entre audiences et publics », *Réseaux*, 2004, vol. 126, n° 4, p. 17-55.

LIVINGSTONE Sonia M. (ed.), *Audiences and Publics : When Cultural Engagement Matters for the Public Sphere*, Bristol, Intellect Books (coll. « Changing Media, Changing Europe »), 2005, 250 p.

MOSCOVICI Serge, *L'Age des foules*, Paris, Fayard, 2005 [1981], 298 p.

THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien : Lecteurs et lectures populaires à la Belle-Époque*, Paris, Le Chemin vert, 1984, 270 p.

WARNER Michael, « The Mass Public and the Mass Subject » dans Michael A. Elliott et Claudia Stokes (eds.), *American Literary Studies : A Methodological Reader*, New York, New York University Press, 2003.

4.3.4 La civilisation et la culture américaines

4.3.4.1 Ouvrages généraux

BELLAH Robert N., *Habits of the Heart : Individualism and Commitment in American Life*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2008 [1985], 410 p.

BOORSTIN Daniel Joseph, *Histoire des Américains*, traduit par Yves Lemeunier et traduit par Marcel Blanc, Paris, A. Colin, 1981, vol. 3/, 398-510-606 p.

GANS Herbert, *Popular Culture and High Culture : An Analysis and Evaluation of Taste Revised and Updated*, New York, Londres, Basic Books, 1999 [1974], 248 p.

GILLIES Mary Ann et MAHOOD Aurelea Denise, *Modernist Literature : An Introduction*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2007.

MCDONOGH Gary Wray, WONG Cindy H. et GREGG Robert (eds.), *Encyclopedia of Contemporary American Culture*, Londres, Routledge, 2001, xxxiv-839 p.

PETERSON Richard A., « La Sociologie de l'art et de la culture aux États-Unis », *L'Année sociologique*, 1989, vol. 39, p. 153-179.

SPRING Joel, *Images of American Life : A History of Ideological Management in Schools, Movies, Radio, and Television*, Albany, State University of New York Press (coll. « SUNY Series, Education and Culture »), 1992, ix-306 p.

4.3.4.2 Les guerres culturelles aux États-Unis

AULT Julie, WALLIS Brian, WEEMS Marianne et YENAWINE Philip, *Art Matters : How the Culture Wars Changed America*, New York, New York University Press, 1999, 316 p.

HARTMAN Andrew, *A War for the Soul of America : A History of the Culture Wars*, 2e édition., Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2019 [2015].

HUNTER James Davison, *Culture Wars : The Struggle to Define America*, New York, Basic Books, 1992, xiii-416 p.

JENSEN Richard, « The Culture Wars, 1965-1995 : A Historian's Map », *Journal of Social History*, 1995, vol. 29, p. 17-37.

RICHARDSON Heather Cox, *How the South Won the Civil War : Oligarchy, Democracy, and the Continuing Fight for the Soul of America*, New York, Oxford University Press, 2020, 272 p.

ROBINSON Michael J., « Prime-time chic : Between newsbreaks and commercials, the values are LA liberal », *Public Opinion*, 1979, n° 2, p. 42-48.

STEIN Benjamin, *The View from Sunset Boulevard : America as brought to you by the people who make television*, Garden City, Anchor Books, 1980 [1979], xiii-129 p.

4.3.4.3 La culture de guerre froide

CECIL Matthew, *Hoover's FBI and the Fourth Estate : The Campaign to Control the Press and the Bureau's Image*, Édition illustrée., Lawrence, University Press of Kansas, 2014, 368 p.

GRIFFITH Robert, « The Selling of America : The Advertising Council and American Politics, 1942-1960 », *Business History Review*, 1983, vol. 57, n° 3, p. 388-412.

HENDERSHOT Cynthia, *Anti-communism and Popular Culture in Mid-century America*, Jefferson, Londres, McFarland, 2003, ix-173 p.

MAJOR Patrick et MITTER Rana (eds.), *Across the Blocs : Cold War Cultural and Social History*, Londres, Routledge, Taylor & Francis Group, 2012, 178 p.

NADEL Alan, *Containment Culture : American Narrative, Postmodernism, and the Atomic Age*, Durham, Londres, Duke University Press (coll. « New Americanists »), 1995, xiii-332 p.

POWERS Richard G., *G-Men : Hoover's FBI in American Popular Culture*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1983, 376 p.

SBARDELLATI John, *J. Edgar Hoover goes to the Movies : The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, Ithaca, Cornell University Press, 2012, viii-256 p.

WHITFIELD Stephen J., *The Culture of the Cold War*, 2e édition., Baltimore, Johns Hopkins University Press (coll. « The American Moment »), 1996, viii-275 p.

4.3.4.4 La guerre de Sécession et sa mémoire

BERNARD Vincent, *La Guerre de Sécession : La « Grande guerre » américaine*, Paris, Passés/Composés, 2022, 446 p.

BLIGHT David W., *Race and Reunion : The Civil War in American Memory*, Cambridge, Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2001, 512 p.

BRODE Douglas, BRODE Shea T. et MILLER Cynthia J. (eds.), *The American Civil War on Film and TV : Blue and Gray in Black and White and Color*, Lanham, Boulder, New York, Londres, Lexington Books, 2017, 271 p.

FAHS Alice et WAUGH Joan (eds.), *The Memory of the Civil War in American Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004, 286 p.

GALLAGHER Gary W. et NOLAN Alan T. (eds.), *The Myth of the Lost Cause and Civil War History*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2000, v-231 p.

KAUFMAN Will, *The Civil War in American Culture*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2006, xiv-193 p.

LARSON Kate Clifford, *The Assassin's Accomplice : Mary Surratt and the Plot to Kill Abraham Lincoln*, New York, Basic Books, 2008, 263 p.

STEERS JR. Edward, « “Let the Stain of Innocent Blood Be Removed from the Land”: The Military Trial of the Lincoln Conspirators » dans Harold Holzer, Craig L. Symonds et Frank J. Williams (eds.), *The Lincoln Assassination : Crime and Punishment, Myth and Memory*, New York, Fordham University Press, 2010, p. 175-194.

WHITES LeeAnn, « You Can't Change History by Moving a Rock : Gender, Race, and the Politics of Confederate Memorializations » dans Alice Fahs et Joan Waugh (eds.), *The Memory of the Civil War in American Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004, p. 213-236.

WIENER John, « Civil War, Cold War, Civil Rights : The Civil War Centennial in Context, 1960-1965 » dans Alice Fahs et Joan Waugh (eds.), *The Memory of the Civil War in American Culture*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004, p. 258-266.

4.3.4.5 La géographie politique et imaginaire

AGNEW John et SMITH Jonathan M., *American Space/American Place : Geographies of the Contemporary United States*, Edinbourg, Edinburgh University Press, 2022.

GHORRA-GOBIN Cynthia, « De la grande ville à la métropole : les États-Unis se reconfigurent dans un contexte marqué par la mondialisation et la globalisation » dans Karolina Katsika, Daniel Peltzman et Pascale Smorag (eds.), *Regards croisés sur la ville américaine : Mutations, pratiques et imaginaires urbains des États-Unis*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté (coll. « Annales littéraires »), 2022, p. 45-57.

GHORRA-GOBIN Cynthia, « Territoires et représentations : l'imagination géographique de la société américaine », *Revue française d'études américaines*, 2006, vol. 108, n° 2, p. 84-97.

JOHNSON Victoria E., « Welcome Home ? CBS, Pax-TV, and “Heartland” Values in a Neo-network Era » dans Robert Clyde Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004, p. 404-417.

JOHNSON Victoria E., *Heartland TV : Prime Time Television and the Struggle for U.S. Identity*, New York, New York University Press, 2008.

KATSIKA Karolina, PELTZMAN Daniel et SMORAG Pascale (eds.), *Regards croisés sur la ville américaine : Mutations, pratiques et imaginaires urbains des États-Unis*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté (coll. « Annales littéraires »), 2022, 302 p.

MASSU Claude, « New York entre imaginaire et réalité : le cas du Rockefeller center » dans Hélène Menegaldo et Gilles Menegaldo (eds.), *Les imaginaires de la ville : Entre littérature et arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2016, p. 105-112.

SLOTKIN Richard, *The Fatal Environment : The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, Norman, Oklahoma, University of Oklahoma press, 1998, xvii-636 p.

ZUKIN Sharon, *Landscapes of Power : From Detroit to Disney World*, Berkeley, University of California Press, 2000 [1991], 326 p.

4.4 LA TELEVISION

4.4.1 La télévision et les séries télévisées, ouvrages généraux

- ALLEN Robert C. et HILL Annette (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004, 656 p.
- ALTSCHULER Glenn C. et GROSSVOGEL David I., *Changing Channels : America in TV Guide*, Chicago, University of Illinois Press, 1992, 240 p.
- ALVARADO Manuel, BUONANNO Milly, GRAY Herman et MILLER Toby (eds.), *The SAGE Handbook of Television Studies*, Los Angeles, Sage Reference, 2015 [2014], 433 p.
- BARNOUW Erik, *Tube of Plenty : The Evolution of American Television*, 2e édition révisée., New York, Oxford University Press, 1990, 607 p.
- BARNOUW Erik, *A History of Broadcasting in the United States : The Image Empire From 1953*, New York, Oxford University Press, 1970, vol. 3/3, 396 p.
- BODROGHKOZY Aniko (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell (coll. « Wiley Blackwell Companions in Cultural Studies »), 2018, xii-500 p.
- BOUTET Marjolaine, « Histoire des séries télévisées » dans Sarah Sépulchre (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur (coll. « Info&Com »), 2017, p. 49-77.
- BOUTET Marjolaine, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 2010, n° 2.
- BROOKS Tim et MARSH Earle, *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows, 1946-Present*, 9e édition., New York, Ballantine Books, 2007, xxi-1832 p.
- BROWN Les, *Les Brown's Encyclopedia of Television*, 3e édition., Detroit, Michigan, Gale Research, 1992, xxv-723 p.
- CASTLEMAN Harry et PODRAZIK Walter J., *Watching TV : Six Decades of American Television*, Syracuse, Syracuse University Press, 2010, x-508 p.
- EDGERTON Gary R., *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2007, xviii-493 p.
- FISKE John et HARTLEY John, *Reading television*, 2e édition., Londres, New York, Routledge (coll. « New accents »), 2003 [1978], 176 p.
- HILMES Michele, *Only Connect : A Cultural History of Broadcasting in the United States*, 3e édition., Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2011, xvi-496 p.
- KISSELOFF Jeff, *The Box : An Oral History of Television, 1920-1961*, Golden, ReAnimus Press, 2013, 516 p.
- MELLENCAMP Patricia (ed.), *Logics of Television : Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indianapolis, Londres, Indiana University Press, BFI Publishing (coll. « Theories of Contemporary Culture »), 1990, 328 p.
- NEWCOMB Horace (ed.), *Television : The Critical View*, 7e édition., New York, Oxford, Oxford University Press, 2007, xiii-671 p.
- NEWCOMB Horace (ed.), *Encyclopedia of Television*, New York, Londres, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, vol. 4/, 1948 p.
- O'CONNOR John E (ed.), *American History, American Television : Interpreting the Video Past*, New York, Ungar, 1983, 420 p.
- SEPULCHRE Sarah (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur (coll. « Info&Com »), 2017, 282 p.

STERLING Christopher H. et KITROSS John Michael, *Stay Tuned : A Concise History of American Broadcasting*, 2e édition., Belmont, Wadsworth, 1990.

4.4.2 L'histoire de la télévision, et les débats autour du modèle de la télévision commerciale

4.4.2.1 La radio, la télévision avant la télévision commerciale

DOUGLAS Susan J., « Before the Broadcast Era : 1900-1910s » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell (coll. « Wiley Blackwell Companions in Cultural Studies »), 2018, p. 27-46.

GOLDSMITH Alfred N. et LESCABOURA Austin C., *This Thing Called Broadcasting*, New York, Henry Holt & Company, 1930.

GOSLING John et KOCH Howard, *Waging The War of the Worlds : A History of the 1938 Radio Broadcast and Resulting Panic*, Jefferson, McFarland & Co, 2009, 237 p.

HILMES Michele, « The Broadcast Radio Era : 1920s-1940s » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell (coll. « Wiley Blackwell Companions in Cultural Studies »), 2018, p. 47-70.

HILMES Michele, *Radio Voices : American Broadcasting, 1922-1952*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, xxii-353 p.

KACHMAN Michael, « Television Before the Classic Network Era : 1930s-1950s » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell (coll. « Wiley Blackwell Companions in Cultural Studies »), 2018, p. 71-92.

SCHWARTZ A. Brad, *Broadcast Hysteria : Orson Welles's War of the Worlds and the Art of Fake News*, New York, Hill and Wang, 2015, 337 p.

SEWELL Philip W., *Television in the Age of Radio : Modernity, Imagination, and the Making of a Medium*, New Brunswick, Londres, Rutgers University Press, 2014, 235 p.

4.4.2.2 L'âge classique de la télévision

ANDERSON Christopher, *Hollywood TV : The Studio System in the Fifties*, Austin, University of Texas Press (coll. « Texas Film Studies Series »), 1994, x-343 p.

ANDRAE Thomas Scott, *The End of Innocence : Prime-Time Television and the Politics of the Sixties*, Thèse de doctorat de philosophie, Université de Californie, Berkeley, 2002, 458 p.

ARMSTRONG Jennifer Keishin, *When Women Invented Television : The Untold Story of the Female Powerhouses Who Pioneered the Way We Watch Today*, New York, HarperCollins Publishers, 2021, 352 p.

BARTHES Séverine, « Une histoire économique de la purge rurale de 1971 », Montpellier, 2018.

BAUGHMAN James L., *Same Time, Same Station : Creating American Television, 1948-1961*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, 484 p.

BODDY William, *Fifties Television : The Industry and Its Critics*, Urbana, University of Illinois Press, 1990, x-294 p.

BODDY William, « The Seven Dwarfs and the Money Grubbers : The Public Relations Crisis of US Television in the late 1950s » dans Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television : Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indianapolis, Londres, Indiana University Press, BFI Publishing (coll. « Theories of Contemporary Culture »), 1990, p. 98-116.

BODROGHKOZY Aniko, *Groove Tube : Sixties Television and the Youth Rebellion*, Durham, Duke University Press, 2001, 336 p.

FEUER Jane, KERR Paul et VAHIMAGI Tise (eds.), *MTM « Quality Television »*, Londres, BFI Publishing (coll. « BFI Books »), 1984, 308 p.

JOHNSON Victoria E., « The Classic Network Era in Television : 1950s-1970s » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell (coll. « Wiley Blackwell Companions in Cultural Studies »), 2018, p. 93-110.

KOMPARE Derek, *Rerun Nation : How Repeats Invented American Television*, Boca Raton, Taylor and Francis, 2006, 264 p.

MACDONALD J. Fred, *One Nation Under Television : The Rise and Decline of Network TV*, New York, Pantheon Books, 1990, xii-335 p.

MINOW Newton, *Newton Minow -- Address to the National Association of Broadcasters (Television and the Public Interest)*, en ligne : <https://www.americanrhetoric.com/speeches/newtonminow.htm>, 9 mai 1961, consulté le 11 février 2022.

MURRAY Susan, *Bright Signals : A History of Color Television*, Durham, Duke University Press, 2018, 286 p.

SILVERMAN Fred, *An Analysis of ABC Television Programming from February 1953 to October 1959*, Thèse de master, Ohio State University, Columbus, 1959.

SPIGEL Lynn, *Make Room for TV : Television and the Family Ideal in Postwar America*, Édition epub., Chicago, University of Chicago Press, 1992, x-236 p.

SPIGEL Lynn et CURTIN Michael (eds.), *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Londres, Routledge (coll. « AFI Film Readers »), 1997, 361 p.

WATSON Mary Ann, *The Expanding Vista : American Television in the Kennedy Years*, Durham, Duke University Press, 1994, x-273 p.

WILK Max, *The Golden Age of Television : Notes from the Survivors*, 3e édition., Chicago, Silver Spring Press, 1999 [1989], xiv-274 p.

YOGERST Chris, « Rod Serling's Vast Promised Land : Battling Sponsors, Debating the FCC and Fighting for Mature Television, 1959–1966 », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2018, vol. 38, n° 4, p. 828-842.

4.4.2.3 La télévision de l'ère post-network

AKASS Kim et MCCABE Janet, *Quality TV : Contemporary American Television and Beyond*, Londres, New York, I.B. Tauris & Co. Ltd, Bloomsbury Publishing, 2019 [2007], xx-292 p.

BOUTET Marjolaine, « Les Séries télévisées américaines des années 1980. Une autre histoire de la guerre du Vietnam », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2004, vol. 84, n° 4, p. 61-73.

CALDWELL John T., « Modes of Production : The Television Apparatus » dans Robert C. Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004.

MITTELL Jason, *Complex TV : The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015, 391 p.

THOMPSON Robert J, *Television's Second Golden Age : From Hill Street Blues to ER*, Syracuse, Syracuse University Press (coll. « The Television Series »), 2008, 220 p.

4.4.2.4 La télévision dans d'autres contextes

BEAULIEU Jacqueline, *La Télévision des réalisateurs : Pour la création, ils témoignent*, Paris, La documentation française (coll. « Audiovisuel et communication »), 1984, 186 p.

BECKER Christine, « WGN America : From Chicago to Cable's Very Own » dans Derek Johnson (ed.), *From Networks to Netflix : A Guide to Changing Channels*, New York, Routledge, 2018, p. 425-466.

BOUDON Héloïse, « Vies privées, problèmes publics : La Nouvelle dramaturgie des séries télévisées françaises ».

BOURDON Jérôme, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, Paris, Presses des Mines (coll. « Collection Sciences Sociales »), 2014, 352 p.

COMITE D'HISTOIRE DE LA TELEVISION et FONDATION NATIONALE DES SCIENCES POLITIQUES, *Mai 68 à l'ORTF*, Paris, la DF : Radio-France : INA, 1987, 229 p.

DAGNAUD Monique, *Les Artisans de l'imaginaire : Comment la télévision fabrique la culture de masse ?*, Paris, A. Colin, 2006, 319 p.

DAGNAUD Monique et MEHL Dominique, *Patrons de chaînes : Les Dirigeants de la télévision française au printemps 1988*, Issy-les-Moulineaux, CNET (coll. « Réseaux »), 1990, 137 p.

HALEY Kathy, « Birth of a Nation's Superstation : WGN executives were aghast when the channel was first put up on satellite, but the "curse" turned into quite the blessing », *Broadcasting and Cable*, 5 avril 2004, vol. 134, n° 14, p. 8A.

MEHL Dominique, « Décideurs et professionnels : les fractures », *Sociologie du Travail*, 1993, vol. 35, n° 4, p. 389-407.

OUELLETTE Laurie et LEWIS Justin, « Moving Beyond the "Vast Wasteland" : Cultural policy and Television in the United States » dans Robert Clyde Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004, p. 52-65.

PASQUIER Dominique, *Les Scénaristes et la télévision : Approche sociologique*, Paris, Nathan, Institut national de l'audiovisuel (coll. « Fac. Série Cinéma et image »), 1995, 220 p.

PIERRE Sylvie, *Jean d'Arcy : Penseur et stratège de la télévision française*, Bry-sur-Marne, INA Éditions (coll. « Médias histoire »), 2012, 293 p.

SAUVAGE Monique et VEYRAT-MASSON Isabelle, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau monde éd., 2012, 401 p.

SHEPPERD Josh, « Public Broadcasting » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2018, p. 211-236.

4.4.3 La régulation du contenu à la télévision, et sur d'autres médias

4.4.3.1 Le cadre juridique

BAUGHMAN James L, *Television's Guardian : The FCC and the Politics of Programming, 1958-1967*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1987, xvi-311 p.

HOLT Jennifer, « A History of Broadcast Regulations : Principles and Perspectives » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell (coll. « Wiley Blackwell Companions in Cultural Studies »), 2018, p. 171-192.

HONIG Jonathan A. S., « Public Policies on Broadcast and the Fairness Doctrine : History, Effects, and Implications for the Future », *Public Policy and Administration Review*, 2019, vol. 7, n° 1.

ISMAIL Sherille, « Transformative Choices : A review of 70 years of FCC Decisions », *Journal of Information Policy*, 2011, vol. 1, n° 1, p. 6-35.

KUBIN Karen J., « The Antitrust Implications of Network Television Programming », *The Hastings Law Journal*, mai 1976, vol. 27, n° 5, p. 1207-1229.

RIVERA-SANCHEZ Milagros, « The Origins of the Ban on " Obscene, Indecent, or Profane" Language of the Radio Act of 1927 », *Journalism and Communication Monographs*, 1995, vol. 1, n° 7, p. 149.

S. M. S., « Filthy Words, the FCC, and the First Amendment : Regulating Broadcast Obscenity », *Virginia Law Review*, 1975, vol. 61, n° 3, p. 579-642.

SAMAHA Adam M., « The Story of FCC v. Pacifica Foundation (And Its Second Life) », *Chicago Public Law and Legal Theory*, août 2010.

STEVENS Kenneth R., « United States v. 31 Photographs : Dr. Alfred C. Kinsey and Obscenity Law », *Indiana Magazine of History*, 1975, vol. 71, n° 4, p. 299-318.

2 U.S. Code § 170 - American Television and Radio Archives, en ligne : <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/2/170>, consulté le 21 mars 2022.

18 U.S. Code § 701 - Official badges, identification cards, other insignia, en ligne : <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/18/701>, consulté le 24 décembre 2022.

18 U.S. Code § 709 - False advertising or misuse of names to indicate Federal agency, en ligne : <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/18/709>, consulté le 24 décembre 2022.

18 U.S. Code § 1464 - Broadcasting obscene language, en ligne : <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/18/1464>, consulté le 14 janvier 2022.

47 U.S. Code § 317 - Announcement of payment for broadcast, en ligne : <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/47/317>, consulté le 12 avril 2023.

4.4.3.2 Codes, censeurs et éditeurs

4.4.3.2.1 Codes et éditeurs à la télévision

BAKER Robert K, « The Views, Standards and Practices of the Television Industry », *Mass Media and Violence (Baker et Sandra J. Ball)*, 1969, vol. 9, (coll. « Washington, D.C. : U.S. Government Printing Office »), p. 593-614.

DAVIS Gordon, « The Responsibilities of the Broadcaster », *Journal of Broadcasting*, mars 1957, vol. 1, n° 2, p. 113-119.

FARBER Stephen, « They Watch What We Watch », *The New York Times*, 7 mai 1989 p. 42.

GENDEL Morgan, « The Battle for the Living Rooms of America », *Los Angeles Times*, 4 septembre 1985 p. 1-4.

GERBNER George, « The Structure and Process of Television Program Content Regulation in the United States » dans *Television and Social Behavior : Reports and Papers, Volume I : Media Content and Control*, Washington, DC., U.S. Department of Health, Education, and Welfare, 1972, p. 386-414.

GERBNER George, « Mental Illness on Television : A study of Censorship », *Journal of Broadcasting*, septembre 1959, vol. 3, n° 4, p. 293-303.

GUNTHER Max, « TV and the New Morality : America's Attitudes Toward Sex, Nudity and Language are changing Fast - And So are Television's. Too Fast? », *TV Guide*, 14 octobre 1972, p. 8-12.

GUNTHER Max, « Adult Themes at Night Don't Bother Most Religious Spokesmen », *TV Guide*, 21 octobre 1972, p. 27-32.

GUNTHER Max, « TV and the New Morality : Who Will Keep What Off the Air », *TV Guide*, 28 octobre 1972, p. 50-54.

HELFFRICH Stockton, « The Radio and Television Codes and the Public Interest », *Journal of Broadcasting*, 1 juin 1970, vol. 14, n° 3, p. 267-274.

JARAMILLO Deborah L., *The Television Code : Regulating the Screen to Safeguard the Industry*, Austin, University of Texas Press, 2018, 275 p.

MACCARTHY Mark M., « Broadcast Self-Regulation : The NAB, Codes, Family Viewing Hour, and Television Violence », *Cardozza Arts and Entertainment*, 1995, vol. 13, p. 667-696.

MURRAY Matthew J., *Broadcast Content Regulation and Cultural Limits, 1920-1962*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Wisconsin-Madison, Madison, 1997, 325 p.

PEKURNY Robert G., *Broadcast Self-Regulation : A Participant-Observation Study of the National Broadcasting Company's Broadcast Standards Department*, Thèse de doctorat en Sciences de la communication de masse, Université du Minnesota, Minnesota, 1977, xi-384 p.

PONDILLO Robert J., *Censorship in a « Golden Age » : Postwar Television and America's First Network Censor - NBC's Stockton Helffrich*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Wisconsin-Madison, Madison, 2003, 666 p.

RADDATZ Leslie, « Have You Been Shocked, Outraged or Scandalized by Television? », *TV Guide*, 9 novembre 1963, p. 16-19.

SCHNEIDER Alfred R., *The Gatekeeper : My 30 Years as a TV Censor*, Syracuse, Syracuse University Press, 2001, 162 p.

TANKERSLEY William H., « Television's Responsibility in the Acceptance of Advertising Material », *Food Drug Cosmetic Law Journal*, 1972, vol. 27, n° 4, p. 220-225.

WINICK Charles, « Censor and Sensibility : A Content Analysis of the Television Censor's Comments », *Journal of Broadcasting*, 1 mars 1961, vol. 5, n° 2, p. 117-135.

« As we see it », *TV Guide*, 20 avril 1968, p. 2.

« NBC Won't Deviate on Taboos », *Variety*, 12 avril 1962 p. 10.

« Madison Ave.'s Program Taboos », *Variety*, 26 octobre 1960 p. 28.

4.4.3.2.2 Codes et censeurs sur d'autres médias

CAÏRA Olivier, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, Paris, CNRS Editions (coll. « Cinéma & Audiovisuel »), 2005, 283 p.

MOTION PICTURE PRODUCERS AND DISTRIBUTORS OF AMERICA, *Don'ts and Be Carefuls (1927)*, en ligne : <https://www.wabashcenter.wabash.edu/syllabi/w/weisenfeld/re1160/donts.html>, consulté le 11 juillet 2023.

NYBERG Amy Kiste, *Seal of Approval : The History of the Comics Code*, Jackson, University Press of Mississippi (coll. « Studies in popular culture »), 1998, 208 p.

PRINCE Stephen, *Classical Film Violence : Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 2003, 331 p.

POLLARD Tom, *Sex and Violence : The Hollywood Censorship Wars*, Boulder, Paradigm Publishers (coll. « Media and Power »), 2009, 245 p.

SCULLY Frank, « Scully's Scrapbook », *Variety*, 12 octobre 1955 p. 29.

WHITE David Manning, « The "Gate Keeper" : A Case Study in the Selection of News », *Journalism Quarterly*, septembre 1950, vol. 27, n° 4, p. 383-390.

YOUNG Carissa, « "With Great Power Comes Great Responsibility" : American Comic Book Censorship and the Cold War Consensus », *Northwest Passages*, 2014, vol. 1, n° 1.

4.4.3.2.3 De Forest Research : l'édition et la recherche documentaire

FARBER Stephen, « Before the Cry of 'Action!' Comes the Painstaking Effort of Research », *The New York Times*, 11 mars 1984 p. 17.

KMET Michael, *Script Clearance and Research : Unacknowledged Creative Labor in the Film and Television Industry*, en ligne : <https://web.archive.org/web/20170118054210/http://www.tft.ucla.edu/mediascape/blog/?p=737>, 28 août 2012, consulté le 23 décembre 2022.

De Forest Report, en ligne : <https://deforestresearch.com/page/index.html>, consulté le 23 décembre 2022.

4.4.3.3 Les paniques morales et leurs réponses

BALDWIN Thomas F. et LEWIS Colby, « Violence in Television : The Industry Looks at Itself » dans George A. Comstock et Eli Abraham Rubinstein (eds.), *Television and Social Behavior : Content and Control*, Washington, DC., Government Printing Office (coll. « VIM Research reports »), 1972, vol.1, p. 290-373.

BODDY William, « Senator Dodd Goes to Hollywood : Investigating Video Violence » dans Lynn Spigel et Michael Curtin (eds.), *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Londres, Routledge (coll. « AFI Film Readers »), 1997, p. 161-184.

COWAN Geoffrey, *See No Evil : The Backstage Battle Over Sex and Violence on Television*, New York, Simon and Schuster (coll. « A Touchstone Book »), 1978, 323 p.

GERBNER George et GROSS, « Living With Television : The Violence Profile », *Journal of Communication*, Printemps 1976, vol. 26, n° 2, p. 172-199.

HELLER Melvin S. et POLSKY Samuel, « Television Violence : Guidelines for Evaluation », *Archives of General Psychiatry*, 1 mars 1971, vol. 24, n° 3, p. 279-285.

MILLER Frank, *Censored Hollywood : Sex, Sin & Violence on Screen*, Atlanta, Kansas City, Turner Pub., 1994, 312 p.

MURRAY John P. et RUBINSTEIN Eli Abraham (eds.), *Television and Social Behavior : Media content and control*, Rockville., National Institute of Mental Health, 1972, 564 p.

ROWLAND Willard D., *The Politics of TV Violence : Policy Uses of Communication Research*, Beverly Hills, Londres, New Delhi, Sage Publications (coll. « People and Communication »), 1983, 320 p.

SILVERMAN David S., *You Can't Air That : Four Cases of Controversy and Censorship in American Television Programming*, Syracuse, Syracuse University Press (coll. « The Television Series »), 2007, x-181 p.

SUBCOMMITTEE TO INVESTIGATE JUVENILE DELINQUENCY, *Television and Juvenile Delinquency : Interim Report*, Washington, Library of Congress, Legislative Reference Service, 1965, 82 p.

4.4.4 Les entreprises de production de la fiction télévisée

4.4.4.1 La propriété intellectuelle

The Difference Between « Story By, » « Screenplay By, » and « Written By », en ligne : <https://nofilmschool.com/difference-between-story-by-screenplay-by-written-by>, 8 juillet 2019, consulté le 21 octobre 2022.

ATKINSON Benedict et FITZGERALD Brian, *A Short History of Copyright : The Genie of Information*, Heidelberg, New York, Dordrecht, Londres, Springer Science & Business Media, 2014, 145 p.

BETTIG Ronald V., *Copyrighting Culture : The Political Economy of Intellectual Property*, New York, Routledge, 1996, 288 p.

BRUGUIERE Jean-Michel, *Le droit du copyright anglo-américain*, Paris, France, Dalloz, 2017.

CORNU Marie, LAMBERTERIE Isabelle de et SIRINELLI Pierre (eds.), *Dictionnaire comparé du droit d'auteur et du copyright*, Paris, CNRS Editions (coll. « CNRS Dictionnaires »), 2003, 449 p.

CORNU Marie, LAMBERTERIE Isabelle de et SIRINELLI Pierre (eds.), « Droit de résiliation de cession » dans *Dictionnaire comparé du droit d'auteur et du copyright*, Paris, CNRS Editions (coll. « CNRS Dictionnaires »), 2003, p. 271-272.

CORNU Marie, LAMBERTERIE Isabelle de et SIRINELLI Pierre (eds.), « Work made for hire » dans *Dictionnaire comparé du droit d'auteur et du copyright*, Paris, CNRS Editions (coll. « CNRS Dictionnaires »), 2003, p. 308-309.

DEAZLEY R., *Rethinking Copyright: History, Theory, Language*, Cheltenham, Northampton, Edward Elgar Publishing, 2006, 217 p.

DONALDSON Michael C., *Clearance & Copyright: Everything You Need to Know for Film and Television*, 2e édition., Los Angeles, Silman-James Press, 2008, 507 p.

FISK Catherine L., « The Role of Private Intellectual Property Rights in Markets for Labor and Ideas: Screen Credit and the Writers Guild of America, 1938-2000 », *Berkeley Journal of Employment and Labor Law*, 2011, vol. 32, n° 2, p. 215.

RIDDER Frédérique de, *Droits d'auteur, droits voisins dans l'audiovisuel: les sociétés de perception et de répartition*, Paris, Dixit (coll. « Le Guide de l'audiovisuel et de la communication »), 1994, 356 p.

STAHL Matt, « Privilege and Distinction in Production Worlds: Copyright, Collective Bargaining, and Working Conditions in Media Making » dans Vicki Mayer, Miranda J. Banks et John T. Caldwell (eds.), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, New York, Routledge, 2009, p. 54-68.

WRITERS GUILD OF AMERICA, *Screen Credits Manual*, en ligne : <https://www.wga.org/contracts/credits/manuals/screen-credits-manual>, 2018, consulté le 21 octobre 2022.

4.4.4.2 L'organisation industrielle, le développement de la fiction

BARTHES Séverine, « Production et programmation des séries télévisées » dans Sarah Sépulchre (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur (coll. « Info&Com »), 2017, p. 49-77.

BASIN Ken, *The Business of Television*, New York, Londres, Routledge, 2019, xxv-293 p.

BIELBY William T. et BIELBY Denise D., « “All Hits Are Flukes”: Institutionalized Decision Making and the Rhetoric of Network Prime-Time Program Development », *American Journal of Sociology*, mars 1994, vol. 99, n° 5, p. 1287-1313.

BODDY William, « Operation Frontal Lobes Versus the Living Room Toy: The Battle Over Programme Control in Early Television », *Media, Culture & Society*, juillet 1987, vol. 9, n° 3, p. 347-368.

BUXTON David, « L'Économie politique des séries américaines », *Mouvements*, 2011, vol. 67, n° 3, p. 85-91.

CALDWELL John T., *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, Duke University Press (coll. « Console-ing passions »), 2008, 451 p.

CANTOR Muriel G. et CANTOR Joel M., *Prime-Time Television: Content and Control*, 2e édition., Newbury Park, Londres, New Dehli, Sage Publication (coll. « The Sage commtext series »), 1992, viii-135 p.

CHRISTOPHERSON Susan et STORPER Michael, « The Effects of Flexible Specialization on Industrial Politics and the Labor Market: The Motion Picture Industry », *Industrial and Labor Relations Review*, avril 1989, vol. 42, n° 3, p. 331-347.

DiMAGGIO Paul, « Market Structure, the Creative Process, and Popular Culture : Toward an Organizational Reinterpretation of Mass-Culture Theory », *The Journal of Popular Culture*, septembre 1977, vol. 11, n° 2, p. 436-452.

ELLIOTT Philip et CHANEY David, « A Sociological Framework for the Study of Television Production », *The Sociological Review*, 1969, vol. 17, n° 3, p. 355-375.

FAULKNER Robert R. et ANDERSON Andy B., « Short-Term Projects and Emergent Careers : Evidence from Hollywood », *American Journal of Sociology*, janvier 1987, vol. 92, n° 4, p. 879-909.

GITLIN Todd, *Inside Prime Time*, Londres, Routledge (coll. « Communication and Society »), 1994, xii-369 p.

HERBERT Daniel, LOTZ Amanda D. et PUNATHAMBEKAR Aswin, *Media Industry Studies*, Cambridge, Medford, Polity (coll. « Short introductions »), 2020.

MAYER Vicki, BANKS Miranda J. et CALDWELL John T. (eds.), *Production Studies : Cultural Studies of Media Industries*, New York, Routledge, 2009, 255 p.

MILLER Merle et RHODES Evan, *Only You, Dick Daring ! Or, How to Write One Television Script and Make \$50,000,000, a True-life Adventure*, New York, William Sloane Associates, 1964, 350 p.

MURPHY Susan Elaine, « Leadership Lessons from Creative Industries : The Case of Producers, Directors, and Executives in Film and Television » dans Claudia Peus, Susanne Braun et Birgit Schyns (eds.), *Leadership Lessons from Compelling Contexts*, Bingley, Emerald Group Publishing Limited (coll. « Monographs in Leadership and Management »), 2016, p. 241-273.

SCOTT Allen J., *On Hollywood – The Place, The Industry*, Princeton, Princeton University Press, 2005, 216 p.

WEISS Paul R. et FAULKNER Robert R., « Credits and Craft Production : Freelance Social Organization in the Hollywood Film Industry, 1964–1978 », *Symbolic Interaction*, 1983, vol. 6, n° 1, p. 111-123.

4.4.4.3 Les annonceurs, les agences de publicité

GRIFFITH Robert, « The Selling of America : The Advertising Council and American Politics, 1942–1960 », *Business History Review*, 1983, vol. 57, n° 3, p. 388-412.

MASHON Kenneth M., *NBC, J. Walter Thompson, and the Evolution of Prime-Time Television Programming and Sponsorship, 1946-1958*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Maryland, College Park, 1996.

MEYERS Cynthia B., *A Word from Our Sponsor : Admen, Advertising, and the Golden Age of Radio*, Fordham University Press., New York, 2014, ix-391 p.

MEYERS Cynthia B., *Admen and the Shaping of American Commercial Broadcasting, 1926-50*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Texas, Austin, 2005, 326 p.

MINNEAPOLIS (WCCO), *General Mills And The Lone Ranger*, en ligne : <https://www.cbsnews.com/minnesota/news/cheerios-lone-ranger/>, 17 juin 2016, consulté le 25 janvier 2023.

SAMUEL Lawrence R., *Brought to You By : Postwar Television Advertising and the American Dream*, Austin, University of Texas Press, 2021, 289 p.

4.4.4.4 Les studios, les sociétés de production et les agences de talent

ALVEY Mark, « The Independents : Rethinking the Television Studio System » dans Lynn Spigel et Michael Curtin (eds.), *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Londres, Routledge (coll. « AFI Film Readers »), 1997, p. 139-158.

- BALIO Tino (ed.), *Hollywood in the Age of Television*, Londres, Routledge, 1990, 448 p.
- BODDY William, « The Studios Move into Prime Time : Hollywood and the Television Industry in the 1950s », *Cinema Journal*, 1985, vol. 24, n° 4, p. 23-37.
- BORDWELL David, STAIGER Janet et THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*, Londres, Routledge & K. Paul, 1985, xv-506 p.
- BRUCK Connie, *Master of the Game : Steve Ross and the Creation of Time Warner*, New York, Simon & Schuster, 2020 [2013].
- GOMERY Douglas, *The Hollywood Studio System*, Londres, Basingstoke, Macmillan Press (coll. « British Film Institute Cinema Series »), 1986, xii-213 p.
- HILMES Michele, *Hollywood and Broadcasting : From Radio to Cable*, Urbana, University of Illinois Press (coll. « The History of Communication »), 1999 [1990], 221 p.
- POWDERMAKER Hortense, *Hollywood, the Dream Factory : An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, Londres, Secker & Warburg, 1951, 342 p.
- REGEV Ronny, *Working in Hollywood : How the Studio System Turned Creativity into Labor*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2018, xii-273 p.

4.4.4.5 Les networks

- GOMERY Douglas, « Talent Raids and Package Deals : NBC Loses Its Leadership in the 1950s » dans Michele Hilmes (ed.), *NBC : America's Network*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007, p. 153-168.
- HILMES Michele (ed.), *NBC : America's Network*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007, xii-362 p.
- HILMES Michele, « NBC and the Network Idea : Defining the “American System” » dans Michele Hilmes (ed.), *NBC : America's Network*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007, p. 7-24.
- STANTON Michael Joseph, *A History of the Research and Planning Department of the National Broadcasting Company, Incorporated (1931 to 1976)*, Thèse de doctorat de philosophie, Bowling Green State University, Bowling Green, 1977.

4.4.5 Les identités professionnelles, les conditions de travail dans le monde de la télévision

4.4.5.1 Ouvrages généraux de témoignages

- KISSELOFF Jeff, *The Box : An Oral History of Television, 1920-1961*, Golden, ReAnimus Press, 2013, 516 p.
- KUBEY Robert, *Creating Television : Conversations With the People Behind 50 Years of American TV*, Mahwah., Lawrence Erlbaum, 2004, 509 p.

4.4.5.2 Professions, identités d'artistes et de travailleurs dans l'art et les médias

- ADAMO Gregory, *African Americans in Television : Behind the Scenes*, New York, Francfort, Lang, 2010, 200 p.
- BANKS Miranda J., « Gender Below-the-line : Defining Feminist Production Studies » dans Vicki Mayer, Miranda J. Banks et John T. Caldwell (eds.), *Production Studies : Cultural Studies of Media Industries*, New York, Routledge, 2009, p. 87-98.
- BECKER Howard S., « The Professional Dance Musician and His Audience », *American Journal of Sociology*, septembre 1951, vol. 57, n° 2, p. 136-144.

- BIELBY Denise D. et BIELBY William T., « Women and Men in Film : Gender Inequality Among Writers in a Culture Industry », *Gender & Society*, 1996, vol. 10, n° 3, p. 248-270.
- CRESSEY Paul G., *The Taxi-Dance Hall : A Sociological Study in Commercialized Recreation & City Life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008 [1932], xxii-300 p.
- DUBAR Claude, *La Socialisation : Construction des identités sociales et professionnelles*, 5e édition., Paris, Armand Colin (coll. « Collection U. Sociologie »), 2015, 251 p.
- DUBAR Claude, TRIPIER Pierre et BOUSSARD Valérie, *Sociologie des professions*, 4e édition., Paris, Armand Colin (coll. « Collection U. Sociologie »), 2015, 378 p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres : De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin (coll. « Collection U. Sociologie »), 2007, 226 p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, « Principes d'une sociologie des institutions de discours », *Questions de communication*, 2006, n° 9, p. 335-356.
- GAUDY Camille, « “Être une femme” sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, 2008, vol. 38, n° 1, p. 107-117.
- HILL Erin, *Never Done : A History of Women's Work in Media Production*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2016, 283 p.
- KRIS Ernst et KURZ Otto, *L'Image de l'artiste : légende, mythe et magie*, traduit par Michèle Hechter, Paris, Rivages (coll. « Collection Galerie »), 1987, 203 p.
- MENGER Pierre-Michel, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, 1989, vol. 39, p. 111-151
- MORIN Edgar, « L'Industrie culturelle », *Communications*, 1961, vol. 1, n° 1, p. 38-59.
- NOCHLIN Linda, « Why Are There No Great Women Artists ? » dans David Goldblatt, Lee B. Brown et Stephanie Partridge (eds.), *Aesthetics*, 4e édition., New York, Routledge, 2017 [1971].
- PASQUIER Dominique, « Carrières de femmes : L'Art et la manière », *Sociologie du Travail*, 1983, vol. 25, n° 4, p. 418-431.
- SMYTH J. E., *Nobody's Girl Friday : The Women Who Ran Hollywood*, New York, Oxford University Press, 2018, 304 p.
- WILLIAMS Sonja D., *Word Warrior : Richard Durham, Radio, and Freedom*, Urbana, University of Illinois Press (coll. « The New Black Studies Series »), 2015, 250 p.

4.4.5.3 Les producteurs

- ALLEY Robert S. et BROWN Irby B., *Women Television Producers, 1948-2000 : Transformation of the Male Medium*, Rochester, University Rochester Press, 2001, 300 p.
- BROUGHTON Irv, *Producers On Producing : The Making of Film and Television*, Jefferson, Londres, McFarland (coll. « McFarland Classics (Series) »), 2002 [1986], 320 p.
- CANTOR Muriel G., *The Hollywood TV Producer : His Work and His Audience*, New York, Londres, Basic Books, 1971, xiii-256 p.
- KAPLAN Milton A., « Television Drama : A Discussion », *The English Journal*, 1958, vol. 47, n° 9, p. 549-561.
- KRASZEWSKI Jon, « Do Not Go Gentle Into that Twilight : Rod Serling's Challenge to 1960s' Television Production », *New Review of Film and Television Studies*, 2008, vol. 6, n° 3, p. 343-364.
- LEVINSON Richard et LINK William, *Off Camera : Conversations with the Makers of Prime-Time Television*, New York, Plume (coll. « New American Library »), 1986, 279 p.
- LEVINSON Richard et LINK William, *Stay Tuned : An Inside Look at the Making of Prime-Time Television*, New York, Ace Books, 1983 [1981], xiv-268 p.

NEWCOMB Horace et ALLEY Robert S., *The Producer's Medium : Conversations with Creators of American TV*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1983, xvii-262 p.

SPICER Andrew, MCKENNA Anthony T. et MEIR Christopher (eds.), *Beyond the Bottom Line : The Producer in Film and Television Studies*, New York, Bloomsbury, 2014, xiii-289 p.

STEWART Tom, *Authorship, Creativity and Personalisation in US Television Drama*, Thèse de doctorat de philosophie et d'études audiovisuelles, Université de Warwick, Warwick, 2010, 369 p.

4.4.5.4 Les scénaristes

BANKS Miranda J., *The Writers : A History of American Screenwriters and their Guild*, Epub., New Brunswick, Rutgers University Press, 2015, xi-328 p.

BERKE Annie, *Their Own Best Creations : Women Writers in Postwar Television*, Oakland, University of California press (coll. « Feminist Media Stories »), 2022, xiii-284 p.

BIELBY Denise D. et BIELBY William T., « The Hollywood "Graylist"? Audience Demographics and Age Stratification among Television Writers » dans Muriel G Cantor et Cheryl Zollars (eds.), *Creators of Culture*, Greenwich, Jai Press (coll. « Current Research on Occupations and Professions »), 1993, p. 141-171.

FINE Richard, *Hollywood and the Profession of Authorship, 1928-1940*, Ann Harbor, University of Michigan Research Press (coll. « Studies in Cinema »), 1985, viii-206 p.

FRANCKE Lizzie, *Script Girls : Women Screenwriters in Hollywood*, Londres, BFI Publishing, 1994, 192 p.

HENDERSON Felicia, « The Culture Behind Closed Doors : Issues of Gender and Race in the Writers' Room », *Cinema Journal*, 2011, vol. 50, p. 145-152.

KRASZEWSKI Jon, *The New Entrepreneurs : An Institutional History of Television Anthology Writers*, Middeltown, Wesleyan University Press (coll. « Wesleyan Film »), 2010, xvi-213 p.

KRASZEWSKI Jon, « Adapting Scripts in the 1950s : The Economic and Political Incentives for Television Anthology Writers », *Journal of Film and Video*, 2006, vol. 58, n° 3, p. 3-21.

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, Université de l'Indiana, Bloomington, 2004, 218 p.

MOORE Joan W., « Occupational Anomie and Irresponsibility », *Social Problems*, Printemps 1961, vol. 8, n° 4, p. 293-299.

PASQUIER Dominique et CHALVON-DEMERSAY Sabine, « Les Mines de sel : Auteurs et scénaristes de télévision », *Sociologie du Travail*, 1993, vol. 35, n° 4, p. 409-430.

PROVER Jorja, *No One Knows Their Names : Screenwriters in Hollywood*, Bowling Green, University of Wisconsin Press, 1994, 180 p.

SCHWARTZ Nancy L. et SCHWARTZ Sheila, *The Hollywood Writers' Wars*, New York, Knopf, 1982, xiii-333 p.

4.4.5.5 Les réalisateurs

BOURDON Jérôme, « Les Réalisateurs de télévision : Le Déclin d'un groupe professionnel », *Sociologie du Travail*, 1993, vol. 35, n° 4, p. 431-445.

WICKING Christopher et VAHIMAGI Tise, *The American Vein : Directors and Directions in Television*, New York, Dutton, 1979, xxii-261 pages p.

4.4.5.6 Les comédiens

AAKER Everett, *Television Western players, 1960-1975 : A Biographical Dictionary*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017, 478 p.

PASQUIER Dominique, « Conflits professionnels et luttes pour la visibilité à la télévision française », *Ethnologie française*, 2008, vol. 38, n° 1, p. 23-30.

TUROW Joseph, « Casting for TV Parts : The Anatomy of Social Typing », *Journal of Communication*, 1978, vol. 28, n° 4, p. 18-24.

4.4.5.7 Les cadres

MAINEMELIS Charalampos, KARK Ronit et EPITROPAKI Olga, « Creative Leadership : A Multi-Context Conceptualization », *Academy of Management Annals*, 2015, vol. 9, n° 1, p. 393-482.

TODOROVIC Milan, *Rethinking Strategy for Creative Industries : Innovation and Interaction*, Londres, New York, Routledge (coll. « Routledge Research in the Creative and Cultural Industries »), 2016.

UPPERCO, *The Reading Room : Mike Dann Sets CBS' 1969 Schedule*, en ligne : <https://jacksonupperco.com/2019/02/13/the-reading-room-mike-dann-sets-cbs-1969-schedule/>, 13 février 2019, consulté le 14 avril 2023.

NATPE Global, en ligne : <https://global.natpe.com/>, consulté le 14 mars 2024.

4.4.6 Le public, la réception de la télévision

4.4.6.1 Dénombrer les téléspectateurs, recueillir leurs réactions

BUXTON William J. et ACLAND Charles R., « Interview with Dr. Frank N. Stanton : Radio Research Pioneer », *Journal of Radio Studies*, mai 2001, vol. 8, n° 1, p. 191-229.

BUZZARD Karen, *Tracking the Audience : The Ratings Industry from Analog to Digital*, New York, Londres, Routledge, 2012, 184 p.

CHAFFEE Steven H., « George Gallup and Ralph Nafziger : Pioneers of Audience Research », *Mass Communication and Society*, 2000, vol. 3, n° 2-3, p. 317-327.

GUMUCHIAN Hervé et MAROIS Claude, « Les Méthodes d'échantillonnage et la détermination de la taille de l'échantillon » dans *Initiation à la recherche en géographie : Aménagement, développement territorial, environnement*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (coll. « Thématique Sciences sociales »), 2018, p. 265-294.

KITZINGER Jenny, « Audience and Readership Research » dans John Downing (ed.), *The SAGE Handbook of Media Studies*, Thousand Oaks, Londres, New Dehli, SAGE Publications, Inc., 2004, p. 167-182.

LAZARSELD Paul F., « An Episode In The History Of Social Research : A Memoir » dans Donald Fleming et Bernard Bailyn (eds.), *The Intellectual Migration*, Cambridge, Harvard University Press, 1969, p. 270-337.

LEVY Mark R., « The Lazarsfeld-Stanton Program Analyzer : An Historical Note », *Journal of Communication*, 4 décembre 1982, vol. 32, n° 4, p. 30-38.

LUNT Peter et LIVINGSTONE Sonia, « Rethinking the Focus Group in Media and Communications Research », *Journal of Communication*, juin 1996, vol. 46, n° 2, p. 79-98.

MEADEL Cécile, « L'Audimat ou la conquête du monopole », *Le Temps des médias*, 2004, vol. 3, n° 2, p. 151-159.

MEEHAN Eileen R., « A History of the Commodity Audience » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell (coll. « Wiley Blackwell Companions in Cultural Studies »), 2018, p. 349-369.

MEEHAN Eileen R., « Why We Don't Count: The Commodity Audience » dans Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indianapolis, Londres, Indiana University Press, BFI Publishing (coll. « Theories of Contemporary Culture »), 1990, p. 117-137.

MILLARD William J., « A History of Handsets For Direct Measurement of Audience Response », *International Journal of Public Opinion Research*, 1992, vol. 4, n° 1, p. 1-17.

PRADIE Christian, « L'irrésistible montée des études de marché dans la presse française (1920-1990) », *Le Temps des médias*, 2004, vol. 3, n° 2, p. 126.

SILLS David L., « Stanton, Lazarsfeld, and Merton—Pioneers in Communication Research » dans Everette E. Dennis et Ellen Ann Wartella (eds.), *American Communication Research*, Londres, Routledge, 1996.

ZAFIRAU Stephen, « Audience Knowledge and the Everyday lives of Cultural Producers in Hollywood » dans Vicki Mayer, Miranda J. Banks et John T. Caldwell (eds.), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, New York, Routledge, 2009, p. 190-202.

4.4.6.2 Théories des effets des médias et de la fiction

BANDURA Albert, *Social Learning Theory*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall (coll. « Prentice-Hall Series in Social Learning Theory »), 1977, 247 p.

BRYANT Jennings et ZILLMANN Dolf (eds.), *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*, New York, L. Erlbaum Associates, 1991, 407 p.

HOLLAND Norman Norwood, *The Dynamics of Literary Response*, New York, Oxford University Press, 1968, xviii-378 p.

MORGAN Michael, SHANAHAN James et SIGNORIELLI Nancy (eds.), *Living with Television Now: Advances in Cultivation Theory & Research*, New York, Francfort, Lang, 2012, 427 p.

MULLIGAN Kenneth et HABEL Philip, « The Implications of Fictional Media for Political Beliefs », *American Politics Research*, 2013, vol. 41, n° 1, p. 122-146.

MULLIGAN Kenneth et HABEL Philip, « An Experimental Test of the Effects of Fictional Framing on Attitudes », *Social Science Quarterly*, 2011, vol. 92, n° 1, p. 79-99.

SLATER Michael D., ROUNER Donna et LONG Marilee, « Television Dramas and Support for Controversial Public Policies: Effects and Mechanisms », *Journal of Communication*, 2006, vol. 56, n° 2, p. 235-252.

SPARKS Glenn Grayson, *Media Effects Research: A Basic Overview*, 5e édition., Boston, Cengage Learning (coll. « Cengage Series in Mass Communication and Journalism. Research and Theory »), 2016, 348 p.

WOOD, HELEN, « Active Audience and Uses and Gratifications » dans Manuel Alvarado, Milly Buonanno, Herman Gray et Toby Miller (eds.), *The SAGE Handbook of Television Studies*, Los Angeles, Londres, New Dehli, SAGE Publications, Inc. (coll. « SAGE Reference »), 2015 [2014], p. 366-376.

4.4.6.3 Les groupes d'intérêt et la télévision

HENDERSHOT Heather, *Saturday Morning Censors: Television Regulation Before the V-chip*, Durham, Duke University Press (coll. « Console-ing passions »), 1998, 285 p.

MONTGOMERY Kathryn C., *Target: Prime Time: Advocacy Groups and the Struggle over Entertainment Television*, New York, Oxford University Press (coll. « Communication and society »), 1990, 272 p.

NEWMAN Kathy M., *Radio Active: Advertising and Consumer Activism, 1935-1947*, Berkeley, University of California Press, 2004.

PERLMAN Allison, « Broadcast Activism » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell (coll. « Wiley Blackwell Companions in Cultural Studies »), 2018, p. 371-388.

4.4.6.4 Sociologies et histoires de la réception

ANG Ien, *Watching Dallas : Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres, New York, Routledge, 1996, 148 p.

BOURDON Jérôme, « La triple invention : comment faire l'histoire du public ? », *Le Temps des Médias*, 2004, vol. 2, n° 3, p. 12-25.

BROWN Mary Ellen, *Soap Opera and Women's Talk : The Pleasure of Resistance*, Thousand Oaks, Sage Publications (coll. « Communication and Human Values »), 1995, XIII-213 p.

BRUNSDON Charlotte, *The Feminist, the Housewife, and the Soap Opera*, Oxford, Clarendon Press (coll. « Oxford Television Studies »), 2003 [2000], x-253 p.

DAVIES Hannah, BUCKINGHAM David et KELLEY Peter, « In the Worst Possible Taste : Children, Television, and Cultural Value » dans Robert Clyde Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004, p. 479-493.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003, 122 p.

ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 4e édition., Malakoff, Armand Colin (coll. « Cursus »), 2018.

GRINDSTAFF Laura, « From the Networks to New Media : Making sense of Television Audiences » dans Manuel Alvarado, Milly Buonanno, Herman Gray et Toby Miller (eds.), *The SAGE Handbook of Television Studies*, Los Angeles, Sage Reference, 2015 [2014].

JOYRICH Lynne, « All that Television Allows : TV Melodrama, Postmodernism and Consumer Culture », *Camera Obscura : Feminism, Culture, and Media Studies*, 1988, vol. 6, n° 1, p. 128-153.

LE GRIGNOU Brigitte, *Du côté du public : Usages et réceptions de la télévision*, Paris, Economica (coll. « Etudes politiques »), 2003, 239 p.

MEADEL Cécile (ed.), « Public, cher inconnu » dans *Le Temps des Médias*, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, vol.2, p. 286.

MEEHAN Eileen R., *Why TV is not Our Fault : Television Programming, Viewers, and Who's Really in Control*, Lanham, Boulder, New York, Rowman & Littlefield (coll. « Critical media studies : institutions, politics and culture »), 2005, VIII-145 p.

MORLEY David, *Family Television : Cultural Power and Domestic Leisure*, Londres, Comedia (coll. « Comedia Series »), 1986, 178 p.

MORLEY David, *The « Nationwide » Audience*, Londres, British Film Institute, 1980, 91 p.

PASQUIER Dominique, *La Culture des sentiments : L'Expérience télévisuelle des adolescentes*, France, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (coll. « Ethnologie de la France »), 1999, vi-236 p.

SEITER Ellen, BORCHERS Hans, KREUTZNER Gabriele et WARTH Eva-Maria (eds.), *Remote Control : Television, Audiences, and Cultural Power*, Milton Park, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2013, 275 p.

SELNOW Gary W. et GILBERT Richard R., *Society's Impact on Television : How the Viewing Public Shapes Television Programming*, Westport, Londres, Praeger, 1993, x-223 p.

SOULEZ Guillaume, « “Nous sommes le public”. Apports de la rhétorique à l'analyse des publics », *Réseaux*, 2004, vol. 126, n° 4, p. 113-141.

SPIGEL Lynn et MANN Denise, *Private Screenings : Television and the Female Consumer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, 318 p.

4.4.7 Les marginalités, les groupes et leur représentation dans la télévision et dans la culture populaire

4.4.7.1 Les minorités

BRAND Jeffrey E., MASTRO Dana E et GREENBERG Bradley S., « Minorities and the Mass Media : Television Into the 21st Century » dans Jennings Bryant, Dolf Zillmann et Mary Beth Oliver (eds.), *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 2e édition., New York, Routledge, 2002.

DIXON Travis L. et LINZ Daniel, « Overrepresentation and Underrepresentation of African Americans and Latinos as Lawbreakers on Television News », *Journal of Communication*, juin 2000, vol. 50, n° 2, p. 131-154.

GERBNER George et SIGNORIELLI Nancy, *Women and Minorities in Television Drama, 1969-1978, A Research Report*, University of Pennsylvania, Annenberg School of Communications, 1979, 58 p.

GHOSN Catherine, « Représentation de la diversité à la télévision française : à partir de quelles normes ? », *Sciences de la société*, 2010, n° 81, p. 27-43.

HARWOOD Jake et ANDERSON Karen, « The Presence and Portrayal of Social Groups on Prime-time Television », *Communication Reports*, 2002, vol. 15, n° 2, p. 81-97.

KIM L. S., « Raced Audiences and the Logic of Representation » dans Manuel Alvarado, Milly Buonanno, Herman Gray et Toby Miller (eds.), *The SAGE Handbook of Television Studies*, Los Angeles, Sage Reference, 2015 [2014], p. 392-408.

LARRAZET Christine et RIGONI Isabelle, « Media and Diversity : A Century-Long Perspective on an Enlarged and Internationalized Field of Research », *InMedia*, 2014, n° 5.

MASTRO Dana E. et GREENBERG Bradley S., « The Portrayal of Racial Minorities on Prime Time Television », *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 2000, vol. 44, n° 4, p. 690-703.

MASTRO Dana E et ROBINSON Amanda L., « Cops and Crooks : Images of Minorities on Primetime Television », *Journal of Criminal Justice*, septembre 2000, vol. 28, n° 5, p. 385-396.

SIGNORIELLI Nancy, « Minorities Representation in Prime Time : 2000 to 2008 », *Communication Research Reports*, novembre 2009, vol. 26, n° 4, p. 323-336.

TROPIANO Stephen, *The Prime Time Closet : A History of Gays and Lesbians on TV*, New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2002, 333 p.

4.4.7.2 Les Afro-Américains

ANDREWS Bart et JUILLIARD Ahrghus, *Holy Mackerel ! : the Amos « n » Andy Story*, New York, E.P. Dutton, 1986, 188 p.

CLASSEN Steven D., *Watching Jim Crow : The Struggles over Mississippi TV, 1955–1969*, Durham, Duke University Press, 2004, x-275 p.

CRIPPS Thomas, « Amos n'Andy and the Debate Over American Racial Integration » dans John E O'Connor (ed.), *American History, American Television : Interpreting the Video Past*, New York, Ungar, 1983, p. 33-54.

ELY Melvin Patrick, *The Adventures of Amos « n » Andy : A Social History of an American Phenomenon*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2001, 322 p.

FEARN-BANKS Kathleen et BURFORD-JOHNSON Anne, *Historical Dictionary of African American Television*, 2e édition., Lanham, Rowman & Littlefield (coll. « Historical Dictionaries of Literature and the Arts »), 2014, 640 p.

FORMAN Murray, « Employment and Blue Pencils : NBC, Race, and Representation, 1926-55 » dans Michele Hilmes (ed.), *NBC : America's Network*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007, p. 117-134.

GEIST Christopher, « From the Plantation to the Police Station : A Brief History of Black Stereotypes » dans John G Nachbar et Christopher D Geist (eds.), *The Popular Culture Reader*, 3e édition., Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1983, p. 347.

GODDARD Simon, « How Petula Clark and Harry Belafonte fought racism arm in arm », *The Guardian*, 2 avril 2018 p.

GRAY Herman, *Watching Race : Television and the Struggle for « Blackness »*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 1997, xii-201 p.

HUGHEY Matthew W., « Racializing Redemption, Reproducing Racism : The Odyssey of Magical Negroes and White Saviors », *Sociology Compass*, septembre 2012, vol. 6, n° 9, p. 751-767.

JORDAN Eric, *Reel Racism, Real Consequences : A Multiple Case Analysis of Savior Films as Racial Projects*, Master en sociologie, University of Louisville, Louisville, 2016, 119 p.

KMET Michael et MOLYNEAUX Maurice, *NBC & Black America, 1966*, en ligne : <https://www.facttrek.com/blog/nbcblackamerica>, consulté le 24 février 2023.

MACDONALD J. Fred, *Blacks and White TV : African Americans in Television since 1948*, Chicago, Nelson-Hall Publishers, 1992, xix-345 p.

MEANS COLEMAN Robins R., « African Americans and Broadcasting » dans Aniko Bodroghkozy (ed.), *A Companion to the History of American Broadcasting*, Hoboken, Wiley Blackwell (coll. « Wiley Blackwell Companions in Cultural Studies »), 2018, p. 389-412.

PUBLIC BROADCASTING SYSTEM, *Breaking Barriers*, en ligne : <https://www.pbs.org/wnet/pioneers-of-television/pioneering-programs/breaking-barriers/>, consulté le 26 mai 2023.

4.4.7.3 Les Amérindiens

BERKHOFER Robert F, *The White Man's Indian : Images of the American Indian, from Columbus to the present*, New York, Vintage Books, 1979, xvii-261 p.

STEDMAN Raymond William, *Shadows of the Indian : Stereotypes in American Culture*, Norman, Londres, University of Oklahoma Press, 1982, xix-281 p.

4.4.7.4 Les femmes

BROWN Mary Ellen (ed.), *Television and Women's Culture : The Politics of the Popular*, Londres, Newbury Park, Sage Publications (coll. « Communication and Human Values »), 1990, 244 p.

D'ACCI Julie, « Nobody's Woman? Honey West and the New Sexuality » dans Lynn Spigel et Michael Curtin (eds.), *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Londres, Routledge (coll. « AFI Film Readers »), 1997, p. 72-93.

D'ACCI Julie, *Defining Women : Television and the Case of Cagney and Lacey*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1994, xii-344 p.

LEHMAN Katherine J., *Those Girls : Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Lawrence, Kan., University Press of Kansas (coll. « CultureAmerica »), 2011, viii-312 p.

4.4.7.5 Les Blancs, le Sud

BRONSTEIN Phoebe M., *Televising the South : Race, Gender, and Region in Primetime, 1955-1980*, University of Oregon, Eugene, Oregon, 2013, 184 p.

GRAHAM Allison, *Framing the South : Hollywood, Television, and Race During the Civil Rights Struggle*, Baltimore, Londres, The Johns Hopkins University Press, 2001, xi-224 p.

JOHNSON Victoria E., *Heartland TV : Prime Time Television and the Struggle for U.S. Identity*, New York, New York University Press, 2008.

SANDEAU Jules et KAC-VERGNE Marianne (eds.), « Représentations de la blancheur dans les fictions audiovisuelles états-uniennes », *Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, 2022, n° 24.

VERA Hernan et GORDON Andrew, *Screen Saviors : Hollywood Fictions of Whiteness*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2003, 272 p.

4.4.8 Les séries télévisées

4.4.8.1 Les théories de la sérialité

BENASSI Stéphane, « Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, 2016, n° 14.

BENASSI Stéphane, *Séries et Feuilletons T.V. : Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Editions du CEFAL, 2000, 192 p.

BERTON Mireille et BONI Marta, « Comment étudier la complexité des séries télévisées ? : vers une approche spatiale », *TV/Series*, 16 juillet 2019, n° 15.

BUXTON David, *Les Séries télévisées : Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan (coll. « Champs visuels »), 2010, 155 p.

BUXTON David, *De Bonanza à Miami Vice : Formes et idéologie dans les séries télévisées*, La Garenne-Colombes, Édition de l'Espace européen, 1991, 192 p.

CALDWELL John T., *Televisuality : Style, Crisis, and Authority in American Television*, New Brunswick, Rutgers University Press (coll. « Communications, Media, and Culture »), 1995, 437 p.

CHALVON-DEMERSAY Sabine, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, 2011, vol. 165, n° 1, p. 181-214.

CHALVON-DEMERSAY Sabine, « Pour une responsabilité politique des héros de séries télévisées », *Quaderni. Communication, technologies, pouvoir*, 5 octobre 2015, n° 88, p. 35-51.

COLONNA Vincent, *L'Art des Séries Télé*, Paris, Payot, 2010, 374 p.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Les Séries Télévisées : L'Avenir du Cinéma ?*, Paris, Armand Colin (coll. « Cinéma/arts visuels »), 2014 [2010], 227 p.

FAVARD Florent, *La Promesse d'un dénouement : Enigmes, quêtes et voyages dans le temps dans les séries télévisées de science-fiction contemporaines*, Thèse de doctorat en arts, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, Bordeaux, 2015, 697 p.

GANZ-BLAETTLER Ursula, « Récits cumulatifs et arcs narratifs » dans Sarah Sépulchre (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur (coll. « Info&Com »), 2017, p. 49-77.

HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, 2e édition., Londres, New York, Routledge, 2013, 273 p.

JOST François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS, 2011, 61 p.

JOST François, « La Promesse des genres », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 1997, vol. 15, n° 81, p. 11-31.

JOYRICH Lynne, « Critical Textual Hypermasculinity » dans Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television : Essays in Cultural Criticism*, Bloomington, Indianapolis, Londres, Indiana University Press, BFI Publishing (coll. « Theories of Contemporary Culture »), 1990, p. 156-169.

LABORDE Barbara, « Television Series : Inventory of Research in France », *Series. International Journal of TV Serial Narratives*, hiver 2017, vol. 3, n° 2, p. 91-100.

LAUGIER Sandra (ed.), *Les Séries : Laboratoires d'éveil politique*, Paris, CNRS éditions, 2023.

LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne : Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Poétique »), 2017, 546 p.

QUEFFELEC-DUMASY Lise (ed.), *La Querelle du roman-feuilleton : Littérature, presse et politique, un débat précurseur, 1836-1848*, Grenoble, Ellug : Université Stendhal (coll. « Archives critiques »), 1999, 276 p.

SEPULCHRE Sarah, « Le Personnage en série » dans Sarah Sépulchre (ed.), *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, Édition epub., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur (coll. « Info&Com »), 2017, p. Repères 292-423/731.

WINCKLER Martin, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard (coll. « Folio. 2 € »), 2012, 116 p.

4.4.8.2 Les genres

4.4.8.2.1 Drames, anthologies

HAWES William, *Filmed Television Drama, 1952-1958*, Jefferson, Londres, McFarland, 2002, ix-294 p.

MARILL Alvin H., *Big Pictures on the Small Screen : Made-for-TV Movies and Anthology Dramas*, Westport, Praeger (coll. « The Praeger Television Collection »), 2007, xvii-183 p.

PAGET Derek, « Codes and Conventions of Dramadoc and Docudrama » dans Robert Clyde Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004, p. 196-208.

TREDY Dennis, « Light Shadows : Loose Adaptations of Gothic Literature in American TV Series of the 1960s and early 1970s », *TV/Series*, 2017, n° 12.

4.4.8.2.2 Western

BODDY William, « 'Sixty Million Viewers Can't Be Wrong' : The Rise and Fall of the Television Western » dans Edward Buscombe et Roberta E. Pearson (eds.), *Back in the Saddle Again : New Essays on the Western*, Londres, British Film Institute, 1998, p. 119-140.

BRITISH FILM INSTITUTE, *The BFI Companion to the Western*, Nouvelle édition., Londres, Museum of the Moving Image, 1991, 432 p.

BUSCOMBE Edward et PEARSON Roberta E. (eds.), *Back in the Saddle Again : New Essays on the Western*, Londres, British Film Institute, 1998, vi-218 p.

CAWELTI John G., *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Press, 1984, 155 p.

CORKIN Stanley, « Cowboys and Free Markets : Post-World War II Westerns and US Hegemony », *Cinema Journal*, 2000, vol. 39, n° 3, p. 66-91.

LENIHAN John H., *Showdown : Confronting Modern America in the Western Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1985, x-214 p.

MACDONALD J. Fred, *Who Shot the Sheriff? : The Rise and Fall of the Television Western*, New York, Praeger (coll. « Media and Society Series »), 1987, xiii-158 p.

MCVEIGH Stephen, « The Western and the Cold War : The Gunfighter, Heroic Leadership and Political Culture » dans *The American Western*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 76-139.

NEWCOMB Horace, « From Old Frontier to New Frontier » dans Lynn Spigel et Michael Curtin (eds.), *The Revolution Wasn't Televised : Sixties Television and Social Conflict*, New York, Londres, Routledge (coll. « AFI Film Readers »), 1997, p. 287-302.

WRIGHT Will, *Six Guns and Society : A Structural Study of the Western*, Berkeley, University of California press, 1975, 217 p.

4.4.8.2.3 Policier et judiciaire

JARVIS Robert M. et JOSEPH Paul R. (eds.), *Prime time Law : Fictional Television as Legal Narrative*, Durham, Carolina Academic Press, 1998, xii+323 p.

JENNER Mareike, *American TV Detective Dramas : Serial Investigations*, Basingstoke, Palgrave Macmillan (coll. « Crime Files Series »), 2016, VI-191 p.

LAM Anita, *Making Crime Television : Producing Entertaining Representations of Crime for Television Broadcast*, Milton Park, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2014, 212 p.

SABIN Roger, WILSON Ronald, SPEIDEL Linda, FAUCETTE Brian et BETHELL Ben, *Cop Shows : A Critical History of Police Dramas on Television*, Jefferson, McFarland & Company, 2015, viii-219 p.

SNAUFFER Douglas, *Crime Television*, Westport, Londres, Praeger (coll. « The Praeger Television Collection »), 2006, x-260 p.

4.4.8.2.4 Science-fiction

FELDMAN Leslie Dale, *Spaceships and Politics : The Political Theory of Rod Serling*, Lanham, Lexington Books, 2010, xii-155 p.

HOWELL Lisa M., « *Aliens say what humans can't* » : *Popular Culture and Totalitarianism in Twilight Zone*, Master d'histoire, University of Texas-Pan American, Austin, 2012, 171 p.

SPIGEL Lynn, « From Domestic Space to Outer Space : The 1960s Fantastic Family Sit-Com » dans Constance Penley, Elisabeth Lyon, Janet Bergstrom et Lynn Spigel (eds.), *Close Encounters : Film, Feminism and Science Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 204-235.

4.4.8.2.5 Soap opera

ALLEN Robert C., « Making Sense of Soaps » dans Robert C. Allen et Annette Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004, p. 242-257.

ALLEN Robert C., *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985, 245 p.

ANG Ien, *Desperately Seeking the Audience*, Londres, New York, Routledge, 1991, 203 p.

CHEDALEUX Delphine, *Du savon et des larmes : Le soap opera, une subculture féminine*, Paris, Éditions Amsterdam : Les Prairies ordinaires, 2022, 187 p.

GERAGHTY Christine, *Women and Soap Opera : A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge, Polity Press, 1991, 211 p.

4.4.8.2.6 Sitcom

HODENBERG Christina von, *Television's Moment : Sitcom Audiences and the Sixties Cultural Revolution*, New York, Berghahn, 2015, x-331 p.

MARC David, *Comic Visions : Television Comedy and American Culture*, 2e édition., Malden, Oxford, Blackwell, 1997 [1989], xvi+219 p.

TUETH Michael V., *Laughter in the Living Room : Television Comedy and the American Home Audience*, New York, Washington, DC, Baltimore, Peter Lang (coll. « Popular Culture and Everyday Life »), 2005, 241 p.

4.4.8.3 Études monographiques sur des séries

BARABAS Suzanne et BARABAS Gabor, *Gunsmoke : A Complete History and Analysis of the Legendary Broadcast Series with a Comprehensive Episode-By-Episode Guide to Both the Radio and Television Programs*, Jefferson, McFarland, 2012 [1990], xi-836 p.

BODROGHKOZY Aniko, « Negotiating Civil Rights in Prime Time : A Production and Reception History of CBS's East Side/West Side » dans Horace Newcomb (ed.), *Television : The Critical View*, 7e édition., New York, Oxford, Oxford Univeristy Press, 2007, p. 37-59.

BRITISH FILM INSTITUTE, *Fabian of the Yard (1954-56)*, en ligne : <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1010225/index.html>, consulté le 7 juin 2023.

CARROLL Noël E. et HUNT Lester H., *Philosophy in the Twilight Zone*, Malden, Wiley-Blackwell, 2009, ix-194 p.

GRAMS Martin, *The Twilight Zone : Unlocking the Door to a Television Classic*, Churchville, OTR Pub., 2008, x-798 p.

GRAMS Martin et RAYBURN Les, *The Have Gun-Will Travel Companion*, Arlington, OTR Publications, 2000, 474 p.

GRAMS Martin et WIKSTROM Patrik, *The Alfred Hitchcock Presents Companion*, Churchville, OTR Pub, 2001, 656 p.

GREENLAND David R., *The Gunsmoke Chronicles : A New History of Television's Greatest Western*, Albany, Bearmanor Media, 2013, 575 p.

HOROWITZ Robert F., « History Comes to Life and You Are There » dans John E O'Connor (ed.), *American History, American Television : Interpreting the Video Past*, New York, Ungar, 1998, p. 33-54.

LAFFERTY William, « "No Attempt at Artiness, Profundity, or Significance": "Fireside Theater" and the Rise of Filmed Television Programming », *Cinema Journal*, 1987, vol. 27, n° 1, p. 23-46.

LEIBY Bruce et LEIBY Linda, *A Reference Guide to Television's Bonanza : Episodes, Personnel and Broadcast History*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2001, viii-376 p.

LEITCH Thomas M., *Perry Mason*, Detroit, Wayne State University Press (coll. « TV Milestones Series »), 2005, 144 p.

MCCARTY John et KELLEHER Brian, *Alfred Hitchcock Presents : An Illustrated Guide to the Ten-Year Television Career of the Master of Suspense*, New York, St. Martin's Press, 1985, xiv-338 p.

MESSINGER DAVIES Maire et PEARSON Roberta E., « The Little Program That Could : The Relationship between NBC and Star Trek » dans Michele Hilmes (ed.), *NBC : America's Network*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2007, p. 209-223.

ORLEAN Susan, *Rin Tin Tin : The Life and Legend of the World's Most Famous Dog*, New York, Londres, Toronto, Simon and Schuster, 2011, 324 p.

PEEL John, *Gunsmoke : The Behind-the-scenes Story*, Las Vegas, Pioneer Books, 1989, 203 p.

ROSIN James, *Wagon Train : The Television Series*, Philadelphie, Autumn Road Co., 2012, 326 p.

SPENCER Kathleen, *Art and politics in Have Gun-- Will travel : The 1950s Television Western as Ethical Drama*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014, x-247 p.

WEISSMAN Ginny et SANDERS Coyne Steven, *The Dick Van Dyke Show : Anatomy of a Classic*, New York, St. Martin's Press, 1983, 146 p.

ZICREE Mark S., *The Twilight Zone Companion*, 3e édition, Étendue et Révisée., Los Angeles, Silman-James Press, 2017 [1982], 502 p.

4.5 LE SYSTEME PENAL, LE CRIME, LA PEINE DE MORT ET SES REPRESENTATIONS

4.5.1 Le crime, la violence

ADLER Freda et ADLER Herbert M., *Sisters in Crime : The Rise of the New Female Criminal*, Illinois, Waveland Press, 1985, 287 p.

CARDI Coline et PRUVOST Geneviève (eds.), *Penser la violence des femmes*, Epub., Paris, La Découverte (coll. « Sciences Humaines »), 2012, 448 p.

DURKHEIM Émile, *De la division du travail social*, Paris, Presses universitaires de France, 2013 [1893], 377 p.

DURKHEIM Émile, *Les Règles de la méthode sociologique*, 9e édition., Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 1997 [1894], xxiv-149 p.

HOUGH Mike et ROBERTS Julian V., « Public Opinion, Crime and Criminal Justice » dans Rod Morgan, Mike Maguire et Robert Reiner (eds.), *The Oxford Handbook of Criminology*, 5e édition., Oxford, Oxford University Press, 2012.

LELIEVRE Maxime, LEONARD Thomas, CARDI Coline et PRUVOST Geneviève, « Une femme peut-elle être jugée violente ? Les représentations de genre et les conditions de leur subversion lors des procès en comparution immédiate » dans *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte (coll. « Sciences Humaines »), 2012, p. 314-329.

MIETHE Terance D. et MCCORKLE Richard C., *Crime Profiles : The Anatomy of Dangerous Persons, Places, and Situations*, Los Angeles, Roxbury Pub. Co., 1998, xi-276 p.

NIGET David, « « Bad girls ». La violence des filles : généalogie d'une panique morale » dans Coline Cardi et Geneviève Pruvost (eds.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte (coll. « Sciences Humaines »), 2012, p. 300-313.

ROBERT Philippe, *La Sociologie du crime*, Paris, La Découverte (coll. « Repères. Série sociologie »), 2005, 121 p.

SIMON Jonathan, *Governing Through Crime : How the War on Crime Transformed American Democracy and Created a Culture of Fear*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009, viii-330 p.

WALKER Lenore E., *The Battered Woman Syndrome*, 4e édition., New York, Springer Publishing Company, 2017 [1984], 564 p.

4.5.2 Le système judiciaire et ses acteurs

ACKER James R. et LANIER Charles S., « May God - Or the Governor - Have Mercy : Executive Clemency and Executions in Modern Death-Penalty Systems », *Criminal Law Bulletin*, 2000, vol. 36, p. 200.

FOWLER Lucy, « Gender and Jury Deliberations : The Contributions of Social Science », *William & Mary Journal of Women and the Law*, 2006 2005, vol. 12, p. 1-48.

HAGE Armand, *Le Système judiciaire américain et ses problèmes*, Paris, Ellipses (coll. « Les Essentiels de la civilisation anglo-saxonne »), 2000, 158 p.

JOHNSTAD Petter Grahl, « Racial and Religious Motives for Drug Criminalization », *Drug Science, Policy and Law*, septembre 2023, vol. 9.

KIRCHNER Mary Margaret, « To Die or Not to Die : An Examination of Gubernatorial Clemency Powers through a Case Analysis of Death Penalty Moratoriums », *University Honors Theses*, 25 mai 2018.

4.5.2.1 La Cour suprême, les droits constitutionnels

COGAN Neil H. (ed.), *The Complete Bill of Rights : The Drafts, Debates, Sources, and Origins*, New York, Oxford University Press, 1997, 708 p.

DEYSINE Anne E. et GUILLENCHMIDT Jacqueline de Préfacier, *La Cour suprême des États-Unis : Droit, politique et démocratie*, Paris, Dalloz (coll. « Le sens du droit »), 2015, 287 p.

HAARSCHER Guy, *La Cour suprême des États-Unis : Les Droits de l'Homme en question*, Ebook., Bruxelles, Académie royale de Belgique (coll. « L'Académie en Poche »), 2014, 78 p.

LIEBERMAN Jethro K., *A Practical Companion to the Constitution : How the Supreme Court Has Ruled on Issues from Abortion to Zoning*, 2e édition mise à jour., Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1999, 796 p.

MARKMAN Stephen J., « Miranda v. Arizona : A Historical Perspective », *American Criminal Law Review*, 1987 1986, vol. 24, p. 193.

MATHIOT André, « La Cour Suprême de Warren à Burger (1953-1983) », *Pouvoirs-Revue Française d'Etudes Constitutionnelles et Politiques*, 1984, vol. 29, p. 59-73.

SEIDMAN Louis M., « Brown and Miranda », *California Law Review*, mai 1992, vol. 80, n° 3, p. 673-753.

STONE Geoffrey R. et STRAUSS David A., *Democracy and Equality : The Enduring Constitutional Vision of the Warren Court*, Oxford, Oxford University Press, 2020, 241 p.

ULRICH Paul G., « Miranda v. Arizona: History, Memories, and Perspectives », *Arizona Summit Law Review*, 2014 2013, vol. 7, p. 203.

ZOLLER Élisabeth, *Les Grands arrêts de la Cour suprême des États-Unis*, Paris, Dalloz (coll. « Grands Arrêts »), 2010, xvi-922 p.

Clarence Earl Gideon, Petitioner, v. Louie L. Wainwright, Director, Division of Corrections, en ligne : <https://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/372/335>, consulté le 4 octobre 2023.

Facts and Case Summary - Gideon v. Wainwright, en ligne : <https://www.uscourts.gov/educational-resources/educational-activities/facts-and-case-summary-gideon-v-wainwright>, consulté le 4 octobre 2023.

Fifth Amendment, en ligne : https://www.law.cornell.edu/wex/fifth_amendment, consulté le 10 février 2024.

Furman v. Georgia, 408 U.S. 238 (1972), en ligne : <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/408/238/>, consulté le 28 juillet 2023.

Loving v. Virginia, 388 U.S. 1 (1967), en ligne : <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/388/1/>, consulté le 20 mai 2023.

Wilkerson v. Utah, 99 U.S. 130 (1878), en ligne : <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/99/130/>, consulté le 21 juillet 2023.

4.5.2.2 Les représentations du crime et du système judiciaire dans la culture

BLACK David Alan, *Law in Film : Resonance and Representation*, Urbana, University of Illinois Press, 1999, x-192 p.

CHELIOTIS Leonidas K., « The Ambivalent Consequences of Visibility : Crime and Prisons in the Mass Media », *Crime, Media, Culture*, 2010, vol. 6, n° 2, p. 169-184.

DELANOË-BRUN Emmanuelle, *Passions criminelles : Les Séries policières anglophones, entre conservatisme et progressisme*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais (coll. « Sérial »), 2023, 328 p.

FERRELL Jeff et WEBSDALE Neil (eds.), *Making Trouble : Cultural Constructions of Crime, Deviance, and Control*, New York, Aldine de Gruyter (coll. « Social problems and social issues »), 1999, 376 p.

- KALIFA Dominique, *Crime et culture au XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2005, 331 p.
- KALIFA Dominique, « L'Encre et le sang : Récits de crimes et société à la Belle époque ».
- LITS Marc, *Le Roman policier : Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, 2e édition., Liège, Éditions du CÉFAL (coll. « Bibliothèque des paralittératures »), 1999 [1998], 208 p.
- MOINE Raphaëlle, ROLLET Brigitte et SELLIER Geneviève (eds.), *Policiers et criminels, un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan (coll. « Champs visuels »), 2009, 323 p.
- RAFTER Nicole Hahn et BROWN Michelle, *Criminology Goes to the Movies : Crime Theory and Popular Culture*, New York, New York University press, 2011, xi-227 p.
- RZEPKA Charles J. et HORSLEY Lee (eds.), *A Companion to Crime Fiction*, Chichester, Malden, Wiley-Blackwell (coll. « Blackwell Companions to Literature and Culture »), 2010, xviii-629 p.
- SOULLIERE Danielle M., « Prime-Time Murder : Presentations of Murder on Popular Television Justice Programs », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 2003, vol. 10, n° 1, p. 12-38.
- SURETTE Ray, *Media, Crime, and Criminal Justice : Images and Realities*, 4e édition., Belmont, Wadsworth Cengage Learning (coll. « Contemporary Issues in Criminal Justice Series »), 2011 [1992], xxi-277 p.
- WILSON David et O'SULLIVAN Sean, *Images of incarceration : Representations of Prison in Film and Television Drama*, Winchester, Waterside Press, 2004, 192 p.
- WOOD John Carter, « Crime News and the Press » dans *The Oxford Handbook of the History of Crime and Criminal Justice*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 301-319.

4.5.3 La peine de mort, l'exécution judiciaire

4.5.3.1 Les peines, la peine capitale

4.5.3.1.1 Ouvrages généraux

- BECCARIA Cesare, *Des délits et des peines*, traduit par Maurice Chevallier, Paris, « Le Monde » : Flammarion (coll. « Les livres qui ont changé le monde »), 2010 [1764], 181 p.
- CARBASSE Jean-Marie, *La Peine de mort*, 3e édition mise à jour., Paris, PUF (coll. « Que sais-je? »), 2016, 125 p.
- DRAÏ Raphaël, *Le Mythe de la loi du talion*, Nouvelle édition., Paris, Hermann, 1996, 241 p.
- KOESTLER Arthur et CAMUS Albert, *Réflexions sur la peine capitale*, Édition revue et Augmentée., Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2002, 282 p.
- MEGIVERN James J., *The Death Penalty : An Historical and Theological Survey*, New York, Paulist Press, 1997, xiii-641 p.
- PRIEUR Cécile, JOHANNES Franck et LE MONDE (eds.), *La Peine de mort*, Nouvelle édition., Paris, Libro (coll. « Libro »), 2005, 122 p.

4.5.3.1.2 La pénologie et son histoire

- BLOMBERG Thomas G. et COHEN Stanley (eds.), *Punishment and Social Control*, 2e édition augmentée., New York, Aldine de Gruyter (coll. « New Lines in Criminology »), 2003, x-516 p.
- COHEN Stanley, *Visions of Social Control : Crime, Punishment, and Classification*, Cambridge, New York, Blackwell, Polity Press, 1985, x-325 p.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.

GARLAND David, *The Culture of Control : Crime and Social Order in Contemporary Society*, Oxford, Oxford University Press, 2002, xiii-307 p.

4.5.3.2 **La peine capitale aux Etats-Unis**

4.5.3.2.1 Ouvrages généraux

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, xxiii-432 p.

DEATH PENALTY INFORMATION CENTER, *Execution Database*, en ligne : <https://deathpenaltyinfo.org/executions/execution-database>, consulté le 18 avril 2022.

ESPY M. Watt et SMYKLA John Ortiz, « Executions in the United States, 1608-2002 : The ESPY File : Version 5 ».

VILA Bryan et MORRIS Cynthia, *Capital punishment in the United States: a documentary history*, Westport, Conn., Greenwood, 1997, xl-337 p.

4.5.3.2.2 L'histoire de la peine de mort aux États-Unis

ACKER James R., *Scottsboro and Its Legacy : The Cases that Challenged American Legal and Social Justice*, Westport, Praeger (coll. « Crime, media, and popular culture »), 2008, 258 p.

ARETHA David, *The Trial of the Scottsboro Boys*, Greensboro, Morgan Reynolds Publication (coll. « Civil Rights Series »), 2007, 128 p.

BANNER Stuart, *The Death Penalty : An American History*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, 385 p.

BEDAU Hugo Adam, *The Death Penalty in America*, 3e édition., New York, Oxford University Press, 1982, viii-424 p.

BOWERS William J., PIERCE Glenn L. et MCDEVITT John F., *Legal Homicide : Death As Punishment in America, 1864-1982*, Boston, Northeastern University Press, 1984, xxviii-614 p.

CREAGH Ronald, *Sacco et Vanzetti*, Paris, La Découverte (coll. « Actes et Mémoires du peuple »), 1984, 273 p.

DELAMATER Jerome H. et TRASCIATTI Mary Anne (eds.), *Representing Sacco and Vanzetti*, New York, Palgrave Macmillan (coll. « Italian and Italian American studies »), 2005, x-179 p.

GALLIHER John F., RAY Gregory et COOK Brent, « Abolition and Reinstatement of Capital Punishment during the Progressive Era and Early 20th Century », *The Journal of Criminal Law and Criminology*, Automne 1992, vol. 83, n° 3, p. 538-576.

GARBER Marjorie B. et WALKOWITZ Rebecca L. (eds.), *Secret Agents : the Rosenberg Case, McCarthyism and Fifties America*, New York, Londres, Routledge (coll. « Culture Work »), 1995, ix-309 p.

GARLAND David, *Peculiar Institution : America's Death Penalty in an Age of Abolition*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010, 417 p.

GARLAND David, MCGOWEN Randall et MERANZE Michael, *America's Death Penalty : Between Past and Present*, New York, Londres, New York University Press, 2011, ix-314 p.

GRIVET Simon, « L'Asphyxie du bourreau. La Peine de mort dans la Californie des années 1960 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2007, vol. 87, n° 3, p. 86-95.

KASPI André, *La Peine de mort aux Etats-Unis*, Paris, Plon, 2003, 250 p.

MELTSNER Michael, *Cruel and Unusual : The Supreme Court and Capital Punishment*, New York, Random House, 1973, xii-338 p.

MILLER James A., *Remembering Scottsboro : The Legacy of an Infamous Trial*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2009, 296 p.

PATERNOSTER Raymond, BRAME Robert et BACON Sarah, *The Death Penalty : America's Experience with Capital Punishment*, New York, Oxford University Press, 2008, xviii-314 p.

STANFORD LAW SCHOOL, ROBERT CROWN LAW LIBRARY, *People v. Bashor - 48 Cal.2d 763 - Fri, 06/21/1957*, en ligne : <https://scocal.stanford.edu/opinion/people-v-bashor-24161>, consulté le 21 juillet 2023.

4.5.3.2.3 Le débat sur la peine de mort et ses évolutions

BEDAU Hugo Adam, *Death Is Different : Studies in the Morality, Law, and Politics of Capital Punishment*, Boston, Northeastern University Press, 1989, xii-307 p.

BERNS Nancy, « Contesting the Victim Card : Closure Discourse and Emotion in Death Penalty Rhetoric », *The Sociological Quarterly*, 1 août 2009, vol. 50, n° 3, p. 383-406.

BEST Joel, *Random Violence : How We Talk about New Crimes and New Victims*, Berkeley, University of California Press, 2000, xv-242 p.

CHARLES J. JR. OGLETREE Austin Sarat, *The Road to Abolition? : The Future of Capital Punishment in the United States*, New York, Londres, New York University Press, 2009, 385 p.

HAINES Herbert H., *Against Capital Punishment : The Anti-Death Penalty Movement in America, 1972-1994*, New York, Oxford University Press, 1999, 265 p.

LAIN Corinna Barrett, « Furman Fundamentals », *Washington Law Review*, 2007, vol. 82, p. 1-74.

LYNCH Mona, « Capital punishment as Moral Imperative : Pro-Death-Penalty Discourse on the Internet », *Punishment & Society*, 1 avril 2002, vol. 4, n° 2, p. 213-236.

UNNEVER James D. et CULLEN Francis T., « Executing the Innocent and Support for Capital Punishment : Implications for Public Policy », *Criminology & Public Policy*, 2005, vol. 4, n° 1, p. 3-38.

ZIMRING Franklin E, *The Contradictions of American Capital Punishment*, Oxford, New York, Oxford University Press (coll. « Studies in Crime and Public Policy »), 2004, x-258 p.

4.5.3.2.4 La peine de mort et les discriminations

ALLEN Howard W. et CLUBB Jerome M., *Race, Class, and the Death Penalty : Capital Punishment in American History*, Albany, State university of New York press, 2008, xiii-239 p.

BAKER David V., *Women and Capital Punishment in the United States : An Analytical History*, Epub., Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016.

BEDAU Hugo Adam, « Racism, Wrongful Convictions, and the Death Penalty », *Tennessee Law Review*, 2008, vol. 76, p. 615-624.

BEDAU Hugo Adam et RADELET Michael L., « Miscarriages of Justice in Potentially Capital Cases », *Stanford Law Review*, 1987, vol. 40, n° 1, p. 21-179.

DIETER Richard C., *The Death Penalty in Black and White : Who Lives, Who Dies, Who Decides*, en ligne : <https://deathpenaltyinfo.org/facts-and-research/dpic-reports/in-depth/the-death-penalty-in-black-and-white-who-lives-who-dies-who-decides>, 1998, consulté le 12 novembre 2021.

GILLESPIE L. Kay, *Executed Women of 20th and 21st Centuries*, Lanham, Boulder, New York, University Press of America, 2009, 166 p.

HENSL Kursten, « Restored to Health to Be Put to Death : Reconciling the Legal and Ethical Dilemmas of Medication to Execute in Singleton v. Norris », *Villanova Law Review*, 2004, vol. 49, n° 2, p. 291.

KEYS David Patrick et MARATEA R. J. (eds.), *Race and the Death Penalty: The Legacy of McCleskey v. Kemp*, Boulder, Colo., Lynne Rienner Publishers, 2016, xii-219 p.

RADELET Michael L, BEDAU Hugo Adam et PUTNAM Constance E, *In Spite of Innocence: Erroneous Convictions in Capital Cases*, Boston, Northeastern University Press, 1994, xii-399 p.

SIMON Jonathan et SPAULDING Christina, « Tokens of Our Esteem : Aggravating Factors in the Era of Deregulated Death Penalties » dans Austin Sarat (ed.), *The Killing State: Capital Punishment in Law, Politics, and Culture*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 81-113.

4.5.3.2.5 L'opinion publique et la peine de mort

BOHM Robert M., « Toward an Understanding of Death Penalty Opinion Change in the United States : The Pivotal Years, 1966 and 1967 », *Humanity & Society*, 1992, vol. 16, n° 4, p. 524-542.

BOHM Robert M., « American Death Penalty Opinion, 1936-1986 : A Critical Examination of the Gallup Polls » dans Robert M. Bohm (ed.), *The Death Penalty in America : Current Research*, Highland Heights, Cincinnati, Academy of Criminal Justice Sciences, Anderson Publishing, 1991, p. 113-145.

BOHM Robert M., « American Death Penalty Attitudes : A Critical Examination of Recent Evidence », *Criminal Justice and Behavior*, 1987, vol. 14, n° 3, p. 380-396.

ELLSWORTH Phoebe C. et GROSS Samuel R., « Hardening of the Attitudes : Americans' Views on the Death Penalty » dans Hugo Adam Bedau (ed.), *The Death Penalty in America : Current Controversies*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 90-115.

FAN David P., KELTNER Kathy A. et WYATT Robert O., « A Matter of Guilt or Innocence : How News Reports Affect Support for the Death Penalty in the United States », *International Journal of Public Opinion Research*, 2002, vol. 14, n° 4, p. 439-452.

GALLUP INC., *Death Penalty*, en ligne : <https://news.gallup.com/poll/1606/Death-Penalty.aspx>, 24 octobre 2006, consulté le 13 janvier 2022.

GROSS Samuel R. et ELLSWORTH Phoebe C., « Second Thoughts : Americans' Views on the Death Penalty at the Turn of the Century » dans Stephen P Garvey (ed.), *Beyond repair? America's Death Penalty*, Durham, Londres, Duke University Press, 2003, p. 7-57.

MCGARRELL Edmund F. et SANDYS Marla, « The Misperception of Public Opinion Toward Capital Punishment : Examining the Spuriousness Explanation of Death Penalty Support », *American Behavioral Scientist*, 1 février 1996, vol. 39, n° 4, p. 500-513.

4.5.3.2.6 Le lynchage

ALLEN James, ALS Hilton, LEWIS John et LITWACK Leon F., *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*, Santa Fe, Twin palms, 2000, 209 p.

MICHEL Joël, *Le Lynchage aux États-Unis*, Paris, La Table ronde, 2008, 348 p.

VANDIVER Margaret, *Lethal Punishment : Lynchings and Legal Executions in the South*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, xii-284 p.

Without Sanctuary : Lynching Photography in America, en ligne : <https://withoutsanctuary.org/>, consulté le 17 octobre 2022.

4.5.3.3 Les exécutions judiciaires

4.5.3.3.1 Les exécutions dans l'histoire et dans le monde

ARASSE Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987, 213 p.

GAUVARD Claude, *Condamner à mort au Moyen âge : Pratiques de la peine capitale en France XIIIe-XVe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, 360 p.

GERNET Louis, « Sur l'exécution capitale », *Revue des Études grecques*, 1924, vol. 37, n° 172, p. 261-293.

WARD Richard (ed.), *A Global History of Execution and the Criminal Corpse*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan (coll. « Palgrave Historical Studies in the Criminal Corpse and its Afterlife »), 2015, xvi-313 p.

4.5.3.3.2 Les exécutions comme spectacle et cérémonie

BESCHLE Donald L., « What's Guilt (or Deterrence) Got to Do With It : The Death Penalty, Ritual, and Mimetic Violence », *William and Mary Law Review*, 1997 1996, vol. 38, p. 487-538.

CONQUERGOOD Dwight, « Lethal Theatre : Performance, Punishment, and the Death Penalty », *Theatre Journal*, 2002, vol. 54, n° 3, p. 339-367.

COOPER David D., *The Lesson of the Scaffold : The Public Execution Controversy in Victorian England*, Athens, Ohio University Press, 1974, 212 p.

GATRELL V. A. C., *The Hanging Tree : Execution and the English people 1770 - 1868*, Oxford, Oxford University Press, 2010 [1996], 634 p.

MILLER Karen S. et HUNT Scott A., « Exit Stage Left : A Dramaturgical Analysis of Media Accounts of Executions in America », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 2008, vol. 15, n° 2, p. 189-217.

RUTHERFORD Helen, SANDFORD-COUCH Clare et LOW Patrick, *Execution Culture in Nineteenth Century Britain : From Public Spectacle to Hidden Ritual*, Londres, Routledge, 2020, 199 p.

SARAT Austin et SCHUSTER Aaron, « To See or Not to See : Television, Capital Punishment, and Law's Violence », *Yale Journal of Law & the Humanities*, 1995, vol. 7, p. 397-432.

SMITH Philip, « Executing Executions : Aesthetics, Identity, and the Problematic Narratives of Capital Punishment Ritual », *Theory and Society*, 1996, vol. 25, n° 2, p. 235-261.

SPIERENBURG Petrus Cornelis et SPIERENBURG Pieter, *The Spectacle of Suffering : Executions and the Evolution of Repression : From a Preindustrial Metropolis to the European Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, XII-274 p.

TAÏEB Emmanuel, *La Guillotine au secret : Les Exécutions publiques en France, 1870-1939*, Paris, Belin, 2011, 317 p.

4.5.3.3.3 Les exécutions comme procédure technique

CABANA Donald A, *Death at Midnight : The Confession of an Executioner*, Boston, Northeastern University Press, 1998, XII-200 p.

DELARUE Jacques, *Le Métier de bourreau : Du Moyen Age à aujourd'hui*, Nouvelle édition revue et Augmentée., Paris, Fayard, 2007, 439 p.

GRIVET Simon, *Tuer sans remords, une histoire de la peine de mort en Californie de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2011, 747 p.

JOHNSON Robert, *Death Work : A Study of the Modern Execution Process*, Pacific Grove, Calif., Brooks/Cole Pub., 1990, xiv-174 p.

OSOFSKY Michael J. et OSOFSKY Howard J., « The Psychological Experience of Security Officers Who Work With Executions », *Psychiatry: Interpersonal and Biological Processes*, 2002, vol. 65, n° 4, p. 358-370.

TROMBLEY Stephen, *The Execution Protocol : Inside America's Capital Punishment Industry*, New York, Anchor Books/Doubleday, 1993, ix-342 p.

4.5.3.3.4 Les représentations de la peine de mort et des exécutions dans la culture

BESSLER John D., *Death in the Dark : Midnight Executions in America*, Boston, Northeastern University Press, 1997, 319 p.

BINGHAM Dennis, « “I Do Want to Live!” : Female Voices, Male Discourse, and Hollywood Biopics », *Cinema Journal*, 1999, vol. 38, n° 3, p. 3-26.

GUEST David, *Sentenced to Death : The American Novel and Capital Punishment*, Jackson, University Press of Mississippi, 1996, 200 p.

KAMUF Peggy, *Literature and the Remains of the Death Penalty*, New York, Fordham University Press (coll. « Idiom : inventing writing theory »), 2019, 161 p.

KOZLOVSKI-GOLAN Yvonne, *The Death Penalty in American Cinema : Representations of Criminality and Retribution in Hollywood Film*, Londres, Tauris (coll. « Cinema and Society »), 2014, xxii-265 p.

LACHANCE Daniel, *Condemned to Be Free : The Cultural Life of Capital Punishment in the United States, 1945-Present*, Thèse de doctorat de philosophie, Université du Minnesota, Minnesota, 2011, iv-222 p.

LOWE-DUPAS Hélène, « Innommable guillotine : La Peine de mort dans “Le Dernier Jour d’un condamné” et “Histoire d’Hélène Gillet” », *Nineteenth-Century French Studies*, Printemps-Et 1995, vol. 23, n° 3/4, p. 341-348.

MILLER Karen S. et HUNT Scott A., « Exit Stage Left : A Dramaturgical Analysis of Media Accounts of Executions in America », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 2008, vol. 15, n° 2, p. 189-217.

MORGAN Daniel, « La Fiction fait du journalisme : La Peine de mort dans le cinéma français, 1939-1981 » dans Collectif DAEM (ed.), *Esthétisation des médias et médiatisation des arts*, Paris, L’Harmattan (coll. « Arts & Médias »), 2016, p. 294.

POIROT Valérie, *Cinéma et engagement : Représentations de la peine de mort et images d’exécution dans les productions américaines et françaises*, Thèse de doctorat de philosophie, Université de Louisiane, Lafayette, 2005, 402 p.

SAMAAN Angele Botros, « Death and the Death-Penalty in More’s Utopia and Some Utopian Novels », *Moreana*, juin 1986, 23 (Numéro 90), n° 2, p. 5-15.

SARAT Austin, *Gruesome Spectacles : Botched Executions and America’s Death Penalty*, Stanford, Stanford University Press, 2014, 283 p.

YANICH Danilo, « Making the Movies Real : The Death Penalty & Local TV News », *Crime, Law and Social Change*, 1996, vol. 26, n° 4, p. 303-328.

4.6 MÉTHODOLOGIE ET SOCIOLOGIE

4.6.1 Les archives de la télévision et l’histoire orale

ALMEIDA Fabrice d’ et MARECHAL Denis (eds.), *L’histoire orale en questions*, Bry-sur-Marne, INA (coll. « Médias histoire »), 2013.

BECKER Jean-Jacques, « Le handicap de l’a posteriori », *Les Cahiers de l’Institut d’Histoire du Temps Présent. Questions à l’histoire orale. Table ronde du 20 juin 1986.*, 1987, vol. 4, n° 1, (coll. « Les Cahiers de l’Institut d’Histoire du Temps Présent »), p. 95-97.

BERTAUX Daniel, *Récit de vie*, 2e édition., Paris, A. Colin (coll. « Sociologie »), 2005, 126 p.

BRANCHE Raphaëlle, « Le Récit historique et les intentions des acteurs. Réponse à François Buton », *Le Mouvement Social*, 2012, vol. 238, n° 1, p. 87.

BRATSLAVSKY Lauren Michelle, *From Ephemeral to Legitimate : An Inquiry into Television's Material Traces in Archival Spaces, 1950s–1970s*, Thèse de doctorat de philosophie, Université de l'Oregon, Eugene, 2013, 471 p.

DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : De la constitution de la source orale à son exploitation*, Epub., Paris, Institut de la gestion publique et du développement économique, Comité pour l'histoire économique et financière de la France (coll. « Histoire économique et financière - XIXe-XXe »), 2005, 724 p.

DIRECTORS GUILD OF AMERICA, *Craft / Visual History Program*, en ligne : <https://www.dga.org/Craft/VisualHistory.aspx>, consulté le 2 mai 2022.

DUCLERT Vincent, « Archives orales et recherche contemporaine », *Sociétés & Représentations*, 2002, vol. 13, n° 1, p. 69-86.

PORTELLI Alessandro, « What makes oral history different » dans Robert Perks et Alistair Thomson (eds.), *The Oral History Reader*, 2e édition., Londres, New York, Routledge, 2006, p. 33-42.

SCANNELL Paddy, « Television and History: Questioning the Archive » dans Craig Robertson (ed.), *Media History and the Archive*, Londres, Routledge, 2011.

4.6.2 Les usages de la fiction en sciences sociales

BESSON Rémy, *La culture visuelle comme objet pour l'historien*, en ligne : <https://cinemadoc.hypotheses.org/2658>, consulté le 17 février 2022.

BOUTET Marjolaine (ed.), « Guerres en séries (I) Séries et guerre contre la terreur », *TV/Series*, 2016, n° 9.

DEROIDE Ioanis, *Dominer le monde : Les Séries historiques anglo-saxonnes*, Paris, Vendémiaire (coll. « L'Univers des séries »), 2017, 213 p.

DUPUY Pascal, « Histoire et Cinéma : Du cinéma à l'histoire », *L'Homme & la Société*, 2001, vol. 142, n° 4, p. 91-107.

FAURE Antoine et TAÏEB Emmanuel, « L'Histoire à l'épreuve des séries », *TV/Series*, 24 juin 2020, n° 17.

FROST Jennifer, « Challenging the "Hollywoodization" of the Holocaust: Reconsidering Judgment at Nuremberg (1961) », *Jewish Film & New Media*, 2013, vol. 1, n° 2, p. 139-165.

GODMER Laurent et SMADJA David, « Penser le politique par le film », *Quaderni*, hiver -2015 2014, n° 86, p. 5-7.

GONSHAK Henry, « Does Judgment at Nuremberg Accurately Depict the Nazi War Crimes Trial? », *The Journal of American Culture*, 2008, vol. 31, n° 2, p. 153.

HESMONDHALGH David, « Cultural studies, production et économie morale », *Réseaux*, traduit par Céline Morin, 2015, vol. 192, n° 4, p. 169-202.

JOHNSON Richard, « What Is Cultural Studies Anyway? », *Social Text*, 1986, n° 16, p. 38-80.

JOST François et PIERRE Sylvie (eds.), *Pour une éthique du regard*, Paris, CNRS Editions, 2021, 196 p.

TAÏEB Emmanuel, « The Wire. Séries et sciences sociales », *Revue Française de Science Politique*, août 2017, vol. 67, n° 4, p. 731-736.

4.6.3 Les études de genre (*gender studies*)

ACHIN Catherine et BERENI Laure (eds.), *Dictionnaire genre et science politique : Concepts, objets, problèmes*, Paris, Sciences Po, Les Presses (coll. « Références »), 2013, 699 p.

BALLMER-CAO Thanh Huyên, MOTTIER Véronique et SGIER Lea (eds.), *Genre et politique : débats et perspectives*, Paris, Gallimard, 2000, 542 p.

- BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, 3e édition., Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2020, 463 p.
- BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil (coll. « Liber »), 1998, 142 p.
- CLAIR Isabelle, *Sociologie du genre*, 2e édition., Malakoff, Armand Colin (coll. « 128 »), 2023, 120 p.
- CONNELL Raewyn W., « The Big Picture : Masculinities in Recent World History », *Theory and Society*, octobre 1993, vol. 22, n° 5, p. 597-623.
- DE LAURETIS Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Basingstoke, Macmillan (coll. « Language, Discourse, Society Series »), 1989, xiii-151 p.
- DELPHY Christine, *L'Ennemi principal 2. Penser le genre*, Paris, Éditions Syllepse (coll. « Nouvelles Questions Féministes »), 2001, 389 p.
- GUIONNET Christine et NEVEU Érik, *Féminins-Masculins : Sociologie du Genre*, 3e édition., Malakoff, Armand Colin (coll. « U. Série Sociologie »), 2021, 412 p.
- HERITIER Françoise, *Masculin-féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, 332 p.
- LAHIRE Bernard, « Individu et mélanges des genres », *Réseaux*, 2004, vol. 126, n° 4, p. 89-111.
- LAUGIER Sandra et MOLINIER Pascale, « Qu'est-ce qu'une série féministe ? Introduction », *Cahiers du Genre*, 2023, vol. 75, n° 2, p. 5-30.
- LECOSSAIS Sarah, « Les séries télévisées, territoires du genre », *Recherches féministes*, 2020, vol. 33, n° 1, p. 17-34.
- PATEMAN Carole, *The Sexual Contract*, Stanford, Stanford University Press, 1988, 264 p.
- SCOTT Joan W., « Gender : A Useful Category of Historical Analysis », *The American Historical Review*, 1986, vol. 91, n° 5, p. 1053-1075.
- STOLLER Robert Jesse, *Sex and Gender : The Development of Masculinity and Femininity*, Londres, Karnac Books, 1984, xvi-383 p.

4.6.3.1 Genre et travail

- ACKER Joan, « Hierarchies, Jobs, Bodies : A Theory of Gendered Organizations », *Gender & Society*, juin 1990, vol. 4, n° 2, p. 139-158.
- CACOUAULT-BITAUD Marlaine, « La Féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, 2001, vol. 5, n° 1, p. 91-115.
- ENGLAND Paula, *Comparable Worth: Theories and Evidence*, New Brunswick, Londres, Transaction Publishers, 1992, 360 p.
- KANTER Rosabeth Moss, « Women and the Structure of Organizations : Explorations in Theory and Behavior », *Sociological Inquiry*, avril 1975, vol. 45, n° 2-3, p. 34-74.
- PERROT Michelle, « Qu'est-ce qu'un métier de femme ? », *Le Mouvement social*, 1987, n° 140, p. 3-8.
- RAVET Hyacinthe et COULANGEON Philippe, « La Division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du Travail*, 2003, vol. 45, n° 3, p. 361-384.
- SCHWEITZER Sylvie, *Les Femmes ont toujours travaillé : une histoire de leurs métiers, XIXe et XXe siècle*, Paris, Editions Odile Jacob, 2002, 329 p.

4.6.3.2 La masculinité

- BERGER Maurice, WALLIS Brian, WATSON Simon et WEEMS Carrie Mae (eds.), *Constructing Masculinity*, New York, Routledge (coll. « Discussions in contemporary culture »), 1995, 342 p.

CONNELL Raewyn W., « The Big Picture : Masculinities in Recent World History », *Theory and Society*, octobre 1993, vol. 22, n° 5, p. 597-623.

CONNELL Raewyn W. et MESSERSCHMIDT James W., « Hegemonic Masculinity : Rethinking the Concept », *Gender & Society*, décembre 2005, vol. 19, n° 6, p. 829-859.

KIMMEL Michael, *Manhood in America : A Cultural History*, 4e édition., New York, Oxford, Oxford University Press, 2018 [1996], 384 p.

4.6.4 Les études raciales critiques (critical race theory)

BELL Derrick, *Race, Racism, and American law*, 6e édition., New York, Aspen Publishers, 2008 [1970], 766 p.

DELGADO Richard, « Liberal McCarthyism and the Origins of Critical Race Theory », *Iowa Law Review*, 2009 2008, vol. 94, p. 1505.

DELGADO Richard et STEFANCIC Jean, *Critical Race Theory : An Introduction*, 4e édition., New York, NYU Press, 2023, 224 p.

FEAGIN Joe R., *The White Racial Frame : Centuries of Racial Framing and Counter-framing*, 3e Edition., New York, Londres, Routledge, 2020 [2009], 294 p.

« La Critical Race Theory est-elle exportable en France ? », *Droit et société*, 2021, vol. 2, n° 108, p. 262.

4.7 OEUVRES CITÉES

4.7.1 Films et téléfilms

Gone with the Wind (film), en ligne : [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Gone_with_the_Wind_\(film\)&oldid=1184487345](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Gone_with_the_Wind_(film)&oldid=1184487345), 10 novembre 2023, consulté le 24 novembre 2023.

AMERICAN FILM INSTITUTE, *AFI Catalog - Pinky*, en ligne : <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/25485>, consulté le 19 mai 2023.

CHARLES RUSSELL, *You Are There : The Final Hours of Joan of Arc (May 30, 1431)*, en ligne : <http://archive.org/details/thefinalhoursofjoanofarc>, 1953, consulté le 26 septembre 2022.

HANKE Ken, *Charlie Chan at the Movies : History, Filmography, and Criticism*, Jefferson, McFarland, 2004, 286 p.

LUMET Sidney, *The Witch Trial at Salem, Massachusetts (August 1692)*, en ligne : https://www.imdb.com/title/tt0751971/?ref =ttep_ep9, 29 mars 1953, consulté le 29 septembre 2022.

The Front, Martin Ritt, 1976.

The Execution of Private Slovik, Lamont Johnson, 1974.

The Texas Chain Saw Massacre, Tobe Hooper, 1974.

American Graffiti, George Lucas, 1973.

In the Heat of the Night, 1968.

Planet of the Apes, Franklin J. Schaffner, 1968.

Madigan, Don Siegel, 1968.

In Cold Blood, Columbia Pictures, Pax Enterprises, 1967.

Operation Abolition, Fulton Lewis III, 1962.

Judgment at Nuremberg, Roxlom Films Inc., 1961.

La rivière du hibou, Robert Enrico, 1961.

Spartacus, Stanley Kubrick, 1961.
Village of the Damned, Wolf Rilla, 1960.
The FBI Story, Mervyn LeRoy, 1959.
That Kind of Woman, Sidney Lumet, 1959.
I Want to Live!, Robert Wise, 1958.
12 Angry Men, Sidney Lumet, 1957.
Dial M for Murder, Alfred Hitchcock, 1954.
On the Waterfront, Elia Kazan, 1954.
Le Salaire de la peur, Henri-George Clouzot, 1953.
The Robe, Henry Koster, 1953.
Pinky, Elia Kazan, John Ford, 1949.
Champion, Mark Robson, 1949.
Force of Evil, Abraham Polonsky, 1948.
Gone with the Wind, Victor Fleming, 1939.
The Sign of the Cross, Cecil B. DeMille, 1932.
Scarface, Howard Hawks, Richard Rosson, 1932.
Ben-Hur : A Tale of the Christ, Fred Niblo, Charles Brabin, Christy Cabanne, 1925.

4.7.2 Oeuvres littéraires

ARISTOPHANE, *Théâtre complet*, traduit par Marc-Jean Alfonsi, Édition augmentée en 2014., Paris, Flammarion (coll. « GF »), 2014.

BERNSTEIN Walter S., *Keep Your Heads Down*, Livre électronique., s.l., Lucknow Books, 2016 [1945], 222 p.

BIERCE Ambrose, *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, Ebook., Project Gutenberg, (coll. « Project Gutenberg »), 1995 [1890], vol.375.

BIERCE Ambrose et MCCANN William, *Ambrose Bierce's Civil War : Annotated Warbler Classics Edition*, New York, Warbler Press Incorporated, 2019 [1970], 214 p.

BRECHT Bertolt, *Théâtre complet*, traduit par Pierre Abraham et traduit par André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1967, vol.3, 214 p.

BRONTË Charlotte, *Jane Eyre*, Londres, Penguin Books, 1966 [1847], 489 p.

HALEY Alex, *Roots : The Saga of an American Family*, Bexley, Gramercy Books, 2000 [1976], 704 p.

KEROUAC Jack, *On the Road*, Londres, Penguin Books (coll. « Penguin Modern Classics »), 2007 [1957], 280 p.

KEYSERS Ralph Bernard (ed.), *Der Stürmer : Instrument de l'idéologie nazie : Une analyse des caricatures d'intoxication*, Paris, L'Harmattan (coll. « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui »), 2012, 371 p.

MANN Abby, *Judgment at Nuremberg, A Play by Abby Mann*, New York, New Directions Publishing, 2002, 156 p.

MILLER Arthur, *The Crucible : A Play in Four Acts*, New York, Penguin Books, 2016, 152 p.

MILLER Arthur, *The Classic Plays*, Londres, Penguin Classics, 2015, 417 p.

MILLER Arthur, *Death of A Salesman : Certain Private Conversations in Two Acts and A Requiem*, Harmondsworth, Penguin (coll. « Penguin Plays »), 1981, 112 p.

ORWELL George, *George Orwell's 1984*, New York, Chelsea House (coll. « Modern critical interpretations »), 2007 [1949], vii+205 p.

STOWE Harriet Beecher, *The Annotated Uncle Tom's cabin*, New York, W.W. Norton, 2007 [1852].

Damon and Pythias, en ligne : <https://www.britannica.com/topic/Damon-and-Pythias-Greek-legend>, consulté le 12 février 2024.

Peter Brook 1970 production. A Midsummer Night's Dream. Royal Shakespeare Company, en ligne : <https://www.rsc.org.uk/a-midsummer-nights-dream/past-productions/peter-brook-1970-production>, consulté le 10 juin 2023.

Prescription : Murder, en ligne : <https://www.concordtheatricals.com/p/9024/prescription-murder>, consulté le 22 novembre 2023.

4.8 ARTICLES ET SITES INTERNET CITES

4.8.1 Presse

Jewish Groups Score New Tv Show for Inter-marriage Theme, en ligne : <https://www.jta.org/archive/jewish-groups-score-new-tv-show-for-inter-marriage-theme>, 24 octobre 1972, consulté le 21 avril 2023.

EFRON Edith, « Can A TV Writer Keep His Integrity? », *TV Guide*, 21 avril 1962, p. 8-11.

EFRON Edith, « The Eternal Conflict Between Good and Evil », *TV Guide*, 17 mars 1962, p. 6-9.

FISKE Edward B., « Inter-marriage : Some Jews Are Mad At Bernie », *The New York Times*, 11 février 1973 p. 212.

FREDERICKS Jay, « Defenders Star Likes Controversy », *Sunday Gazette Mail*.

GUNTHER Max, « Adult Themes at Night Don't Bother Most Religious Spokesmen », *TV Guide*, 21 octobre 1972, p. 27-32.

HELM., « Telepix Review », *Daily Variety*, 31 mars 1967 p. 22.

HELM., « Telepix Followup Film Review », *Daily Variety*, 15 février 1963 p. 11.

HELM., « Telepix Reviews : Before I die », *Daily Variety*, 27 janvier 1958 p. 16.

KAUFMAN Dave, « Producers Should Be Responsible For New Program Ideas : Norm Felton », *Daily Variety*, 18 septembre 1973 p. 13.

KAUFMAN Dave, « Geller On TV Violence ; Thorpe To Direct "Dossier" », *Variety*, 18 juin 1968 p. 8.

KAUFMAN Dave, « On All Channels : Star "Naked" Vidramatic Execution Gives Web Pause », *Daily Variety*, 3 avril 1963 p. 10.

KOGAN Rick, *The original « Grease » was born in Chicago, wild, funny and new in 1971*, en ligne : <https://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/ct-grease-live-original-stage-play-fox-ae-0131-20160128-column.html>, 29 janvier 2016, consulté le 7 avril 2023.

KREBS Albin, « 'Bridget Loves Bernie' Attacked by Jewish Groups », *The New York Times*, 7 février 1973 p. 79.

LADD Bill, « Bill Ladd's TV Almanac : Theologian With Humour Chosen To Discuss Genesis », *The Courier Journal*, 15 février 1963 p.

LAING Dave, « Little Eva », *The Guardian*, 14 avril 2003 p.

MANNES Marya (ed.), « The Relation of the Writer to Television : A Discussion by Robert Alan Aurthur, Rod Serling, Irve Tunick; and Others », *An Occasional Paper on the Role of the Mass Media in the Free Society Published by the Center for the Study of Democratic Institutions*, p. 6-31.

MCNARY Dave, *SAG, AFTRA merger makes for few bumps*, en ligne : <https://variety.com/2013/film/news/sag-aftra-merger-makes-for-few-bumps-1118064957/>, 25 janvier 2013, consulté le 29 août 2022.

O'CONNOR John J., « Pressure Groups Are Increasingly Putting The Heat on TV », *The New York Times*, 6 octobre 1974 p. 19.

PERCY SHAIN, « Night Watch : Dull, Artificial Tale is “The Executioners” », *Boston Globe*, 20 septembre 1962 p. 12.

RADDATZ Leslie, « Almost Nothing But the Truth : How “You Are There” Gets There with the Facts », *TV Guide*, 28 mai 1954, p. 10-11.

ROSE Reginald, « Law, Drama and Criticism », *Television Quarterly*, Automne 1964, vol. 3, n° 4, p. 21-27.

ROSS Don, « “You Are There” Invests History With Suspense », *New York Herald Tribune*, 24 mai 1953 p. D.6.

SCHEER Robert, « Race for Ratings Determines TV's Content », *Los Angeles Times*, 27 juin 1977 p. B3.

SHALES Tom, « How Sexy Is TV? », *Washington Post*, 10 mai 1978 p.

SHARBUTT Jay, « Theme for “Welby” Hour Questionable », *The Ogden Standard-Examiner*, 8 octobre 1974 p. 5B.

SHEPARD Richard F., « A Murder Trial in Two Installments Starts On TV This Week : Man With a Script », *The New York Times*, 24 février 1957 p.

SMITH Cecil, « The TV Scene : Stirling's Playlet a Sterling Effort », *The Los Angeles Times*, 15 février 1963 p. D.14.

STERN Harold, « “The Defenders” Defended As Un-Typical TV Show », *The Hartford Courant*, 10 mai 1964 p. 9H.

SULLIVAN Elizabeth, « Bette Davis Meets Amanda Blake -- And Whee, How the Fur Flies! », *The Boston Globe*, 25 septembre 1966 p. F.7.

« Article clipped from *The Los Angeles Times* », *The Los Angeles Times*, 26 août 1998 p. 14.

« ABC-TV bags largest game yet in affiliation hunt : KSTP-TV », *Broadcasting*, 4 septembre 1978, vol. 95, n° 10, p. 19-20.

« Smothered Out : A Wise Decision », *TV Guide*, 19 avril 1969, p. A-1.

« They're Off as Often as Not », *Television*, mars 1967, n° 24, p. 23-25.

« Bette Puts Acting Magic Into Show », *Chicago Tribune*, 25 septembre 1966 p. 5.

« Wanted : More Hot Issues », *TV Guide*, 22 août 1964, p. 15-19.

« The Show that Dared to be Controversial », *The Viewer*, mai 1964, vol. 8, n° 5, p. 2-3.

« 50-Letter Protest Over Negro Judge On “Perry Mason” », *Variety*, 24 juillet 1963 p. 29.

« The Subject is Television », *TV Guide*, 20 juillet 1963, p. 15-27.

« Programmers pick TV favorites », *Broadcasting*, 24 juillet 1961, vol. 61, n° 4, 24 juillet 1961 p. 18-21.

« Warner Likes TV, Not Actors », *Variety*, 17 juin 1959 p. 5.

« TV Today : Previews », *The Hartford Courant*, 23 janvier 1959 p. 16.

« Previews of today's TV », *Chicago Daily Tribune*, 3 juin 1958 p. A4.

« Special Citations », *Variety*, 21 avril 1954 p. 29.

« Catholic Council Plans TV Legion of Decency Via National Monitoring », *Variety*, 29 août 1951 p. 1; 63.

« And All Because They're Smart », *Fortune*, juin 1935, juin 1935 p. 82.

Guilds Merge - The RTDG-SDG Merger, en ligne : <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1101-Spring-2011/Feature-RTDG-SDG-Merger.aspx>, consulté le 29 août 2022.

4.8.2 Sitographie

Search the Paley Archive Database, en ligne : <https://www.paleycenter.org/collection-2/>, 1 juillet 2008, consulté le 22 mars 2022.

Glossary of Media Terms - S Page, en ligne : <https://web.archive.org/web/20141118123110/http://www.nielsenmedia.com/glossary/terms/S/S.html>, 18 novembre 2014, consulté le 14 avril 2023.

Research Our Records, en ligne : <https://www.archives.gov/research>, 15 août 2016, consulté le 22 mars 2022.

The Paley Center for Media, en ligne : <https://www.paleycenter.org/>, 8 avril 2019, consulté le 9 mars 2022.

Category: American television series debuts by year, en ligne : <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Category:American television series debuts by year&oldid=980715866>, 28 septembre 2020, consulté le 9 mars 2022.

CLARK Jordan, *OLDIES.com.*, en ligne : <https://www.oldies.com/>, consulté le 10 mars 2022.

LONGBORED SURFER, *Billboard Top 100 1959 Charts*, en ligne : <https://web.archive.org/web/20140102011043/http://longboredsurfer.com/charts/1959.php>, 2 janvier 2014, consulté le 3 novembre 2023.

ACADEMY COLLECTIONS | *Advanced*, en ligne : <https://collections.new.oscars.org/search/advanced>, consulté le 22 mars 2022.

AFI Archive, en ligne : <https://www.afi.com/afi-archive/>, consulté le 22 mars 2022.

Amazon.fr : livres, DVD, jeux vidéo, musique, high-tech, informatique, en ligne : <https://www.amazon.fr/>, consulté le 10 mars 2022.

ArchivesSpace Public Interface | Archives at USC, en ligne : <https://archives.usc.edu/>, consulté le 22 mars 2022.

Autry Museum of the American West, en ligne : <https://theautry.org/>, consulté le 21 mars 2022.

Collection: Herbert Brodtkin Television Production Files | Archives at Yale, en ligne : <https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/1499>, consulté le 21 mars 2022.

CTVA - The Classic TV Archive Homepage, en ligne : <https://ctva.biz/>, consulté le 9 mars 2022.

Dailymotion - Votre dose de vidéos à la une, en ligne : <https://www.dailymotion.com>, consulté le 10 mars 2022.

Dolph Briscoe Center for American History, en ligne : <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/7020>, consulté le 22 mars 2022.

Find Material by Format - Special Collections | UMD Libraries, en ligne : <https://www.lib.umd.edu/special/formats>, consulté le 22 mars 2022.

Fnac : Informatique, Smartphones, livres, jeux vidéo, photos, jouets, électroménager neuf et occasion., en ligne : <https://www.fnac.com/>, consulté le 10 mars 2022.

Home - Archives West, en ligne : <https://archiveswest.orbiscascade.org/>, consulté le 22 mars 2022.

Home | Library of Congress, en ligne : <https://www.loc.gov/>, consulté le 9 mars 2022.

IMDb : notes, critiques et où regarder les meilleurs films et séries TV, en ligne : <https://www.imdb.com/>, consulté le 9 mars 2022.

LC Catalog - Browse, en ligne : <https://catalog.loc.gov/vwebv/searchBrowse>, consulté le 9 mars 2022.

Moving Image Research Center (Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, Library of Congress), en ligne : <https://www.loc.gov/rr/mopic/>, consulté le 21 mars 2022.

Online Archive of California, en ligne : <https://oac.cdlib.org/>, consulté le 16 mars 2022.

Rod Serling Archives at Ithaca College, en ligne : <https://www.ithaca.edu/academics/roy-h-park-school-communications/programs-events-and-initiatives/rod-serling-award/rod-serling-archives-ithaca-college>, consulté le 21 mars 2022.

Search the Collections | Syracuse University Libraries, en ligne : <https://library.syr.edu/scrc/collections/search.php>, consulté le 16 mars 2022.

Search UW-Madison Libraries, en ligne : <https://search.library.wisc.edu/>, consulté le 9 mars 2022.

Special Collections and University Archives | UO Libraries, en ligne : <https://library.uoregon.edu/special-collections>, consulté le 22 mars 2022.

Television Academy Interviews, en ligne : <https://interviews.televisionacademy.com/>, consulté le 16 mars 2022.

UCLA | UC Library Search, en ligne : <https://search.library.ucla.edu>, consulté le 9 mars 2022.

Warner Bros. Archives, en ligne : <https://libraries.usc.edu/locations/cinematic-arts-library/warner-bros.-archives>, consulté le 23 mars 2022.

YouTube, en ligne : <https://www.youtube.com/>, consulté le 10 mars 2022.

4.9 PROFILS, BIOGRAPHIE DES PROFESSIONNELS DU MONDE DE LA TELEVISION ET AUTRES ACTEURS HISTORIQUES CITES

Mark De Wolfe Howe Dies; Lawyer, Historian Was 60 | News | The Harvard Crimson, en ligne : <https://www.thecrimson.com/article/1967/3/1/mark-de-wolfe-howe-dies-lawyer/>, 28 février 1967, consulté le 20 janvier 2024.

Herminio Traviesas '35, n ligne : <https://paw.princeton.edu/memorial/herminio-traviesas-%E2%80%9935>, 21 janvier 2016, consulté le 18 janvier 2023.

AP, « William Dozier; TV Producer, 83 », *The New York Times*, 26 avril 1991 p. 18.

ARCHERD Army, *Cramer play dishes on ex-wife*, en ligne : <https://variety.com/1994/voices/columns/cramer-play-dishes-on-ex-wife-1117862448/>, 18 mars 1994, consulté le 17 février 2023.

ASSOCIATED PRESS, *Dick Van Dyke to get SAG Life Achievement Award*, en ligne : <https://www.sandiegouniontribune.com/sdut-dick-van-dyke-to-get-sag-life-achievement-award-2012aug21-story.html>, 21 août 2012, consulté le 1 mars 2024.

BARRINGER Felicity, « Leonard Goldenson, Force Behind ABC, Is Dead at 94 », *The New York Times*, 28 décembre 1999 p.

BEALE Lauren et HONG Peter Y., *If you have to ask, you can't afford it*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2009-mar-28-fi-candy28-story.html>, 28 mars 2009, consulté le 19 juin 2023.

BERGAN Ronald, « David Dortort obituary », *The Guardian*, 23 septembre 2010 p.

BERNSTEIN Walter S., *Inside Out : A Memoir of the Blacklist*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2013 [1996], 304 p.

BLAU Eleanor, « Herbert Brodtkin Is Dead at 77; TV Producer Who Broke Taboos », *The New York Times*, 31 octobre 1990 p.

BRINKLEY Douglas, *Cronkite*, 1st Harper Perennial edition., New York, Harper Perennial, 2013, ix-819 p.

CONSIDINE Shaun, *Mad as Hell : The Life and Work of Paddy Chayefsky*, New York, Random House, 1994, xvii-426 p.

COOK Bonnie L., *Melvin S. Heller, 93, psychiatrist*, en ligne : https://www.inquirer.com/philly/obituaries/20160123_Melvin_S_Heller_93_psychiatrist.html, 23 janvier 2016, consulté le 6 février 2023.

COOPER John, « Herbert Brodtkin » dans Horace Newcomb et Museum of broadcast communications (eds.), *Encyclopedia of Television*, Fitzroy Dearborn Publishers, Routledge, 1997, vol. 3/.

CREAN Robert, « On the (Left) Side of the Angels », *Today National Catholic Magazine*, janvier 1964, janvier 1964 p. 3-5.

DICKOS Andrew (ed.), *Abraham Polonsky : Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, 231 p.

DIDIER Béatrice Directeur de publication Préfacier, FOUQUE Antoinette Directeur de publication Préfacier et CALLE-GRUBER Mireille Directeur de publication Préfacier (eds.), *Le Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2013, vol. 3/, xliii-4982 p.

ETTER Jonathan, *Quinn Martin, Producer : A Behind-the-Scenes History of QM Productions and Its Founder.*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2008, 233 p.

FOLKART Burt A., *William Dozier; Veteran Movie, TV Executive*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-04-25-mn-988-story.html>, 25 avril 1991, consulté le 24 février 2023.

FOLKART Burt A., *Former CBS President Robert D. Wood, 61, Dies*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-05-22-mn-7012-story.html>, 22 mai 1986, consulté le 21 février 2023.

GALLOWAY Doug, *Thomas E. Coffin*, en ligne : <https://variety.com/1999/scene/people-news/thomas-e-coffin-1117502669/>, 2 juin 1999, consulté le 6 février 2023.

GENZLINGER Neil, « Fred Silverman, 82, Is Dead ; a TV Power When Three Networks Ruled », *The New York Times*, 30 janvier 2020 p.

GRANT Lee, *I said yes to everything : A Memoir*, New York, Plume, 2015, 463 p.

GREEN Paul, *Roy Huggins : Creator of Maverick, 77 Sunset Strip, The Fugitive and The Rockford files*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014, 193 p.

GRIMES William, « Michael Dann, TV Programmer, Dies at 94; Scheduled Horowitz and Hillbillies », *The New York Times*, 31 mai 2016 p.

HAYWARD Anthony, *Ivan Dixon : Kinchloe in « Hogan's Heroes »*, en ligne : <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/ivan-dixon-kinchloe-in-hogan-s-heroes-829237.html>, 16 mai 2008, consulté le 17 octobre 2022.

JONES William M. et WALWORTH Andrew, *Saudek's Omnibus : Ambitious Forerunner of Public TV*, en ligne : <https://current.org/1999/12/saudeks-omnibus-ambitious-forerunner-of-public-tv-2/>, 30 novembre 1999, consulté le 31 juillet 2023.

JR Robert Mcg Thomas, « Robert Saudek Is Dead at 85; A Pioneer of Culture on TV », *The New York Times*, 17 mars 1997 p.

KAMMEN Michael G., *The Lively Arts : Gilbert Seldes and the Transformation of Cultural Criticism in the United States*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1996, 506 p.

KELLEY Tina, « Reginald Rose, 81, TV Writer Noted for "Twelve Angry Men" », *The New York Times*, 21 avril 2002 p.

KRAMPNER Jon, *The Man in the Shadows : Fred Coe and the Golden Age of Television*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997, 272 p.

KREPS Daniel, *Folk Singer And Civil Rights Activist Odetta Dead At 77*, en ligne : <http://www.rollingstone.com/music/news/folk-singer-and-civil-rights-activist-odetta-dead-at-77-20081203>, 3 décembre 2008, consulté le 23 juin 2016.

LAKIN Rita, *The Only Woman in the Room : Episodes in My Life and Career as a Television Writer*, Epub., Milwaukee, Applause Theatre & Cinema Books, 2015, 304 p.

LAURENT Lawrence, « Rose : TV's Thorn in Bigotry's Side », *Los Angeles Times*, 28 janvier 1963 p.

LEWIS Paul, « Arthur Kinoy Is Dead at 82; Lawyer for Chicago Seven », *The New York Times*, 20 septembre 2003 p.

LOS ANGELES TIMES, *Kellam de Forest Obituary (2021)*, en ligne : <https://www.legacy.com/us/obituaries/latimes/name/kellam-de-forest-obituary?id=6643664>, consulté le 23 décembre 2022.

LOWRY Brian, *Leonard Goldenson, ABC Network Pioneer, Dies at 94*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-dec-28-mn-48361-story.html>, 28 décembre 1999, consulté le 24 septembre 2023.

LUTHER Claudia, *Edgar Scherick, 78; Movie, TV, Documentary Producer*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-dec-04-me-scherick4-story.html>, 4 décembre 2002, consulté le 17 février 2023.

MARBLE Steve, *Douglas S. Cramer, producer of « The Love Boat, » « Dynasty » and « Wonder Woman, » dies*, en ligne : <https://www.latimes.com/obituaries/story/2021-06-11/douglas-s-cramer-producer-of-the-love-boat-dynasty-wonder-woman-dies>, 11 juin 2021, consulté le 17 février 2023.

MCFADDEN Robert D., « Grant Tinker, Former Chairman of NBC, Dies at 90; Made Network a Ratings Powerhouse », *The New York Times*, 30 novembre 2016 p.

MCLELLAN Dennis, *Pioneering TV executive*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2011-dec-07-la-me-stanley-robertson-20111207-story.html>, 7 décembre 2011, consulté le 15 novembre 2023.

MCLELLAN Dennis, *William Orr, 85 ; Had Hit TV Shows in 1950s, '60s for Warner Bros.*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-dec-28-me-orr28-story.html>, 28 décembre 2002, consulté le 26 novembre 2023.

MINER Worthington et SCHAFFNER Franklin J., *Worthington Miner*, Metuchen, Scarecrow Press, 1985, vol.2, 296 p.

NELSON Valerie, *Daniel Melnick dies at 77; film and TV producer helped launch « Get Smart, » « Network, » « Kramer vs. Kramer »*, en ligne : <https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-daniel-melnick15-2009oct15-story.html>, 15 octobre 2009, consulté le 17 février 2023.

NEW YORK TIMES, *Alfred Schneider Obituary*, en ligne : <https://www.legacy.com/us/obituaries/nytimes/name/alfred-schneider-obituary?id=20871954>, 14 août 2016, consulté le 9 août 2022.

NOBLE John Wesley et AVERBUCH Bernard, *Never Plead Guilty : The Story of Jake Ehrlich*, New York, Farrar, Straus and Cudahy, 1955, 306 p.

OLIVER Myrna, *Elton Rule, Ex-Chief of ABC, Dies*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-05-06-mn-282-story.html>, 6 mai 1990, consulté le 13 février 2023.

PACE Eric, « Geraldine Bone Zorbaugh, 91, Broadcast Lawyer and a Trailblazer for Women », *The New York Times*, 2 juillet 1996 p. 13.

RANGEL Jesus, « J. T. Klapper Dead; Studied TV's Effect On Social Behavior », *The New York Times*, 21 mai 1984 p. 15.

RISEN Clay, « William G. Clotworthy, 'Saturday Night Live' Censor, Dies at 95 », *The New York Times*, 27 août 2021 p.

ROSENZWEIG Phil, *Reginald Rose and the Journey of 12 Angry Men*, New York, Fordham University Press, 2021, 315 p.

ROSS Don, « Playwright Best “When I’m Angry” », *New York Herald Tribune*, 4 mars 1962 p.

ROTHEL David, *Richard Boone : A Knight Without Armor in a Savage Land*, Madison, Empire Pub, 2000, 273 p.

SANDER Gordon F et RON Simon, *Serling : The Rise and Twilight of Television’s Last Angry Man*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, xix–284 p.

SAXON Wolfgang, « Walter D. Scott, 84, Ex-Chief Who Spread NBC’s Use of Color », *The New York Times*, 19 mars 1999 p. 17.

SEGALOFF Nat, *Stirling Silliphant : The Fingers of God*, Duncan, BearManor Media, 2013, 224 p.

SERROU Bruno, « PRICE, Leontyne (née Mary Violet Leontyne PRICE). Soprano américaine » dans Béatrice Didier, Antoinette Fouque et Mireille Calle-Gruber (eds.), *Le Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2013, vol. 3/, p. Repère 19238/25221.

SEVERO Richard, « Harriet Van Horne, 77, Critic Of Early TV and Radio Shows », *The New York Times*, janvier 1998 p.

SMITH Cecil, « Producer Brodtkin : A “Very Stubborn Fellow”: Brodtkin Vs. the Networks », *The Los Angeles Times*, 18 décembre 1979 p. F22.

STAFF Variety, *Sam Rolfe*, en ligne : <https://variety.com/1993/scene/people-news/sam-rolfe-108604/>, 12 juillet 1993, consulté le 13 février 2024.

STEIN Jeannine, *The House of Spelling : Massive Construction Project in Holmby Hills Flusters Some Neighbors*, en ligne : <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-04-08-vw-1108-story.html>, 8 avril 1988, consulté le 19 juin 2023.

TELEVISION ACADEMY, *Nominations Search | Emmy Awards*, en ligne : <https://www.emmys.com/awards/nominations/award-search>, consulté le 25 novembre 2022.

THOMAS Robert McG. Jr., « Sonny Werblin, an Impresario of New York’s Sports Extravaganza, Is Dead at 81 », *The New York Times*, 23 novembre 1991 p.

VARIETY STAFF, *Stanley G. Robertson dies*, en ligne : <https://variety.com/2011/scene/news/stanley-g-robertson-dies-1118047099/>, 6 décembre 2011, consulté le 15 novembre 2023.

VARIETY STAFF, *Herbert B. Leonard*, en ligne : <https://variety.com/2006/scene/markets-festivals/herbert-b-leonard-1117952176/>, 18 octobre 2006, consulté le 17 janvier 2022.

VARIETY STAFF, *Harry Ackerman*, en ligne : <https://variety.com/1991/scene/people-news/harry-ackerman-99125770/>, 11 février 1991, consulté le 27 février 2023.

WEBER Bruce, « William H. Tankersley, Watchdog for CBS Taste Standards, Dies at 98 », *The New York Times*, 18 février 2016 p. 18.

WELSH, NICK, *Santa Barbara Historical Preservationist Kellam de Forest Dies from COVID*, en ligne : <https://www.independent.com/2021/01/22/santa-barbara-historical-preservationist-kellam-de-forest-dies-from-covid/>, 22 janvier 2021, consulté le 23 décembre 2022.

YOLLIN Patricia, *Pierre Salinger -- press secretary to presidents*, en ligne : <https://www.sfgate.com/bayarea/article/Pierre-Salinger-press-secretary-to-presidents-2641678.php>, 17 octobre 2004, consulté le 22 janvier 2024.

« Leontyne Price, celle qui dialogue avec Verdi », *Le Monde.fr*, 18 septembre 1996 p.

« Herminio Traviesas; NBC Censor, 79 », *The New York Times*, 6 décembre 1993 p. 9.

« Mort Werner, 73, Television Producer And NBC Executive », *The New York Times*, 17 avril 1990 p. 12.

« Taft B. Schreiber; Aided Ford Drive », *The New York Times*, 15 juin 1976 p. 37.

« Jake Ehrlich, Criminal Lawyer Who Won Murder Cases, Dies », *The New York Times*, 25 décembre 1971 p.

« The Works of Gilbert Seldes », *Communication Booknotes*, 1 octobre 1970, vol. 2, n° 2, p. 6-8.
« Network TV salesman turns program chief », *Broadcasting*, 8 juillet 1963, 8 juillet 1963 p. 101.

Alfred Hitchcock / Réalisation, Production, Scénariste, en ligne : <https://www.imdb.com/name/nm0000033/>, consulté le 11 décembre 2023.

Bonanza Creator David Dortort Dies at 93, en ligne : <https://www.emmys.com/news/news/bonanza-creator-david-dortort-dies-93>, consulté le 1 août 2022.

E. G. Marshall (Performer), en ligne : <https://www.playbill.com/person/e-g-marshall-vault-0000078073>, consulté le 30 septembre 2022.

Earl Bellamy (1917-2003), en ligne : <https://www.imdb.com/name/nm0068691/>, consulté le 29 novembre 2023.

« Former ABC Chief Leonard Goldenson Dies », *Washington Post*.

Margaret Armen / Scénariste, en ligne : <https://www.imdb.com/name/nm0035392/>, consulté le 22 février 2024.

Michael Eisner 1942— Biography - Literature, not the lion king, en ligne : <https://www.referenceforbusiness.com/biography/A-E/Eisner-Michael-1942.html>, consulté le 7 juin 2023.

Notable New Yorkers : Frank Stanton, en ligne : <http://www.columbia.edu/cu/web/digital/collections/nny/stantonf/profile.html>, consulté le 7 avril 2023.

Pat Fielder / Scénariste, Équipe de renfort, Production, en ligne : <https://www.imdb.com/name/nm0276102/>, consulté le 22 février 2024.

Robert Roger Rudd - Alumni - Necrology, en ligne : <https://www.hamilton.edu/alumni/necrology>, consulté le 20 janvier 2024.

Walter Grauman / Réalisation, Production, Scénariste, en ligne : <https://www.imdb.com/name/nm0336139/>, consulté le 10 août 2023.

INDEX

- affiliés, 10, 13, 27, 103, 125, 217, 263
assistencialisme pénal, penal welfarism, 547, 548, 553, 640
Aubrey, Jim, 226, 229, 234, 242, 244, 251, 267, 295, 298, 333
auto-régulation, 20, 30, 58, 183, 185, 222, 534, 663, 664, 665
Ball, Lucille, 16, 229, 392
Bare, Richard, 95, 97, 101, 116, 149, 155, 171, 175, 176, 177, 302, 674
BBD&O, 15, 75, 228, 237, 254, 261, 368, 390, 399, 400, 675, 678, 688
Blinn, William, 69, 70, 74, 76, 84, 122, 131, 133, 135, 138, 139, 144, 145, 146, 148, 244, 277, 610, 611, 675
both sides, 344, 345, 351, 374, 457, 470, 471, 498, 632
Brodkin, Herbert, 72, 81, 86, 94, 111, 119, 121, 123, 131, 162, 163, 234, 288, 421, 515, 520, 550, 653, 670, 795, 796
Cannell, Stephen J., 68, 70, 72, 84, 85, 99, 100, 137, 138, 141, 142, 146, 148, 589, 675
censure, 7, 13, 20, 31, 40, 76, 80, 93, 94, 95, 118, 129, 182, 184, 185, 188, 208, 218, 267, 270, 288, 303, 307, 315, 318, 320, 347, 385, 432, 454, 495, 541, 552, 661, 665, 673, 764
chaise électrique, 7, 30, 100, 455, 471, 473, 475, 476, 478, 479, 496, 508, 517, 524, 525, 527, 556, 568
chambre à gaz, 93, 94, 491, 506, 507, 529
Chayefsky, Paddy, 22, 67, 109, 119, 126, 227, 393, 514, 541, 567, 624, 657, 770, 796
Clotworthy, William, 33, 75, 237, 253, 255, 379, 391, 399, 675
code de la NAB, 73, 104, 186, 189, 192, 194, 218, 307, 310, 313, 319, 321, 324, 328, 344, 354, 652
copyright, 14, 57, 107, 139, 395, 438, 623, 627, 766
Corday, Barbara, 69, 131, 141, 146, 148, 161, 170, 251, 595, 596, 601, 603, 604, 676, 685
Cramer, Douglas, 72, 82, 153, 154, 226, 236, 237, 246, 247, 248, 252, 256, 284, 295, 334, 358, 676
Dann, Michael, 81, 229, 231, 233, 234, 235, 240, 241, 243, 244, 247, 252, 296, 302, 333, 340, 380, 676, 797
daytime, 237, 238, 262, 312, 313, 314, 333
déplacement, mise en scène, 495, 496, 497, 507, 515, 517, 518, 520, 522, 523, 526
Desilu, 16, 172, 204, 228, 229, 231, 239, 244, 248, 687
discriminations, 47, 305, 352, 387, 416, 437, 461, 471, 545, 548, 561, 590, 607, 612, 785
distinction, 36, 56, 302, 335, 351, 371, 396, 486, 530, 532, 535, 558, 559, 614, 630, 654, 656, 756
dramas, 22, 33, 51, 53, 122, 332, 338, 442, 468, 498, 529, 541, 621, 624, 641
Eisner, Michael, 153, 225, 231, 236, 252, 258, 260, 279, 280, 293, 294, 311, 314, 334, 677, 799
endiguement, 205, 353, 384, 387, 429, 431, 440, 447, 632, 635
équité, 188, 190, 267, 292, 306, 344, 345, 348, 350, 351, 354, 355, 374, 375, 377, 457, 470, 471, 483, 484, 487, 500, 536, 550, 569, 571, 618, 632, 637, 643, 649
évangélisme social, 546
Fairness Doctrine, 20, 188, 763
FBI, Federal Bureau of Investigation, 77, 78, 79, 360, 384, 388, 389, 398, 399, 417, 424, 443, 634, 744, 757, 791
FCC, 14, 17, 19, 20, 22, 28, 53, 95, 115, 126, 143, 152, 184, 186, 187, 188, 190, 217, 267, 289, 306, 316, 360, 652, 660, 664, 761, 762, 763

Felton, Norman, 71, 81, 91, 92, 94, 95, 98, 123, 124, 151, 156, 158, 166, 208, 210, 261, 262, 317, 550, 607, 677
 Fontana, Dorothy, 68, 74, 95, 139, 141, 142, 148, 157, 600, 602, 603, 604, 678
Furman v. Georgia, 47, 48, 461, 462, 465, 466, 636, 782, 784
 General Mills, 14, 192, 193, 194, 260, 305, 347, 353, 354, 768
 Goldberg, Leonard, 82, 99, 100, 138, 152, 153, 154, 158, 159, 169, 228, 229, 231, 232, 236, 238, 246, 247, 249, 260, 262, 263, 281, 282, 285, 293, 314, 334, 590, 601, 625, 678, 687
 Goldenson, Leonard, 13, 206, 244, 257, 267, 279, 368, 538, 796, 797, 799
Heartland, 25, 301, 309, 336, 337, 374, 444, 631, 758, 776
 hégémonie, 42, 55, 241, 375, 614, 618, 646
 Helffrich, Stockton, 181, 182, 190, 191, 194, 201, 202, 216, 219, 222, 243, 253, 270, 277, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 297, 298, 303, 308, 316, 317, 318, 320, 321, 324, 326, 327, 329, 335, 339, 341, 346, 348, 356, 357, 360, 363, 364, 453, 652, 665, 764
 homosexualité, 40, 168, 219, 234, 249, 310, 351, 352, 358, 554, 589, 677, 682, 747
 Huggins, Roy, 71, 74, 84, 85, 95, 96, 99, 101, 129, 133, 134, 135, 141, 150, 155, 158, 245, 246, 316, 391, 394, 400, 441, 446, 450, 538, 587, 667, 674, 675, 680, 797
 Judgment at Nuremberg, 94, 95, 97, 248, 288, 492, 493, 522, 719, 789, 791, 792
 juste mesure, 320, 326, 377, 473, 474, 475, 480, 483, 493, 519, 631, 637
 Kinoy, Ernest, 81, 84, 86, 110, 113, 115, 126, 132, 161, 162, 391, 402, 444, 450, 561, 562, 670, 681
 Lakin, Rita, 68, 71, 74, 84, 130, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 141, 146, 148, 158, 160, 167, 174, 313, 596, 600, 602, 603, 604, 681
 Legal Defense Fund, LDF, 47, 461, 562, 636
 Leonard, Herbert, 29, 82, 88, 100, 101, 102, 130, 140, 156, 160, 165, 174, 191, 192, 193, 198, 200, 207, 210, 211, 215, 242, 249, 296, 413, 452, 453, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 479, 480, 481, 482, 502, 510, 511, 512, 513, 520, 553, 587, 637, 667, 668
 libéralisme, 38, 242, 424, 425, 449, 464, 542, 543, 552, 578, 579, 581, 582, 583, 585, 635, 637, 753
 Link, William, 66, 69, 84, 112, 117, 122, 137, 139, 152, 166, 169, 170, 176, 344, 351, 352, 549, 554, 610, 672, 682
 Lumet, Sidney, 29, 98, 111, 120, 121, 123, 124, 171, 392, 398, 409, 410, 411, 412, 413, 416, 420, 421, 438, 442, 443, 449, 450, 634, 673, 682, 791, 814
 lynchage légal, 59, 378, 379, 383, 426, 437, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 449, 460, 555, 556, 561, 597, 598, 599, 612, 633, 635, 640
 Manulis, Martin, 70, 75, 91, 93, 119, 120, 122, 123, 124, 142, 163, 170, 217, 245, 246, 307, 308, 335, 336, 673, 682
 Markell, Bob, 72, 73, 95, 99, 100, 122, 149, 234, 397, 398, 421, 450, 551, 590, 682
 Martin, Quinn, 78, 80, 84, 85, 90, 97, 98, 158, 159, 223, 224, 539, 553, 604, 796
 McCarthy, Joseph, 385, 401, 412, 423, 426, 430, 431, 432, 445, 633, 636
 minorités raciales, 55, 189, 223, 342, 366, 393, 441, 445, 561, 563, 566, 567, 568, 606, 607, 609, 641
 Minow, Newton, 22, 316, 514, 761
 Moore, Tom, 77, 78, 88, 103, 215, 218, 231, 233, 247, 252, 260, 263, 269, 293, 294, 334, 453, 502, 538
 NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), 28, 361, 362, 364, 460, 461, 561, 652
 Nielsen, A.C., 48, 272, 273, 274, 275, 276, 282, 290, 369, 370, 376, 629, 632, 643
 Paley, William, 12, 29, 207, 228, 233, 243, 281, 358, 370
 paternalisme, 318, 374, 504, 548, 601, 609, 610, 613, 619, 641, 645, 647
 pendaison, 73, 361, 446, 460, 491, 493, 496, 508, 509, 522, 527, 528, 531, 532, 562, 573, 574, 593, 613, 615
 Pierce, Frederick, 154, 232, 233, 280, 294, 379, 591, 683
Playhouse 90, 23, 29, 53, 70, 75, 88, 91, 92, 93, 118, 123, 124, 140, 162, 163, 170, 217, 246, 288, 331, 335, 338, 346, 357,

366, 421, 440, 468, 485, 492, 493, 505,
 506, 521, 522, 566, 569, 570, 585, 677,
 680, 682, 684, 718
 Procter & Gamble, 14, 107, 237, 239, 245,
 256, 260, 309, 312, 666, 676
 progressisme, 52, 459, 541, 542, 543, 545,
 548, 549, 552, 553, 554, 559, 639, 640,
 647, 742, 753, 782
 RCA, 11, 226, 230, 252, 256, 665, 685
 redevances, 134, 136, 171, 178, 596, 625
 Reginald Rose, 22, 67, 72, 74, 84, 86, 89,
 109, 111, 113, 119, 126, 132, 163, 166,
 227, 234, 286, 287, 333, 338, 393, 413,
 428, 442, 450, 459, 469, 470, 500, 514,
 515, 516, 517, 518, 520, 541, 550, 551,
 552, 556, 559, 566, 567, 568, 610, 624,
 626, 640, 647, 661, 662, 673, 682, 770,
 797, 798
 Rod Serling, 22, 67, 68, 71, 72, 84, 87, 88,
 91, 95, 109, 113, 116, 125, 126, 150, 164,
 166, 182, 205, 212, 213, 224, 227, 248,
 268, 269, 306, 357, 393, 432, 433, 434,
 435, 450, 466, 514, 523, 541, 549, 550,
 562, 566, 567, 568, 624, 626, 660, 661,
 669, 761, 770, 778, 793, 795
 Roddenberry, Gene, 76, 229, 230, 231, 371
Roots, 1977, 249, 339, 368, 610, 675, 681,
 688, 792
 Ruben, Albert, 85, 86, 131, 132, 441, 445,
 587, 649, 672
 rushes, 99, 100, 101, 102, 158, 174, 175,
 230, 235
 Schneider, Alfred, 182, 184, 191, 194, 202,
 206, 211, 212, 218, 223, 252, 253, 254,
 257, 278, 279, 291, 339, 342, 345, 350,
 352, 354, 362, 483, 590, 652, 686, 798
 Screen Gems, 15, 87, 102, 149, 152, 156,
 160, 170, 191, 202, 207, 259, 262, 303,
 471, 473, 474, 481, 482, 502, 510, 511,
 526, 527, 676, 679
 ségrégation, 39, 306, 307, 308, 439, 441,
 461, 545, 610, 640
 sensationnalisme, 319, 320, 321, 328, 329,
 331, 339, 340, 341, 374, 376, 456, 501,
 502, 504, 511, 512, 513
 Silverman, Fred, 154, 231, 232, 233, 236,
 246, 252, 255, 257, 264, 277, 278, 282,
 284, 285, 293, 294, 295, 298, 302, 311,
 315, 334, 336, 369, 370, 371, 687, 796
 sitcom, 14, 16, 51, 53, 113, 130, 150, 155,
 172, 181, 193, 211, 215, 229, 239, 245,
 284, 303, 349, 358, 361, 392, 397, 408,
 426, 655, 656, 674, 680, 684, 710
soap opera, 42, 71, 72, 84, 130, 135, 309,
 312, 313, 587, 603, 681, 779
 Solow, Herbert, 66, 229, 230, 243, 244,
 246, 252, 284, 313, 687
 sophistication, 181, 334, 335, 336, 340,
 341, 374, 456, 631, 638
 Spelling, Aaron, 35, 68, 84, 85, 97, 99, 100,
 130, 131, 132, 133, 138, 152, 153, 154,
 156, 158, 159, 160, 162, 168, 247, 256,
 299, 314, 322, 366, 380, 590, 600, 625,
 676, 679, 681, 687
 Stanton, Frank, 43, 218, 252, 267, 268, 275,
 280, 281, 283, 379, 380, 398, 688, 799
 Susskind, David, 18, 113, 227, 287, 392,
 402, 403, 413, 438, 443, 445, 450
 Tankersley, William, 87, 88, 182, 194, 195,
 201, 202, 207, 209, 211, 215, 218, 219,
 220, 221, 222, 223, 253, 254, 291, 303,
 309, 331, 349, 371, 376, 379, 390, 398,
 404, 405, 433, 688
 téléfilm, 7, 112, 132, 133, 138, 145, 166,
 172, 351, 352, 366, 368
 Tinker, Grant, 82, 229, 230, 231, 237, 246,
 247, 252, 256, 258, 259, 261, 280, 293,
 302, 591, 688, 797
 Twelve Angry Men, épisode de l'anthologie
 Studio One, 29, 111, 552, 563, 564, 567,
 569, 584
 Universal, 15, 19, 97, 99, 101, 131, 150,
 155, 160, 175, 227, 239, 256, 257, 258,
 259, 261, 278, 603, 604, 674, 675, 679,
 680, 682, 686, 688, 693, 696
 Violett, Ellen M., 81, 113, 119, 167, 443,
 588, 603, 604, 608, 651, 689
 Warner, studios, 13, 28, 44, 78, 114, 116,
 143, 149, 155, 175, 314, 340, 674
 Weaver, Sylvester "Pat", 11, 95, 287, 322,
 485, 653, 664, 689
 WGA, Writers Guild of America, 18, 68,
 104, 109, 110, 112, 114, 136, 137, 140,
 143, 158, 278, 596, 600, 607
 Winant, Ethel, 92, 94, 95, 251, 258, 259,
 262, 288, 390, 391, 392, 399, 402, 461,
 601, 602, 689

TABLE DES MATIERES

Introduction	7
Partie 1. Le monde de la télévision: les professionnels, leur organisation et leurs publics 61	
1 Chapitre 1. Le travail créatif. Produire un épisode de série télévisée.....	66
1.1 <i>La première étape : faire valider un traitement</i>	67
1.1.1 Le point de départ : le concept d'épisode	67
1.1.2 La validation du concept d'épisode	74
1.1.2.1 Par le producteur	74
1.1.2.2 Par les annonceurs	75
1.1.2.3 Par le diffuseur	80
1.2 <i>La deuxième étape : le développement du traitement jusqu'au scénario de tournage</i>	83
1.2.1 Les interventions du producteur	83
1.2.2 Les interventions d'employés spécialisés dans l'édition et l'approbation de scénarii	87
1.3 <i>La troisième étape : du scénario de tournage à la copie zéro</i>	90
1.3.1 Des modifications de dernière minute	91
1.3.1.1 À la demande des annonceurs au temps du direct	91
1.3.1.2 À la demande du réalisateur.....	95
1.3.1.3 À la demande des comédiens et comédiennes	96
1.3.2 Le travail en salle de montage	98
1.3.2.1 Du réalisateur ou du producteur.....	98
1.3.2.2 Des cadres des chaînes de télévision	101
2 Chapitre 2. Scénaristes, réalisateurs et producteurs : conditions de production et identités professionnelles des créatifs	106
2.1 <i>À New York, dans les années 1950 : un âge d'or pour les trois métiers créatifs</i>	108

2.1.1	Scénariste de télévision : un métier créatif d'intellectuel en pleine ascension	109
2.1.1.1	Un statut exceptionnel : des scénaristes auteurs et propriétaires de leurs oeuvres	109
2.1.1.2	Une amélioration des conditions salariales et du statut-socio-économique au milieu des années 1950	112
2.1.1.3	Le contrôle éditorial et le prestige du scénariste d'anthologie	114
2.1.2	Producteur de télévision : un organisateur et coordinateur au rôle décisif	119
2.1.3	Réalisateur de télévision : un second producteur touche à tout	123
2.2	<i>À Hollywood, l'élévation du producteur au rang d'auteur</i>	<i>127</i>
2.2.1	Le scénariste de série épisodique : un simple exécutant.....	129
2.2.1.1	Le scénariste à Hollywood : un travailleur exclu de la propriété intellectuelle	129
2.2.1.2	Le scénariste à Hollywood : un travailleur en col blanc bien compensé	134
2.2.1.3	Le scénariste à Hollywood : un fournisseur de service d'écriture et non un artiste	138
2.2.2	Le producteur de série épisodique : la promotion d'une profession.....	148
2.2.2.1	Du salarié au chef d'entreprise, une diversité de situations mais un profil socio-économique comparable	149
2.2.2.2	Un coordinateur et un planificateur, mais toujours un créatif soumis à ses commanditaires	157
2.2.2.3	Le scénariste-producteur comme nouveau créatif intellectuel.....	163
2.2.3	Le réalisateur de série épisodique : un technicien	171
3	Chapitre 3. Les professionnels du contrôle éditorial	181
3.1	<i>Les éditeurs : un pouvoir de contrôle éditorial limité et instrumentalisé</i>	<i>183</i>
3.1.1	Le travail de contrôle éditorial des éditeurs.....	185
3.1.1.1	Des exigences codifiées	186
3.1.1.1.1	La loi fédérale	187
3.1.1.1.2	Le code de l'industrie.....	189
3.1.1.1.3	Le code de la chaîne	190
3.1.1.1.4	Des règles émanant d'autres autorités.....	191

3.1.1.2	La mission première des éditeurs : la rédaction de rapports.....	194
3.1.1.2.1	Des exigences éditoriales : les interventions des éditeurs sur les textes préparatoires	195
3.1.1.2.2	Des exigences légales : un travail de technicien	197
3.1.1.2.3	Des exigences publicitaires : la vérification du respect des contrats avec les annonceurs	198
3.1.1.2.4	Le cas de De Forest Research, Inc.	203
3.1.2	Les éditeurs, une fonction de relations publiques ?	206
3.1.2.1	Les éditeurs, de simples employés ?	207
3.1.2.1.1	Éditeurs contre producteurs.....	207
3.1.2.1.1.1	Des conflits rares, une relation de travail quotidienne	208
3.1.2.1.1.2	Une relation de pouvoir dynamique.....	210
3.1.2.1.1.3	Jeux et marchandages	211
3.1.2.1.2	Éditeurs contre programmeurs	214
3.1.2.2	Le service d'édition et ses employés, une fonction d'affichage politique ?	216
3.1.2.2.1	Les écrits restent.....	216
3.1.2.2.2	Des services mis en scène pour faire taire les critiques	217
3.1.2.2.3	Le directeur du département d'édition : le visage responsable de la chaîne	222
3.2	<i>Les cadres exécutifs : des superviseurs du travail créatif</i>	223
3.2.1	Développer, programmer, superviser : le travail des cadres exécutifs ...	225
3.2.1.1	Le développement.....	225
3.2.1.1.1	Le développement d'une série au sein d'une chaîne : l'exemple de <i>The Twilight Zone</i> (1959-1964, CBS)	227
3.2.1.2	La programmation.....	228
3.2.1.2.1	Les programmeurs et le développement d'une série : l'exemple de <i>Star Trek</i> (1966-1969, NBC).....	229
3.2.1.2.2	Le comité des programmes (<i>program board</i>) et la réunion de programmation	231
3.2.1.3	La supervision.....	233
3.2.1.3.1	Développement et programmation des fonctions qui se chevauchent : Benton & Bowles et <i>The Dick van Dyke Show</i> (1961-1966, CBS).....	238
3.2.2	Les cadres, d'autres professionnels de la création et du contrôle éditorial ?	240

3.2.2.1	Le travail des cadres : la définition et le maintien du format de la série	241
3.2.2.2	Des cadres éloignés de la production.....	244
3.2.2.3	De rares interventions de cadres sur les séries en cours de diffusion	248
3.3	Les professionnels du contrôle éditorial : un groupe social ?.....	250
3.3.1	Des hommes blancs diplômés du supérieur	251
3.3.2	Des carrières instables appuyées sur des réseaux	254
3.3.3	Des hommes d'affaires	259
4	Chapitre 4. Publics mesurés, publics représentés	267
4.1	<i>Un grand public difficile à saisir.....</i>	<i>271</i>
4.1.1	Les mesures d'audience : un instrument de connaissance du public ?... 271	
4.1.1.1	A.C. Nielsen et la méthode de l'audimat	272
4.1.1.2	Arbitron et la méthode des carnets d'écoute et des « sweeps »	275
4.1.2	Des recherches menées sur le public	277
4.1.2.1	Les recherches informelles menées par les professionnels.....	277
4.1.2.2	Les études de marché menées par des services spécialisés	280
4.1.2.3	Une donnée capitale et accessoire : le résultat des tests des pilotes en développement	283
4.1.3	Des éclairages partiels offerts par des communications de téléspectateurs	285
4.1.3.1	Les réactions de journalistes et chroniqueurs	285
4.1.3.2	Des réactions de téléspectateurs	286
4.2	<i>Un grand public regardé de haut</i>	<i>290</i>
4.2.1	Cadres, éditeurs et créatifs : une élite médiatique	290
4.2.1.1	Des cadres et des éditeurs dotés de capacités supérieures	290
4.2.1.2	Des pratiques culturelles spécifiques	294
4.2.1.3	Des réactions jugées depuis une position d'élite	297
4.2.2	Un centre et une norme : le public blanc et conservateur	300
4.2.2.1	Le Heartland : le cœur symbolique du pays, et du public de la télévision	301
4.2.2.2	Des codes et des doctrines « neutres » en matière raciale	303
4.2.2.3	Des règles d'édition et des pratiques de négociation	306
4.2.3	Des publics incompetents et infantilisés	310

4.2.3.1	Les enfants, les femmes et le public familial : des publics dénigrés	310
4.2.3.2	Un téléspectateur influençable et à la recherche de sensations	317
4.2.3.3	Les règles et les pratiques mises en place pour domestiquer la réception	322
4.2.3.3.1	Contrôler les lectures : la télévision comme école grâce au protagoniste et à l'épilogue	322
4.2.3.3.2	Contrôler les excès, mais répondre aux demandes d'un grand public sensationnaliste	326
4.2.3.3.3	Négocier le contenu, en utilisant le grand public et ses réactions comme argument	330
4.2.4	Une exception : le public adulte, sophistiqué et urbain	331
4.2.4.1	Les hommes, les adultes, les urbains : un public valorisé	332
4.2.4.2	Des règles et des pratiques d'édition spécifiques sous le signe de l'innovation	337
4.3	<i>Marginalités et rôles du public dans l'institution</i>	<i>342</i>
4.3.1	Des marginalités présentes en raison du fonctionnement démocratique de l'institution ?	343
4.3.1.1	Une « majorité de minorités », une obligation de neutralité.....	343
4.3.1.2	Les procédés de neutralité dans la fiction	347
4.3.1.3	L'équité selon le contrôle éditorial : l'avantage à la majorité	351
4.3.2	Des marginalités présentes en raison des pressions des groupes d'intérêt ?	355
4.3.2.1	Les groupes d'intérêt selon les professionnels : des obstacles à la liberté d'expression	355
4.3.2.2	Les modes d'action des groupes d'intérêts	357
4.3.2.3	Gérer les groupes d'intérêt : les pratiques de l'institution	360
4.3.3	Des marginalités présentes en raison d'une recherche d'innovation ? ...	365
4.3.3.1	Les minorités et l'innovation culturelle	365
4.3.3.2	À la conquête d'un nouveau public	369

Partie 2. Figures de la peine de mort, images de la culture de la production 381

5 Chapitre 5. Figures du système judiciaire : Le lynchage légal, la liste noire et la formation de la culture de La production 379

5.1 *La campagne anti-communiste dans l'institution de la télévision (1950-début des années 1960)* 384

5.1.1 Listes noires, listes grises : tout un milieu sous le microscope 388

5.1.2 Les cibles : le « Front populaire » artistique et ses sympathisants 393

5.1.3 Les « bureaux de sécurité » et l'institution de la télévision 397

5.1.3.1 Les réponses des programmeurs et diffuseurs 397

5.1.3.2 Les réponses du milieu artistique 399

5.2 *You Are There et la liste noire : l'histoire comme métaphore des conditions de la production ?* 404

5.2.1 La « guérilla » de trois scénaristes blacklistés dans *You Are There* 405

5.2.1.1 Une prise de guerre 405

5.2.1.2 L'organisation du travail 410

5.2.1.3 La fin de *You Are There* comme théâtre d'opération militaire 412

5.2.2 « Au nez et à la barbe » ? Les thèmes, motifs et symboles de l'anti-maccarthysme dans *You Are There* 413

5.2.2.1 La critique de la campagne maccarthyste dans les épisodes étudiés de *You Are There* 414

5.2.2.2 Des critiques compatibles avec la culture de guerre froide 423

5.3 *Des échos des critiques de la liste noire dans d'autres séries de l'âge classique ?* 426

5.3.1 La représentation des persécutions politiques et religieuses 427

5.3.2 Le problème de la représentation de la guerre de Sécession 435

5.3.3 Le trope du lynchage légal dans la justice de droit commun : une métaphore du système judiciaire tenu par les maccarthystes ? 442

6 Chapitre 6. Figures de l'exécution judiciaire : l'institution et l'intérêt du public 452

6.1 *La « neutralité », un principe au cœur de la mise en scène des exécutions dans les séries télévisées* 456

6.1.1 La peine de mort est un thème polémique 457

6.1.1.1	L'abolition de la peine de mort est associée à des causes progressistes	458
6.1.1.2	La place de la peine de mort dans la vie politique des années 1960.	462
6.1.1.3	À la télévision, un thème conventionnel et polémique.....	466
6.1.2	Le projet d'ABC pour « Prime of Life » (<i>Naked City</i> , s04e21, 13/02/1963, ABC) : la « neutralité » et le « strict minimum ».....	470
6.1.2.1	Un condamné criminel : façonner une « victime coupable »	471
6.1.2.2	Une cérémonie et non une démonstration de technologie	473
6.1.2.3	La violence de l'exécution limitée.....	476
6.1.2.4	Des dialogues « équilibrés »	480
6.1.2.5	Une morale individuelle et positive	482
6.1.3	Des procédés de neutralité appliqués dans les épisodes étudiés.....	483
6.1.3.1	Des débats « neutres » selon la culture de la production	484
6.1.3.2	Des « victimes coupables » : des criminels condamnés mais pas victimisés	487
6.1.3.3	Une mort donnée à l'issue d'une cérémonie.....	490
6.1.3.4	Des exécutions invisibles : une convention de juste mesure et de neutralité	493
6.1.3.4.1	Des exécutions placées en dehors du temps et de l'espace du récit	493
6.1.3.4.2	Des scènes d'exécutions écourtées.....	494
6.1.3.4.3	Des trépas hors champ	495
6.1.3.5	Les morales des épisodes	499
6.2	<i>La scène d'exécution et la représentation de sa réception</i>	500
6.2.1	Un public composé de curieux et de voyeurs	501
6.2.1.1	La représentation de la réception de « Prime of Life ».....	501
6.2.1.2	Appâter/ décevoir : des procédés narratifs et de mise en scène qui jouent sur le sensationnalisme	504
6.2.2	Un accès négocié à la scène d'exécution pour le téléspectateur adulte et sophistiqué	509
6.2.2.1	Herbert Leonard et sa stratégie pour respectabiliser « Prime of Life »	510
6.2.2.2	Reginald Rose et <i>The Defenders</i> : un accès aux images limité, en échange de la validation de discours critiques	514

6.2.2.3	Pour la fine fleur des téléspectateurs : une vue partielle de la mort légale	520
6.2.3	Apprécier, éprouver, constater : les réceptions et les attitudes des personnages de fiction.....	525
6.2.3.1	« Prime of Life » et le regard compassionnel de Flint.....	526
6.2.3.2	Le regard héroïque du personnage de western : la constatation d'un non-événement	530

7 Chapitre 7. Figures du condamné : La sympathie pour les accusés et les condamnés et le statut des créatifs dans la culture de la production 538

7.1	<i>La figure récurrente du personnage accusé ou condamné sympathique : une question d'idéologie ?</i>	541
7.1.1	Société, criminel et justice dans le progressisme de l'après-guerre	542
7.1.1.1	Progressisme et droits individuels : la « révolution des droits » de l'après-guerre	543
7.1.1.2	Progressisme et tradition de l'évangélisme social : l'État-Providence et les criminels	546
7.1.2	Le progressisme chez les professionnels de la télévision.....	549
7.1.3	Les thèmes progressistes dans la fiction.....	554
7.1.3.1	La « révolution des droits »	555
7.1.3.1.1	Rendre des droits <i>de jure</i> effectifs	555
7.1.3.1.2	Le droit à un avocat.....	559
7.1.3.2	L'antiracisme et la dénonciation des préjugés	561
7.1.3.2.1	La dénonciation du racisme	561
7.1.3.2.2	La dénonciation des préjugés des « bonnes gens »	563
7.1.3.3	La question du déterminisme : folie, pauvreté et criminalité	568
7.1.3.4	La possibilité de la réhabilitation.....	575
7.1.3.5	Des thèmes relevant du libéralisme juridique classique	578
7.1.3.5.1	La proportionnalité entre le crime et la punition.....	578
7.1.3.5.2	La primauté de la défense des droits des accusés et le principe du doute raisonnable	582
7.1.3.6	La sympathie pour les accusés/ condamnés et la tendance moraliste	585
7.2	<i>Le couple héros/ marginal : une image du statut paradoxal des créatifs dans la culture de production ?</i>	588

7.2.1	Les personnages vulnérables et marginaux et leurs créateurs	589
7.2.1.1	Des créatifs vulnérables et subordonnés dans le processus de production 589	
7.2.1.2	Les voleurs, les prostituées, les femmes : des personnages marginaux avec lesquels les créatifs subordonnés sympathisent ?	592
7.2.1.3	L'étranger isolé, à la recherche d'un sauveur	595
7.2.2	Des redresseurs de torts et des juges, à l'image de leurs créateurs ?.....	599
7.2.2.1	Le moraliste et les femmes	599
7.2.2.2	Le sauveur et les minorités raciales	606
7.2.2.3	Le patriarche et les héritiers.....	613
	Conclusion	621

1 Inventaire des sources archivistiques..... 660

1.1	Wisconsin Historical Society, Division of Library, Archives, and Museum Collections/ Wisconsin Center for Film & Theater Research.....	660
1.1.1	Rod Serling papers, 1943-1971, U.S. Mss 43 AN.....	660
1.1.2	Reginald Rose Papers, U.S. Mss 94 AN.....	661
1.1.3	Tom Donovan Papers, 1943-1974, U.S. Mss 153AN.....	663
1.1.4	David Dortort Papers, 1959-1973, U.S. Mss 112 AN	663
1.1.5	Sy Salkowitz Papers, 1956-1982, U.S. Mss 141 AN.....	663
1.1.6	Hal Kanter Papers, 1937-1977, U.S. Mss 140 AN	664
1.2	Wisconsin Historical Society, Division of Library, Archives, and Museum Collections	664
1.2.1	National Broadcasting Company Records, 1921-2000, U.S. Mss 17AF	664
1.2.1.1	Sous-série : Executives, 1931-1956.....	664
1.2.1.2	Sous-série : Public Relations, 1932-1961	664
1.2.1.2.1	Archives du service « Continuity Acceptance », 1938-196.....	665
1.2.1.2.2	Eiges, Sidney H. (1909-1985). Papers, 1946-1958.....	665
1.2.1.3	Sous-série: Spot Sales and Owned-and-Operated Stations, 1941-1969 665	
1.2.1.3.1	Smith, Carleton D. (1905-). Papers, 1952.....	665
1.2.2	Procter & Gamble Television Script Collection, 1955-1980, Mss 784 ..	666
1.2.2.1	Part 1, Original Collection, Series: The Rifleman (1958-1959 Season) 666	

1.3	Syracuse University Libraries, Special Collections Research Center	666
1.3.1	Steven H. Scheuer Papers, 1939-1996.....	666
1.3.1.1	TV Key, Keynotes	666
1.4	UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library ...	666
1.4.1	De Forest Research (Collection PASC 63).....	666
1.4.2	Mort Fine (Collection 347).....	666
1.4.3	Mort Fine Papers (Collection PASC 0076)	667
1.4.4	Roy Huggins Papers, 1948-2002 (Collection PASC 353).....	667
1.4.4.1	Maverick. Subseries 40.....	667
1.4.5	Buzz Kulik Papers (Collection 1867).....	667
1.4.6	Herbert Leonard Papers (Collection PASC 29).....	667
1.4.7	Nancy Malone Papers (Collection PASC 254).....	668
1.4.8	John Mantley scripts and production information, 1975-1981 (Collection	
311)	669	
1.4.9	Rod Serling Papers, 1945-1969 (Collection 1035).....	669
1.4.10	The Defenders, Scripts and Set Plans (Collection PASC 129).....	669
1.5	Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.	669
1.5.1	Paul Henreid papers, 1934-1987.....	669
1.5.2	Alfred Hitchcock Papers	670
1.5.2.1	Collection : Manuscrits.....	670
1.6	Paley Center for Media, Beverly Hills	670
1.7	College Park, University of Maryland, Hornbake Library, American Library of	
Broadcasting	670	
1.7.1	National Association of Broadcasters Records.....	670
1.7.1.1	Collection 0017-MMC.....	670
1.7.1.1.1	Inventaire préliminaire 2019_0067_MMC_NAB_records	670
1.7.1.1.2	Inventaire préliminaire 2014_0140_MMC_NAB_records	670
1.7.1.1.3	Inventaire préliminaire 2019_0067_MMC_NAB_records	671
2	Projets d’histoire orale	672
2.1	Syracuse University Libraries, Special Collections Research Center, Steven H.	
	Scheuer Television History Interviews, 1996-1999	672
2.2	The Television Academy Foundation: The Interviews: An Oral History of	
	Television, 1996 – en cours.....	673

2.2.1	James Arness (1923-2011).....	673
2.2.2	Richard Bare (1913-2015)	674
2.2.3	Earl Bellamy (1917-2003)	674
2.2.4	Richard « Dick » Berg (1922-2009)	674
2.2.5	Walter Bernstein (1919-2021)	674
2.2.6	William Blinn (1937-2020)	675
2.2.7	Stephen J. Cannell (1941-2010).....	675
2.2.8	William Clotworthy (1926-2021)	675
2.2.9	Hal Cooper (1923-2014).....	675
2.2.10	Barbara Corday (1944 -)	676
2.2.11	Douglas S. Cramer (1931-2021).....	676
2.2.12	Michael Dann (1921-2016).....	676
2.2.13	Richard Donner (1930-2021).....	676
2.2.14	David Dortort (1916-2010).....	677
2.2.15	Dominick Dunne (1925-2009).....	677
2.2.16	Michael Eisner (1942-)	677
2.2.17	Norman Felton (1913-2012)	677
2.2.18	Dorothy Fontana (1939-2019)	678
2.2.19	William Froug (1922-2013).....	678
2.2.20	Arthur Gardner (1910-2014).....	678
2.2.21	Leonard Goldberg (1934-2019)	678
2.2.22	Julian Goodman (1922-2012)	679
2.2.23	Herb Granath (1928-2019).....	679
2.2.24	Walter E. Grauman (1922-2015)	679
2.2.25	Earl Hamner, Jr. (1923-2016).....	680
2.2.26	Arthur Hiller (1923-2016)	680
2.2.27	Stanley S. Hubbard (1933-)	680
2.2.28	Roy Huggins (1914-2002)	680
2.2.29	Lamont Johnson (1922-2010).....	681
2.2.30	Ernest Kinoy (1925-2014)	681
2.2.31	Rita Lakin (1930-2023)	681
2.2.32	Richard Lewis (1920-2009)	681
2.2.33	William Link (1933-2020).....	682
2.2.34	Sidney Lumet (1924-2011).....	682

2.2.35	Martin Manulis (1915-2007)	682
2.2.36	Bob Markell (1924-2020)	682
2.2.37	Richard Matheson (1926-2013)	683
2.2.38	Thomas « Tom » W. Moore (1918-2007).....	683
2.2.39	Bernie Oseransky (1932-)	683
2.2.40	Frederick S. Pierce (1933-)	683
2.2.41	Abraham Polonsky (1910-1999).....	684
2.2.42	Del Reisman (1924-2011).....	684
2.2.43	John Rich (1925-2012)	684
2.2.44	Lee Rich (1927-2012).....	684
2.2.45	Barney Rosenzweig (1937-)	685
2.2.46	Thomas W. Sarnoff (1927-).....	685
2.2.47	Edgar J. Scherick (1924-2002)	685
2.2.48	Herbert S. Schlosser (1926-2021).....	685
2.2.49	Alfred Schneider (1926-2016)	686
2.2.50	William « Bill » Self (1921-2010).....	686
2.2.51	David Shaw (1916-2007).....	686
2.2.52	Sidney « Sid » Sheinberg (1935-2009).....	686
2.2.53	Fred Silverman (1937-2020).....	687
2.2.54	Herbert F. Solow (1930-2020).....	687
2.2.55	Aaron Spelling (1923-2006)	687
2.2.56	Frank Stanton (1908-2006).....	688
2.2.57	Brandon Stoddard (1937-2014)	688
2.2.58	William Tankersley (1918-2016).....	688
2.2.59	Grant Tinker (1926-2016).....	688
2.2.60	Ellen M. Violet (1925-2020)	689
2.2.61	Dennis Weaver (1924-2006).....	689
2.2.62	Ethel Winant (1922-2003)	689
2.2.63	Frederick Ziv (1905-2001).....	689
3	Corpus d'épisodes	692
4	Bibliographie	740
4.1	Histoire des Etats-Unis	740

4.1.1	Ouvrages généraux	740
4.1.2	Ouvrages sur une période spécifique	740
4.1.2.1	Le progressisme	740
4.1.2.2	L'après-guerre.....	741
4.1.2.3	Le maccarthysme et les chasses aux sorcières des années 1950.....	741
4.1.2.4	Les années 1970 et la réaction	742
4.1.3	Ouvrages thématiques.....	742
4.1.3.1	Histoire économique et sociale	742
4.1.3.1.1	Les revenus des Américains dans l'après-guerre	743
4.1.3.2	Histoire de la politique étrangère.....	743
4.2	Les groupes sociaux dans l'histoire et la société	743
4.2.1	Le genre, le modèle domestique	744
4.2.1.1	Les hommes, la masculinité.....	744
4.2.1.2	Les femmes et le féminisme	744
4.2.1.3	Les familles et les couples	745
4.2.1.4	L'homosexualité et les identités LGBTQ+	745
4.2.2	La race et les relations raciales	746
4.2.2.1	Les Blancs.....	746
4.2.2.2	Les Blancs « ethniques », les immigrants.....	746
4.2.2.3	Les Afro-Américains	746
4.2.2.4	Les Amérindiens	747
4.2.2.5	Les relations raciales.....	747
4.2.3	La classe sociale.....	748
4.2.3.1	Les élites	748
4.2.3.2	Les classes moyennes	749
4.2.4	L'âge	749
4.2.4.1	Les enfants, les adolescents	749
4.2.4.2	Les jeunes et les étudiants.....	750
4.3	La civilisation, la culture et la vie politique	750
4.3.1	La religion.....	750
4.3.2	La politique	750
4.3.2.1	Les idées politiques.....	751
4.3.2.1.1	Ouvrages généraux.....	751
4.3.2.1.2	Le libéralisme, le progressisme.....	751

4.3.2.1.3	Le pluralisme.....	751
4.3.2.1.4	Le conservatisme.....	752
4.3.2.2	La vie politique et les groupes d'intérêt.....	752
4.3.3	Culture et pouvoir	752
4.3.3.1	Les théories des liens entre culture et pouvoir.....	752
4.3.3.2	Les médias, la publicité	753
4.3.3.3	Le public, l'audience.....	754
4.3.4	La civilisation et la culture américaines	754
4.3.4.1	Ouvrages généraux	754
4.3.4.2	Les guerres culturelles aux États-Unis.....	755
4.3.4.3	La culture de guerre froide.....	755
4.3.4.4	La guerre de Sécession et sa mémoire	755
4.3.4.5	La géographie politique et imaginaire	756
4.4	La télévision	757
4.4.1	La télévision et les séries télévisées, ouvrages généraux.....	757
4.4.2	L'histoire de la télévision, et les débats autour du modèle de la télévision commerciale	758
4.4.2.1	La radio, la télévision avant la télévision commerciale.....	758
4.4.2.2	L'âge classique de la télévision	758
4.4.2.3	La télévision de l'ère post-network	759
4.4.2.4	La télévision dans d'autres contextes	759
4.4.3	La régulation du contenu à la télévision, et sur d'autres médias	760
4.4.3.1	Le cadre juridique	760
4.4.3.2	Codes, censeurs et éditeurs	761
4.4.3.2.1	Codes et éditeurs à la télévision.....	761
4.4.3.2.2	Codes et censeurs sur d'autres médias	762
4.4.3.2.3	De Forest Research : l'édition et la recherche documentaire.....	762
4.4.3.3	Les paniques morales et leurs réponses	763
4.4.4	Les entreprises de production de la fiction télévisée	763
4.4.4.1	La propriété intellectuelle	763
4.4.4.2	L'organisation industrielle, le développement de la fiction	764
4.4.4.3	Les annonceurs, les agences de publicité.....	765
4.4.4.4	Les studios, les sociétés de production et les agences de talent	765
4.4.4.5	Les networks	766

4.4.5	Les identités professionnelles, les conditions de travail dans le monde de la télévision	766
4.4.5.1	Ouvrages généraux de témoignages	766
4.4.5.2	Professions, identités d'artistes et de travailleurs dans l'art et les médias	766
4.4.5.3	Les producteurs	767
4.4.5.4	Les scénaristes	768
4.4.5.5	Les réalisateurs	768
4.4.5.6	Les comédiens.....	769
4.4.5.7	Les cadres	769
4.4.6	Le public, la réception de la télévision	769
4.4.6.1	Dénombrer les téléspectateurs, recueillir leurs réactions.....	769
4.4.6.2	Théories des effets des médias et de la fiction.....	770
4.4.6.3	Les groupes d'intérêt et la télévision	770
4.4.6.4	Sociologies et histoires de la réception.....	771
4.4.7	Les marginalités, les groupes et leur représentation dans la télévision et dans la culture populaire	772
4.4.7.1	Les minorités.....	772
4.4.7.2	Les Afro-Américains	772
4.4.7.3	Les Amérindiens	773
4.4.7.4	Les femmes	773
4.4.7.5	Les Blancs, le Sud.....	773
4.4.8	Les séries télévisées	774
4.4.8.1	Les théories de la sérialité.....	774
4.4.8.2	Les genres	775
4.4.8.2.1	Drames, anthologies	775
4.4.8.2.2	Western	775
4.4.8.2.3	Policier et judiciaire	776
4.4.8.2.4	Science-fiction.....	776
4.4.8.2.5	<i>Soap opera</i>	776
4.4.8.2.6	Sitcom	776
4.4.8.3	Études monographiques sur des séries.....	777
4.5	Le système pénal, le crime, la peine de mort et ses représentations.....	778
4.5.1	Le crime, la violence.....	778

4.5.2	Le système judiciaire et ses acteurs	778
4.5.2.1	La Cour suprême, les droits constitutionnels.....	779
4.5.2.2	Les représentations du crime et du système judiciaire dans la culture 779	
4.5.3	La peine de mort, l'exécution judiciaire	780
4.5.3.1	Les peines, la peine capitale	780
4.5.3.1.1	Ouvrages généraux.....	780
4.5.3.1.2	La pénologie et son histoire	780
4.5.3.2	La peine capitale aux Etats-Unis	781
4.5.3.2.1	Ouvrages généraux.....	781
4.5.3.2.2	L'histoire de la peine de mort aux États-Unis.....	781
4.5.3.2.3	Le débat sur la peine de mort et ses évolutions.....	782
4.5.3.2.4	La peine de mort et les discriminations.....	782
4.5.3.2.5	L'opinion publique et la peine de mort	783
4.5.3.2.6	Le lynchage	783
4.5.3.3	Les exécutions judiciaires	783
4.5.3.3.1	Les exécutions dans l'histoire et dans le monde	783
4.5.3.3.2	Les exécutions comme spectacle et cérémonie	784
4.5.3.3.3	Les exécutions comme procédure technique.....	784
4.5.3.3.4	Les représentations de la peine de mort et des exécutions dans la culture	785
4.6	Méthodologie et sociologie	785
4.6.1	Les archives de la télévision et l'histoire orale	785
4.6.2	Les usages de la fiction en sciences sociales	786
4.6.3	Les études de genre (<i>gender studies</i>).....	786
4.6.3.1	Genre et travail.....	787
4.6.3.2	La masculinité.....	787
4.6.4	Les études raciales critiques (<i>critical race theory</i>).....	788
4.7	Oeuvres citées.....	788
4.7.1	Films et téléfilms	788
4.7.2	Oeuvres littéraires	789
4.8	Articles et sites internet cités	790
4.8.1	Presse	790
4.8.2	Sitographie	792

4.9 Profils, biographie des professionnels du monde de la télévision et autres acteurs historiques cités.....	793
Index	798
Table des matières	801

LES LIMITES DU CONTRÔLE ÉDITORIAL DANS
LES SÉRIES AMÉRICAINES DE L'ÂGE
CLASSIQUE (1950-1974) :

LES PROFESSIONNELS DU MONDE DE LA
FICTION TÉLÉVISÉE AU DÉFI DE LA
REPRÉSENTATION DE LA PEINE DE MORT

Julie Richard

ANNEXES

TABLE DES MATIERES

A. Le corpus d'épisodes	1
A.1 Présentation des épisodes	1
A.2 Présentation des séries du corpus	91
A.3 Les épisodes du corpus et leur répartition chronologique	104
A.3.1 Les épisodes dans l'ordre chronologique (présentation synthétique)	104
A.3.2 La répartition chronologique des épisodes du corpus	108
B. Les épisodes du corpus par genre	110
B.1 La répartition des épisodes par genre et cadre de l'intrigue (graphique)	110
B.2 La répartition des épisodes par genre et cadre de l'intrigue (liste).....	110
C. Les personnages accusés et condamnés à mort	117
C.1 Les personnages accusés ou condamnés, par statut, sexe et race (1950-1974)	117
C.2 Les personnages, leur statut vis-vis de la peine de mort, et leur situation à la fin du récit (1950-1974).....	130
C.3 Les 68 épisodes présentant un condamné ou accusé sauvé grâce à la découverte de son innocence* (1950-1974)	142
C.4 Les condamnés innocents, 1950-1974 (typologie)	145
C.5 Les 109 personnages accusés ou condamnés à mort en position de marginalité (1950-1974) 151	
D. Les victimes (1950-1974) : Identité, race, situation sociale, situation familiale, manière du décès	159
E. Les exécutions judiciaires dans le corpus (1950-1974)	169
E.1 Les exécutions (type, méthode) par condamné (1950-1974)	169
E.1.1 Vocabulaire : l'exécution et sa typologie	169
E.2 Les épisodes 59 comprenant au moins une scène d'exécution, (1950-1974).....	174
E.3 Les méthodes d'exécution utilisées ou prévues, et leur visibilité (1950-1974).....	175
F. Les mises en scène et l'invisibilisation de l'exécution judiciaire dans le corpus (1950-1974)	182
F.1 Les principales figures du déplacement dans le corpus (1950-1974).....	182
F.2 Le « regard héroïque » des protagonistes de western sur une exécution.....	184
F.3 La mise en scène de l'exécution de « Prime of Life » (<i>Naked City</i> , s04e21, 13/02/1963)	186

F.4	Les principaux procédés visuels de substitution dans le corpus : représenter l'exécution en la maintenant dissimulée	189
G.	Ministres du culte et prières autour du condamné à mort (1950-1974).....	192
H.	Les 86 épisodes présentant une lecture économique pour les crimes commis, 1950-1974.....	194
I.	Les fins d'épisodes : le contenu des 10 dernières secondes des épisodes du corpus (1950-1974).....	197
J.	Méthodologie.....	202
J.1	Le repérage et la localisation des épisodes du corpus	202
J.2	L'architecture de la base de données et le « codage » des épisodes.....	204
J.3	Les formulaires de saisie des données	206
K.	La peine de mort et les exécutions aux États-Unis dans la réalité historique.....	210

A. LE CORPUS D'ÉPISODES

Le résumé de chaque épisode a été rédigé par mes soins, certains résumés sont repris de ma recherche précédente de M2¹.

A.1 PRESENTATION DES EPISODES

SERIE *77 Sunset Strip*

Chaîne de diffusion ABC

Genre policier

Lover's Lane

Saison 6 Numéro d'épisode 15

Format 60 minutes

Date de première diffusion 03/01/1964

Référence/ localisation

UCLA

T92217

Synopsis

Chuck Gates est un jeune condamné à mort, son père a des ambitions politiques. Son dernier appel ayant été rejeté, il lui reste une semaine à vivre. Bailey, détective privé, est appelé à l'aide. Chuck a été condamné pour avoir commis un crime sexuel sur une jeune fille de 18 ans, Doreen, et poignardé le jeune homme qui s'était porté à son aide. L'affaire a eu un retentissement national car Gates est une figure politique, et le procureur est son rival pour le poste de gouverneur. Bailey ne parvient pas à interroger la victime. L'alibi de Chuck pourrait être établi par un pompiste, mais il a décidé de ne pas aider. Le détective s'interroge sur la fortune soudaine du pompiste. Bailey se rend à la bibliothèque, là où l'enlèvement de Doreen a eu lieu. Il interroge l'amie de Doreen, Tina. Le détective retourne à la station-service : le pompiste qu'il voulait réinterroger est mort, tué dans un braquage. Bailey se rend au lac, où les jeunes se rencontrent, pour retrouver Tina. Elle lui apprend qu'elle a emmené Doreen pour un double rendez-vous ; elle s'est enfuie lors de l'agression. Bailey est arrêté pour comportement inapproprié avec une mineure. Gates le fait sortir et lui apprend que le procureur lui offre un pardon pour son fils, en échange de renoncer à ses ambitions politiques. Bailey et Tina interrogent Doreen : elle ne se souvient en réalité que de la voiture, et de la musique de l'autoradio. Tina reconnaît le pervers qui suit les jeunes un peu partout. Bailey avoue sa culpabilité. Le détective veut relâcher le suspect, car il ne veut pas renoncer à la promotion promise par le procureur. Bailey et lui se battent. Des policiers en uniforme arrêtent le suspect. Chuck quitte la prison une heure plus tard.

¹ Julie Richard, *La Représentation de l'exécution dans les séries télévisées américaines (1950-1977), l'émergence d'une question de société dans les fictions télévisées*, Master Histoire et Archéologie, Université Amiens Picardie Jules Verne, Amiens, 2016.

SERIE***Adventures of Superman***

Chaîne de diffusion syndication
Genre science-fiction

Five Minutes to Doom

Saison 2 Numéro d'épisode 1

Format 30 minutes

Date de première diffusion 18/09/1953

Référence/ localisation

DVD

The Adventures of Superman, Complete 2nd Season, Warner Home Video, 2006

Synopsis

Clark Kent et Lois Lane interviewent un condamné à mort, Joe Winters, qui doit être exécuté à minuit. Clark est vite persuadé de son innocence. En rentrant de la prison, les deux journalistes échappent à un attentat à la bombe et décident de mener l'enquête. Winters pense être la victime d'un complot : Becker, l'homme assassiné, était conducteur de travaux pour l'entreprise Wayne, qui utilise du béton de mauvaise qualité pour faire des économies sur les coûts de construction. Pendant que le condamné se prépare à son exécution, les journalistes rassemblent différentes preuves des malversations de Wayne. Une tempête éclate, rompant les communications avec le gouverneur. Clark doit s'envoler en tant que Superman pour obtenir sur le champ un pardon du gouverneur avant de se rendre (par les airs) à la prison où il interrompt au dernier moment l'électrocution. De retour au journal, les héros assurent que Wayne va payer pour son crime.

SERIE***Alfred Hitchcock Presents***

Chaîne de diffusion CBS
Genre anthologie

The Last Request

Saison 3 Numéro d'épisode 8

Format 30 minutes

Date de première diffusion 24/11/1957

Référence/ localisation

DVD

Alfred Hitchcock Presents, Season 3, Universal Studios, 2007

Synopsis

Dans une cellule du couloir de la mort, un condamné, Gerry, est préparé pour son exécution. Il proclame son innocence, une femme peut lui donner un alibi, mais elle ne veut pas porter atteinte à sa réputation et à son mariage. Comme dernière volonté, il demande à écrire une lettre.

Il y raconte en flash-back sa longue carrière de gigolo. Au cours d'une soirée qui a mal tourné, il a tué sa maîtresse et son mari. Il n'a pas été inquiété par la police, cependant une serveuse qui le savait coupable a tenté de le faire chanter. Il l'a étranglée. Il avait ensuite rendez-vous avec son bookmaker à qui il devait payer des dettes de jeu. Il l'a trouvé mort et s'est retrouvé accusé de ce meurtre par la police. Il termine sa lettre en insistant sur l'incompétence du procureur, et exige qu'elle soit envoyée à la presse. Le procureur arrive ensuite dans la cellule, il a obtenu de la femme mariée un témoignage, il bénéficie d'un sursis. Le condamné cherche à récupérer sa lettre, mais elle est déjà partie pour être lue et censurée. Gerry pousse des cris de désespoir.

Night of the Execution

Saison 3 Numéro d'épisode 13

Format 30 minutes

Date de première diffusion 29/12/1957

Référence/ localisation

DVD

Alfred Hitchcock Presents, Season 3, Universal Studios, 2007

Synopsis

Un assistant du procureur, Warren, ambitieux mais peu charismatique, est regardé de haut par son beau-père et déçoit sa femme car sa carrière piétine. Il obtient cependant la condamnation à mort d'un accusé, Rodman, et recommence à faire des projets. Un certain Ed Barnes se rend chez Warren et avoue être l'assassin dans l'affaire Rodman. Alors qu'il est pressenti pour une carrière politique, Warren pense faire innocenter Rodman, quitte à ruiner tous ses espoirs. Sa femme s'oppose à ce projet, Warren cède et laisse Barnes repartir. Il ne reste plus que 1h30 avant l'exécution de Rodman. Barnes s'introduit chez Warren pour à nouveau se dénoncer, Warren le tue pour le faire taire. Le beau-père découvre la scène : il reconnaît Barnes, c'est un homme qui avoue des meurtres qu'il n'a pas commis. La pendule sonne l'heure de l'exécution de Rodman.

An Occurrence at Owl Creek Bridge

Saison 5 Numéro d'épisode 13

Format 30 minutes

Date de première diffusion 20/12/1959

Référence/ localisation

DVD

Alfred Hitchcock Presents, Season 5, Universal Studios, 2012

Synopsis

Sur un pont, des soldats de l'Union préparent une pendaison, en présence du condamné. La veille, Farquhar, a appris que les yankees réparent la voie ferrée du pont sur rivière d'Owl Creek. Farquhar veut le faire sauter. Ses amis s'y opposent, ils pensent qu'il a un désir de mort depuis la mort de son épouse et de son bébé. Arrivé au pied du pont, il est arrêté avant même de pouvoir agir. La pendaison se prépare, et Farquhar pense que la corde va céder. Il tombe dans la rivière et s'enfuit. Il est poursuivi et rencontre Joshua, un de ses esclaves. Ils marchent derrière les lignes ennemies pour retourner chez eux. Ils sont découverts par un soldat de l'Union, Farquhar le tue pour le faire taire. Arrivé chez lui, son épouse l'attend sur le palier. Le condamné comprend alors qu'il ne s'est pas échappé. La chute lui brise la nuque. Les soldats s'en vont.

Cell 227

Saison 5 Numéro d'épisode 34

Format 30 minutes

Date de première diffusion 05/06/1960

Référence/ localisation

DVD

Alfred Hitchcock Presents, Season 5, Universal Studios, 2012

Synopsis

Dans le couloir de la mort, un jeune condamné à mort compte les minutes. Il est emmené en pleurant jusqu'à la chambre d'exécution. Morrison est le prochain sur la liste, il annonce au chapelain de la prison qu'il va refuser les règles du jeu. Face à son avocat, il répète qu'il ne va pas demander un sursis : il veut un pardon total car il est innocent. Morrison refuse de commander un dernier repas spécial. Puis il prévient le chapelain qu'il va se battre comme un animal lors de son exécution. Alors qu'il est emmené à la chambre à gaz, il se jette sur le gardien et l'étrangle à mains nues. Arrive alors le directeur avec un sursis : la preuve de l'innocence de Morrison a été découverte, il sera pardonné sous peu pour ce crime. Morrison vient de gâcher cette chance.

SERIE

Bat Masterson

Chaîne de diffusion NBC

Genre western

No Amnesty for Death

Saison 3 Numéro d'épisode 25

Format 30 minutes

Date de première diffusion 30/03/1961

Référence/ localisation

DVD

Bat Masterson, Season 3, TGG Direct, 2013

Synopsis

Bat arrive dans une petite ville, et rencontre Bill Bill, le fils du marshal et le seul survivant de sa fratrie. Une potence est en construction dans l'écurie de la ville. La veuve Kendall demande 5 dollars pour assister à la pendaison, elle a obtenu cette concession de la ville. Son mari est l'une des victimes de la guerre de comté de Lincoln, qui a déchiré la ville. Le public arrive. Les trois condamnés prononcent leurs dernières paroles. Bat interrompt la pendaison car il porte une amnistie. Le marshal est bouleversé par la nouvelle, ses fils ont été tués dans cette guerre. Il veut se venger, même si cela relance la guerre. De leur côté, les trois amnistiés à peine libérés attaquent une diligence. Le leader, Brock Martin, tue le conducteur de sang-froid, car il a participé à son exécution. Bill Bill, le marshal et Bat partent à leur poursuite. Ils sont retrouvés dans un *saloon*, une fusillade s'en suit. Le marshal est mortellement blessé. Bill Bill veut tuer le survivant, Doby, de sang-froid. Bat l'en empêche, le temps de la guerre est terminé. Dans l'épilogue, Bat apprend à Bill Bill que Pat Garrett a tué Billy le Kid, la guerre du comté de Lincoln est officiellement terminée. Les deux hommes quittent la ville.

SERIE***Bob Hope Presents The Chrysler Theatre***

Chaîne de diffusion NBC

Genre anthologie

Verdict for Terror

Saison 4 Numéro d'épisode 21

Format 60 minutes

Date de première diffusion 22/03/1967

Référence/ localisation

UCLA

VA13807 T

Synopsis

Willie Hazcot a été reconnu coupable de meurtre au premier degré sans recommandation de clémence. Ben Reynolds, le procureur a gagné beaucoup d'affaires, il est maintenant le favori pour l'élection au poste de gouverneur. L'avocat de la défense, Jenkins, a demandé un nouveau procès dans une autre juridiction. Malgré son amitié pour Jenkins, Ben refuse le dépaysement du procès. Darryl Cooper, un étudiant, choisit Reynolds comme invité pour sa fraternité, pour y passer "sur le grill", ce qui pourrait servir ses ambitions politiques. L'interrogatoire commence sur le thème de la peine de mort. Les étudiants pensent qu'il y a un conflit d'intérêt entre son rôle de procureur et sa candidature politique. Darryl interrompt la séance en révélant que son frère, Victor, a été exécuté cinq ans plus tôt pour le meurtre de sa fiancée. Darryl accuse Reynolds d'avoir puni son frère car il appartenait à la bonne société, ce correspond à son programme politique anti-establishment. Darryl prend otage Mme Reynolds. Il menace de tuer Reynolds pour faire rouvrir l'enquête et prouver l'innocence de son frère. Reynolds essaie de gagner du temps, parle à la mère du condamné, et commence à douter. Mais un détail dans un témoignage lui fait comprendre que Victor était bien coupable. Le procureur refuse de porter plainte contre Darryl parce qu'il a sauvé sa conscience. Reynolds accepte le changement de juridiction, ce qui détruit sans doute sa carrière politique.

SERIE***Bonanza***

Chaîne de diffusion NBC

Genre western

The Avenger

Saison 1 Numéro d'épisode 26

Format 60 minutes

Date de première diffusion 19/03/1960

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : Official First Season, Volume 1 & 2, Paramount, 2009

Synopsis

Ben et Adam attendent leur pendaison dans la prison de Virginia City. Il ne reste qu'un témoin du meurtre pour lequel ils ont été condamnés : Sally Burns, la fille de la victime. Le sheriff pense que les deux hommes sont innocents, mais il ne peut pas le prouver. Hawkins, un rancher rival, a obtenu cette condamnation ; il compte régner sur la région après l'exécution. Un étranger arrive, et va déjeuner au café de Sally Burns. Hoss et Joe arrivent pour qu'elle rétracte ses aveux, elle refuse et l'étranger se porte à son aide. Le bourreau prodigue des conseils à Ben et Adam en prison, interrompu par l'arrivée de l'étranger qui cherche un homme venu du Kansas. Les hommes de Hawkins intimident les habitants pour les empêcher d'apporter leur aide aux Cartwright en signant une pétition. L'étranger se joint aux Cartwright. La nuit tombe, la pendaison doit avoir lieu. L'étranger cherche à convaincre Sally de regarder la scène. Elle admet qu'elle a fait un faux témoignage. L'étranger raconte comment son propre père a été pendu à tort au Kansas. Sally arrête la pendaison en rétractant ses aveux. L'étranger reconnaît Hawkins comme l'homme qui a pendu son père. Une fusillade éclate et Hawkins est tué. L'étranger s'en va, les Cartwright ont pitié de lui et de sa vengeance sans fin.

The Gamble

Saison 3 Numéro d'épisode 27

Format 60 minutes

Date de première diffusion 01/04/1962

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : The Official Third Season, Volume 2, Spelling Entertainment, 2012

Synopsis

Les Cartwright arrivent dans la ville d'Alkali après avoir vendu du bétail. Le propriétaire de l'écurie, Arty, les entend parler des 30 000\$ qu'ils ont tirés de la vente. Au matin, la banque est attaquée par trois hommes, le caissier est tué. Les Cartwright sont arrêtés avec les 30 000\$ du butin sur eux et échappent au lynchage grâce à l'intervention du sheriff. Il les rassure, écoute leur histoire sur l'origine de leur fortune. Lors du procès, le sheriff se retourne contre eux. Ils sont condamnés à mort. Une bagarre éclate, Joe en profite pour s'échapper. Les trois coupables sont en réalité Arty, Stan, l'adjoint du sheriff et le sheriff lui-même. Joe arrive à Virginia City et lève une petite armée parmi ses employés pour aider son père et ses frères. En prison, les Cartwright font des reproches au sheriff. Joe s'introduit en ville dans la nuit et prend en otage Stan. La pendaison publique est interrompue par Joe. Il fait avouer Stan devant les habitants. Le sheriff essaie de cacher sa culpabilité, mais les habitants ne le soutiennent pas, il finit par avouer. Il rend son étoile. Les Cartwright rentrent chez eux, salués par les habitants.

The Jury

Saison 4 Numéro d'épisode 14

Format 60 minutes

Date de première diffusion 30/12/1962

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : The Official Fourth Season, Spelling Entertainment, 2012

Synopsis

Hoss est juré dans un procès pour meurtre. L'accusé, Jamie, est un jeune homme colérique de mauvaise réputation. Lors des délibérations, Hoss est le seul à ne pas voter "coupable". La nouvelle se répand en ville, et Hoss est critiqué par les habitants. La seule preuve selon Hoss est le témoignage de M. Olsen, le frère de la victime, c'est un vieil homme et il a pu se tromper car le meurtre a eu lieu la nuit. Les délibérations reprennent, Hoss est toujours isolé. Au saloon, Hoss, Olsen et les jurés continuent à se disputer. Hoss paie son verre avec un billet, qui porte la marque des Olsen. Les jurés font circuler la nouvelle que de l'argent volé aux Olsen a été utilisé par Hoss. Jamie tente de s'évader, Hoss assiste à la scène et désapprouve. Adam teste la vision d'Olsen dans la nuit, à son insu. Le vieux fermier montre ensuite à Adam la cachette de ses économies, dans la cheminée. Plus tard, Adam surprend Olsen avec un autre trésor dans les mains, caché dans le puits. Dans le bureau du sheriff, Olsen avoue qu'il a tué son frère. Il a dénoncé Jamie car il pensait qu'il serait condamné, à cause de son mauvais caractère. Le sheriff se plaint de ne pas trouver de jurés pour une affaire de poulets volés, les Cartwright s'enfuient.

Elegy for a Hangman

Saison 4 Numéro d'épisode 17

Format 60 minutes

Date de première diffusion 20/01/1963

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : The Official Fourth Season, Spelling Entertainment, 2012

Synopsis

Un juge, alcoolique, arrive en ville. Il est harcelé par un jeune homme, Bob Jolly. Ce dernier est un journaliste, et son père a été pendu un an plus tôt pour le meurtre d'un agent territorial, par ordre du juge. Bob est persuadé de son innocence. Le juge, "Hanging Harry", est un ami de Ben, les Cartwright l'accueillent au ranch. Hobie, un ouvrier présent en ville, était le témoin clef dans l'affaire du père de Jolly. Au ranch, Harry juge explique que l'agent territorial cherchait à acheter à Jolly une partie de son terrain pour construire une voie de chemin de fer. Il a refusé la réquisition, et tué l'agent. Le procès était équitable, selon le juge, mais Adam pense qu'il y a un problème, car Harry passe son temps à boire depuis. Hobie, le témoin, est blessé d'un coup de feu dans le dos. Bob fait un parfait suspect. Harry est réquisitionné pour le juger et prononce un non-lieu, faute de preuve. Un mercenaire a été engagé pour tuer Bob, tandis que l'homme d'affaire ayant profité des contrats de construction de la voie ferrée arrive en ville, accompagné d'un sénateur. Bob demande le droit de questionner Harry, Adam prend son parti : une « audience spéciale » est organisée au saloon. Le sénateur essaie de faire arrêter l'audience. Le juge reconnaît qu'il y a eu des erreurs durant le procès, mais les siennes ne sont pas délibérées. Hobie dénonce le sénateur, il a menti au procès sous ses ordres. Le juge annonce qu'il y aura une enquête sur ses décisions, et sur le sénateur. Adam révèle que le mercenaire était payé par le sénateur. Le sheriff arrête les deux hommes. Ben affiche son soutien au juge.

Alias Joe Cartwright

Saison 5 Numéro d'épisode 17

Format 60 minutes

Date de première diffusion 26/01/1964

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : The Official Fifth Season, Volume One & Two, NBC Universal Media, 2013

Synopsis

Joe est attaqué dans le désert par un homme qui lui ressemble comme un jumeau, il lui prend ses vêtements et son cheval. À son réveil, Joe est arrêté par la patrouille du fort militaire qui trouve sur lui les vêtements et les papiers d'un déserteur, le caporal Angus Borden. Ce dernier a été condamné à mort pour le meurtre d'un officier supérieur et il a pris la fuite. Joe n'arrive pas à se faire entendre. Il est confié au sergent, qui doit organiser l'exécution. Joe demande au sergent d'envoyer un télégramme à son père, à Virginia City, qui établira son identité. Le vrai Borden arrive au bureau du capitaine : les deux hommes sont en fait complices. Hoss et Ben Cartwright arrivent en ville. Au fort, le capitaine exige une exécution immédiate, un dimanche, ce qui entraîne la désapprobation du sergent. Ben et Hoss finissent par attraper Borden déguisé en Joe, et le ramènent au fort de toute urgence. L'exécution débute, Joe n'est pas fusillé car le sergent a mis des balles à blanc dans tous les fusils. Puis il s'interpose lors de la deuxième tentative. L'arrivée de Ben, Hoss et Borden interrompt le peloton d'exécution. Borden dénonce le capitaine. Le sergent fait arrêter le capitaine et Borden.

A Man to Admire

Saison 6 Numéro d'épisode 11

Format 60 minutes

Date de première diffusion 06/12/1964

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : The Complete Sixth Season, Via Vision Entertainment, 2016

Synopsis

Hoss rencontre Whitney Parker, un avocat venant de l'Illinois, qui aime beaucoup la bouteille et le billard. Ils deviennent amis. Hoss aide le petit Benji, qui l'idolâtre. L'avocat lui parle de son ami et collègue, Abraham Lincoln, qui est pressenti pour devenir président des États-Unis. Hoss déconseille à Whitney de travailler pour Flint Durfee, qui est un acheteur de terrain malhonnête. Un soir, Hoss croise Flint Durfee et son frère, Ev, dans une rue boueuse. Durfee refuse de lui céder le passage au sec. Durfee est tué dans la fusillade qui s'en suit, Hoss est accusé du meurtre alors que Ev a lui aussi tiré avec son arme. Benji est témoin de la scène. Hoss est arrêté, et choisit Whitney comme avocat. Le procureur demande la peine de mort. Pour Ev, Hoss est l'agresseur. Selon Hoss, Flint est l'agresseur, Ev a tué Flint. Benji témoigne mais le procureur met en doute son témoignage. Le médecin légiste décrit la trajectoire de la balle, et incrimine Hoss. Whitney se rend au saloon, où il a une idée en voyant le procureur jouer au billard. Whitney retourne au tribunal et demande à ce que la table de billard y soit amenée pour faire une démonstration. Whitney fait une reconstitution et prouve qu'Ev l'assassin. Hoss sort libre du tribunal. Un télégramme de Lincoln arrive, complimentant Whitney, qui décide de repartir pour l'Est auprès de son ancien collègue à l'avenir prometteur.

The Dublin Lad

Saison 7 Numéro d'épisode 15

Format 60 minutes

Date de première diffusion 02/01/1966

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : The Complete Seventh Season, Via Vision Entertainment, 2016

Synopsis

Joe fait partie d'un jury dans un procès pour meurtre. Il demande de réexaminer toutes les preuves, malgré l'impatience des autres jurés. Au saloon, le fils de la victime, Jeb Dimler, attend le verdict. Il n'aime pas la veuve de son père, qui est sa belle-mère. Le verdict est annoncé : l'accusé O'Toole, un Irlandais, est déclaré coupable. Le condamné affirme son innocence. Il est condamné à la pendaison. Au ranch, Joe a perdu l'appétit. Il s'interroge sur l'absence du portefeuille de la victime, contenant pourtant 400 dollars. Joe se rend à la prison, où il interroge O'Toole. Le condamné s'évade. Le beau-fils suspecte la veuve, car elle connaît O'Toole, elle vient d'Irlande elle aussi. Le condamné se réfugie chez la veuve. Ils étaient fiancés. Joe arrive avec le portefeuille qu'il a retrouvé auprès de Jeb. O'Toole révèle à la veuve qu'il détestait son mari qui abusait d'elle. Les poursuivants arrivent, O'Toole avoue sa culpabilité à Joe puis il sort précipitamment de la maison pour être tué. Jeb avoue qu'il a volé le portefeuille sur le corps de la victime, car il pensait qu'il n'hériterait de rien. Au ranch, Joe reconnaît qu'il s'est trompé sur O'Toole. Pour Ben, il n'est pas cynique, il aurait pu sauver un innocent de la pendaison.

Judgment at Olympus

Saison 9 Numéro d'épisode 4

Format 60 minutes

Date de première diffusion 08/10/1967

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : The Official Ninth Season, Volume 1, Spelling Entertainment, 2019

Synopsis

Candy est arrêté pour le meurtre de Jeb Wheelock à Olympus. Wheelock, le père de la victime est un homme puissant, cependant Fuller, son avocat de la ville annonce qu'il va défendre Candy. Joe doute de ses intentions. Une bagarre violente a éclaté entre Jed Wheelock et Candy à propos d'un achat de chevaux frauduleux. Un homme, Egers, se présente, il a entendu le coup de feu dans une grange et vu Candy en sortir. Joe et Candy pensent que Egers a été acheté. La fille de Fuller, Mary Elizabeth, pense que Candy est innocent, car Jed était un homme mauvais. Les frères Cartwright viennent parler à Wheelock, qui tient à sa vengeance. Fuller tue Egers, faute de pouvoir le soudoyer. Joe trouve le corps, et il est arrêté pour meurtre. Hoss mène l'enquête auprès du sheriff, Mary Elizabeth et Wheelock. Hoss comprend que Mary Elizabeth est enceinte de Jed, il a refusé de l'épouser. Fuller raconte qu'il a tué Jed pour venger sa fille. L'avocat prend la fuite, il est tué par le sheriff. Wheelock vient proposer ses excuses à Candy et lui rendre l'argent des chevaux. Wheelock vient dire au revoir à Mary Elizabeth qui part cacher sa grossesse à l'Est. Les frères Cartwright et Candy quittent la ville.

Justice Deferred

Saison 9 Numéro d'épisode 13

Format 60 minutes

Date de première diffusion 17/12/1967

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : Staffel 1-14, Komplete Box, Fernsehjuwelen (Hoanzl), 2017

Synopsis

Hoss assiste à un dîner pour célébrer les fiançailles d'Andy Buchanon et Elinore. Andy est l'employé du père d'Elinore, un banquier. Hoss et Andy sont témoins du meurtre de Shirley

Patrick, étranglée par Frank Scott. Lors de son procès Frank Scott proclame son innocence, il est condamné à mort grâce au témoignage de Hoss et Andy. Au saloon, à Carson City, Hoss entend un homme qui siffle la mélodie entendue le soir du meurtre, c'est le sosie de Frank. Le sheriff ne veut pas en entendre parler, et refuse d'arrêter l'homme en question, Mel Barnes, tant qu'il n'y a pas de preuve. Hoss procède à une "arrestation citoyenne" et le ramène à Virginia City, où Mel est détenu. Hoss est prêt à subir les conséquences de son erreur mais les habitants refusent de reconnaître qu'ils se sont trompés. A la banque, le futur beau-père fait comprendre à Andy qu'il n'a pas le droit de s'être trompé car il fait partie de l'élite. Le banquier était le premier juré, il lui demande de ne pas changer son témoignage. Mel est acquitté après un procès lors duquel Andy ne témoigne pas. Mel vient à Ponderosa pour demander une compensation pour ses ennuis causés par Hoss. Elinore prépare sa robe de mariée, et rentre chez elle à pied, la nuit. Mel l'attaque. Ses cris attirent les clients du saloon et son fiancé. Hoss intervient et tue Mel mais Elinore est déjà morte. Andy considère qu'il est responsable.

A Girl Named George

Saison 9 Numéro d'épisode 16

Format 60 minutes

Date de première diffusion 14/01/1968

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : Staffel 1-14, Komplete Box, Fernsehjuwelen (Hoanzl), 2017

Synopsis

Le juge Neely condamne Troxel à mort pour avoir tué un employé de la Ponderosa lors d'une partie de poker. Son frère et avocat, Cato Troxel promet de se venger. Au ranch, les Cartwright se laissent convaincre de prendre des photos par Enos et sa nièce, George, un garçon manqué. Une photo de groupe est prise. Pendant ce temps, Cato assassine le juge, accomplissant sa promesse. Enos apprend à George qu'il a touché une grosse somme d'argent, il va pouvoir lui payer une école pour en faire une jeune fille respectable, ce à quoi elle s'oppose. Enos prend en photo Cato. Cato est poursuivi pour le meurtre du juge, il produit comme alibi la photo de groupe sur laquelle il est présent. Les Cartwright ne se souviennent pas de sa présence, mais la photo prouve l'innocence de Cato. Candy se souvient d'un photographe qui avait raté son portrait à cause d'une double exposition. Les Carwright remarquent que sur la photo de Troxel, les ombres ne correspondent pas. Cato tue Enos pour l'empêcher de parler. Les Cartwright trouvent le corps d'Enos, mais ils n'ont pas de preuve. En développant la dernière photo prise par Enos, George y trouve capturé le meurtre d'Enos par Cato. Il prend la fuite, mais Ben le rattrape sur la tombe de son frère. George quitte Virginia City pour devenir une dame, plus personne ne va la reconnaître à son retour.

The Crime of Johnny Mule

Saison 9 Numéro d'épisode 21

Format 60

Date de première diffusion 25/02/1968

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : Staffel 1-14, Komplete Box, Fernsehjuwelen (Hoanzl), 2017

Synopsis

Johnny Mule est au tribunal, accusé par Cleeve, un propriétaire de ranch, d'avoir tué son père,

Dave, d'un coup de couteau dans le dos. Hoss et Candy sont dans le jury. Johnny proclame son innocence. Il déclare qu'il y avait quelqu'un d'autre dans la maison au moment du crime. Johnny est un clochard, un peu lent d'esprit. Le jury délibère depuis trois jours. Joe discute avec Marcy au tribunal : elle était fiancée à Virg, un des fils de Dave, il vient de revenir en ville après plusieurs années d'absence. Elle est désormais fiancée à Cleeve, son frère. Le jury est bloqué par Hoss qui refuse de voter la culpabilité, un nouveau procès doit avoir lieu. De retour à Ponderosa, Hoss essuie les critiques de sa famille. Hoss veut enquêter sur l'affaire. De son côté, Virg promet de se venger. Johnny parvient à s'échapper de prison, en blessant le sheriff. Candy arrive avec la nouvelle que Johnny a tiré sur Virg, qui semble fatalement blessé. Personne n'a vu le tireur. Hoss demande un délai pour ramener l'accusé. Marcy arrive à Ponderosa, elle menace Hoss d'une arme, et il lui fait avouer qu'elle est le véritable assassin de Dave (et elle a blessé Virg) car elle compte hériter du ranch grâce à son mariage avec Cleeve. Candy et Johnny arrivent, sauvent Hoss. Marcy est mise en prison. Candy présente ses excuses à Johnny, il a été influencé par son apparence. Johnny quitte le ranch.

Mark of Guilt

Saison 10 Numéro d'épisode 13

Format 60 minutes

Date de première diffusion 15/12/1968

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : Staffel 1-14, Komplete Box, Fernsehjuwelen (Hoanzl), 2017

Synopsis

Hop Sing est agressé par deux hommes qui lui coupent sa natte, conscients de l'importance des cheveux pour le cuisinier chinois. En ville, les Cartwright sont atterés par le geste de Younger et Davis, les deux agresseurs. Joe promet à Hop Sing de récupérer sa tresse. Joe se rend chez Younger, une bagarre éclate. Younger est retrouvé mort, Joe est arrêté. Au ranch, Hop Sing cherche un moyen d'aider Joe, il va lui apporter à manger en prison. Au bureau du sheriff, Hop Sing voit l'arme du crime, un tasseur, avec des empreintes de doigt laissées par de la peinture. Il fait un relevé. Au ranch, Hop Sing est très excité, car il a trouvé une empreinte de doigt appartenant à Joe sur un miroir, et elle ne correspond pas à celle qu'il a relevé sur le morceau de bois. Hop Sing explique à Hoss et Candy le principe des empreintes digitales uniques, très connu en Chine. Hoss va voir l'avocat avec cette idée. Il n'est pas convaincu. En prison, Joe demande à Hoss d'être son avocat, car il le croit innocent. Au tribunal, Hoss fait une démonstration par Hop Sing en utilisant les empreintes des jurés. Le juge accepte d'écouter l'argument. Hop Sing identifie l'empreinte d'un des jurés comme celle du coupable. Il est appelé à la barre. Hoss l'interroge et il avoue qu'il a tué Younger car il a pris ses terres. Joe est libéré. Au ranch, Joe cuisine pour Hop Sing, mais c'est un échec culinaire.

My Friend, My Enemy

Saison 10 Numéro d'épisode 16

Format 60 minutes

Date de première diffusion 12/01/1969

Référence/ localisation

DVD

Bonanza : Staffel 1-14, Komplete Box, Fernsehjuwelen (Hoanzl), 2017

Synopsis

Candy et Leggett, se battent dans les bois. Leggett est assommé, Candy s'éloigne pour rattraper un Indien qui vient de lui voler son cheval. Pendant que Candy et l'Indien se battent, ils entendent un coup de feu. En retournant sur ses pas, Candy trouve Leggett assassiné. Candy est arrêté par le sheriff, qui ne croit pas son histoire. Candy demande l'aide des Cartwright, ils doivent retrouver l'Indien. Joe décide d'acheter un cheval très cher pour appâter le voleur. Ben interroge un collègue de Leggett, il était très endetté. L'Indien voleur de chevaux, Jacova, est retrouvé. Il parle deux langues, et il est le chef de sa tribu. Il est réticent à l'idée de témoigner car il risque lui-même la corde pour ses vols. Scott, l'avocat, ne croit pas vraiment en l'innocence de Candy, et il ne veut pas laisser Jacova témoigner. Le jury pourrait être confus sur qui pendre en priorité. Il est renvoyé. Ben assure la défense de Candy. Joe témoigne de l'inimitié entre les deux hommes. Le procureur et le juge acceptent d'accorder l'immunité à Jacova. Il témoigne en jouant avec un cure-dent en or. Il révèle qu'il l'a trouvé sur les lieux du crime. Il appartient à Quinn, qui est arrêté. Jacova s'enfuit en faisant mine de détester les Cartwright. Le soir au feu de camp. Jacova proclame son amitié pour les Cartwright. Puis vole le cheval qui a servi à l'appâter plus tôt.

SERIE

Cheyenne

Chaîne de diffusion ABC

Genre western

Noose at Noon

Saison 3 Numéro d'épisode 19

Format 60 minutes

Date de première diffusion 03/06/1958

Référence/ localisation

DVD

Cheyenne, Complete 3dr Season, Warner Archive, 2012

Synopsis

Cheyenne Bodie arrive en ville pour voir Jim, un ami, et il apprend qu'il est condamné à mort et doit être pendu le lendemain à midi. En prison, Jim refuse l'aide de Bodie. Duke Ryan, l'homme le plus puissant en ville, demande à ses hommes de main de s'en prendre au nouveau venu. Il lui demande ensuite de travailler pour lui au Mexique, dont la frontière est proche. Bodie en apprend plus sur l'affaire : Collee Smith a été tué par un fusil que Jim aime utiliser. Jim et Collee se sont disputés, car Collee traînait trop sur les terres de Jim. Sa propriété, frontalière, est intéressante, pour les trafiquants d'opium de la région. Cheyenne comprend que Duke Ryan fait passer de la drogue aux États-Unis en utilisant du bétail qui emprunte les terres de Jim. L'exécution doit avoir lieu dans quelques heures. Bodie retourne interroger Jim, qui s'inquiète pour sa famille, menacée par Duke. Il accepte de parler au juge si Bodie garantit la sécurité de sa famille. Cependant, la fille de Jim a été kidnappée. Bodie retrouve la petite fille après une course contre la montre, et sauve Jim de la corde. Jim désigne les criminels, ils sont arrêtés

Wanted for the Murder of Cheyenne Brodie

Saison 7 Numéro d'épisode 12

Format 60 minutes

Date de première diffusion 10/12/1962
Référence/ localisation
DVD
Cheyenne, Complete 7th Season, Warner Archive Collection, 2013

Synopsis

Pete Walden, membre du gang Walden, est pendu après avoir été amené à la prison de Jefferson City grâce à l'intervention de Cheyenne. Cheyenne trouve un emploi de contremaître à proximité, mais son employeuse est en fait la sœur de Walden, et elle cherche à se venger. Le sheriff est lui aussi un complice du gang. Les Walden engagent un mercenaire pour tuer Cheyenne, mais le plan échoue. Cependant, les Walden arrêtent Cheyenne pour le meurtre du mercenaire, dont ils falsifient l'identité pour le faire passer pour Cheyenne. L'adjoint du sheriff, nouveau en ville, se méfie de son patron. La sœur Walden rend visite à Cheyenne en prison pour se vanter de son plan, maintenant que le héros est derrière les barreaux accusé de son propre meurtre. Cependant, les Walden décident de ne pas attendre l'arrivée du juge : ils vont faire évader Bodie, et le tuer quand il sortira de sa cellule. Bodie reçoit l'aide de l'adjoint, qui est en fait un agent du gouvernement sous couverture. Une fusillade éclate en ville, de nombreux membres du gang sont tués. Le marshal demande à Bodie s'il veut récupérer la récompense pour la mort des Walden, il refuse. Ils se séparent.

SERIE

Climax! Ou Climax Mystery Theatre

Chaîne de diffusion CBS
Genre anthologie

Night of Execution

Saison 2 Numéro d'épisode 4

Format 60 minutes

Date de première diffusion 22/09/1955

Référence/ localisation

Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=vyYmQn12Uqo>

Synopsis

Emily, une veuve dont le fils vient de mourir, raconte à son avocat comment elle a tué son mari pour l'empêcher de violenter son fils – trop sensible et pas assez masculin à ses yeux. Le crime est passé à l'époque pour un accident de chasse. Le jardinier de la famille, Craig, est condamné à mort quelques temps après pour le meurtre passionnel de sa maîtresse. Juste avant d'être emmené pour son exécution, il fait venir Emily auprès de lui, et lui annonce qu'il va endosser le meurtre de son mari à l'occasion de ses dernières paroles. Comme elle doit élever son fils, elle accepte. Plusieurs années plus tard, après la mort de son fils lors d'un accident d'avion, Emily décide d'avouer son crime pour soulager sa conscience.

The Hanging Judge

Saison 2 Numéro d'épisode 17

Format 60 minutes

Date de première diffusion 12/01/1956
Référence/ localisation
UCLA
VA18999 T

Synopsis

En Angleterre, un juge implacable n'hésite pas à prononcer des condamnations à mort et déclare dans la presse que personne, de mémoire d'homme, n'a été condamné à mort sans l'avoir mérité. Le système est infaillible selon lui. Le juge se rend dans sa maison de campagne, qu'il occupe sous une fausse identité. Un homme, Teal, s'y introduit, il révèle au juge qu'il est son fils naturel, et meurt empoisonné peu après avoir juré de lui faire ressentir des émotions humaines, comme la panique. Il s'agit d'un suicide déguisé en meurtre. Le juge commence à détruire les preuves de la présence de Teal dans sa maison. Le policier en charge de l'enquête trouve le corps de Teal dans le puits de la propriété du juge, et d'autres preuves que Teal a semé pour incriminer son père biologique. Un journaliste se porte à l'aide du policier, dont l'enquête est entravée par la hiérarchie, le juge faisant partie de la haute société. Le juge ne peut échapper à un procès pour meurtre. Il finit par tout avouer devant le jury, persuadé que le système judiciaire reconnaîtra son innocence. Il reçoit une sentence de mort. Le journaliste et le policier reçoivent un courrier posthume de Teal, avouant toutes ses manipulations. De son côté, le juge a rédigé des aveux pour sauvegarder l'infaillibilité de la justice. Il apprend ensuite, déçu, qu'il vient d'être innocenté. Son fils a donc gagné : dans sa panique, le juge a trahi tout ce en quoi il croyait, et a signé une fausse confession. Le journaliste pense que le juge est fini, mais que l'homme sera meilleur.

SERIE

Daniel Boone

Chaîne de diffusion NBC
Genre western

The Prisoners

Saison 2 Numéro d'épisode 21

Format 50

Date de première diffusion 10/02/1966

Référence/ localisation

DVD

Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary, 20th Century Fox, TV Archives, 2014

Synopsis

Dans un fort militaire, un traître à la cause américaine est exécuté. Son frère, Matthew Eliot, assiste à la scène depuis sa cellule. Aidé de deux complices, ils s'évadent. Les trois hommes prennent Israel et Jemima, les enfants de Daniel Boone, en otage. Les enfants sont emmenés dans une grotte. Daniel et Mingo sont ensuite faits prisonniers. Matthew exige de Daniel qu'il lui ramène le colonel Calloway, qui a commandé le peloton d'exécution, en échange de la vie de ses enfants. Puis il devra les guider au Canada. Becky, la femme de Daniel, demande l'aide de Jericho pour retrouver sa famille. Daniel s'introduit dans le fort, le colonel refuse de l'aider, Daniel l'assomme et l'emmène avec lui. Malgré les Indiens et la mauvaise volonté du colonel,

Daniel parvient à la grotte. Jericho donne en cachette un couteau à Mingo, qui libère les enfants. Devant la grotte, Matthew parle avec Daniel et le colonel. Les enfants s'enfuient. Une bagarre a lieu, les trois évadés sont arrêtés. Le colonel et Daniel sont prêts à redevenir des amis.

The Long Way Home

Saison 3 Numéro d'épisode 21

Format 50

Date de première diffusion 16/02/1967

Référence/ localisation

DVD

Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary, 20th Century Fox, TV Archives, 2014

Synopsis

Birch Kendall doit être jugé par un tribunal militaire, et sans doute condamné à la pendaison pour avoir tué un chef de tribu indien qui s'appêtait à signer une paix avec l'armée américaine. La guerre menace toute la vallée de l'Ohio. L'accusé est afro-américain, un ancien soldat, et un homme libre. Il est le propriétaire d'une plantation mais il la délaisse. Son couteau est l'arme du crime, mais il prétend être innocent car le couteau lui a été volé. Birch parvient à s'échapper. Daniel Boone, vieil ami de Birch, part à sa recherche pour le convaincre de se rendre à la justice. Daniel le retrouve. Birch dénonce le vrai tueur, Hayes. Après une bagarre, il devient le prisonnier de Daniel. En chemin, les deux hommes se réconcilient. Birch explique sa haine des Indiens : ils ont tué sa famille adoptive. Mingo arrive près du campement, il est surpris et attaqué par Birch. Mingo est suivi par Hayes. Les trois hommes décident de lui tendre un piège à Hayes. Hayes est fait prisonnier par Mingo. Birch essaie de faire avouer Hayes. Les deux hommes se battent. Daniel empêche Birch de tuer Hayes. Hayes avoue, il déclare qu'il a agi en état de légitime défense. Birch, innocenté, va rentrer sur le domaine dont il a hérité et s'y investir. Il sert la main de Mingo.

The Necklace

Saison 3 Numéro d'épisode 24

Format 50

Date de première diffusion 09/03/1967

Référence/ localisation

DVD

Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary, 20th Century Fox, TV Archives, 2014

Synopsis

Avant de mourir, un étranger avoue devant les habitants de Boonesborough avoir tué un certain Jacques Moreau pour un collier de perles très précieux. Daniel Boone décide de se rendre à La Nouvelle Orléans pour sauver l'homme condamné à tort pour la mort de Jacques Moreau, mais le temps presse. Le collier de perles doit servir de preuve. Trois habitants du village décident de l'accompagner pour l'aider. Cependant, chacun cherche à s'emparer du collier pour faire fortune. Daniel doit leur rappeler le but de leur mission à de nombreuses reprises, le collier change de mains en cours de route. Le plan de Daniel est de voyager sur le Mississippi pour arriver à temps. Pour ce faire, il doit acheter un canoë à Paul Grimes, un homme considéré comme un pirate. Daniel parvient à s'échapper sur un canoë avec le collier en sa possession. Les trois compères révèlent à Grimes et ses acolytes que Daniel transporte le collier ; ils sont

faits prisonniers. Daniel fait demi-tour et se porte au secours de ses amis. Il refuse toutefois d'abandonner sa mission, même s'il n'arrivera probablement pas à temps, et si le danger est grand. Plus tard, les trois hommes regrettent leur lâcheté et décident de rejoindre Daniel pour l'aider. Daniel est sauvé du gang Grimes par l'arrivée de ses compères. Ils arrivent à La Nouvelle Orléans à temps pour sauver le condamné. Ils sont remerciés pour leurs bons offices par le gouverneur. Le collier étant destiné à financer la révolution américaine, il est confié aux quatre hommes qui doivent le ramener à Philadelphie.

The King's Shilling

Saison 4 Numéro d'épisode 6

Format 50

Date de première diffusion 19/10/1967

Référence/ localisation

DVD

Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary, 20th Century Fox, TV Archives, 2014

Synopsis

Les soldats britanniques exigent des colons qu'ils saluent le drapeau. Le colonel a reçu l'ordre de nettoyer la région des ennemis de la couronne. Il doit notamment arrêter David Hubbard, qui a participé au « massacre de Boston ». L'officier déconseille à Daniel d'avancer vers la guerre et la sédition. David Hubbard est arrêté, et Daniel propose aux colons d'attendre qu'il soit transféré vers Salem pour le libérer. Le père de David, Andrew, ne veut pas attendre, même s'il désapprouve les opinions révolutionnaires de son fils. Andrew et sa fille, Dinah, enlèvent un soldat anglais, Tom. Andrew veut échanger son fils contre le soldat, ce dernier se moque de lui car sa vie n'a plus de valeur depuis qu'il l'a vendue au roi pour un shilling. Le colonel explique à Daniel que si le soldat n'est pas libéré à l'aube, David sera pendu en public. Daniel essaie de convaincre Andrew d'abandonner son plan. Andrew et David se disputent : les actions du père ne sont que de la vengeance, et non un acte politique. Plus tard, Daniel libère David, qui part rejoindre les autres révolutionnaires. Dans la cabane, Dinah et Tom sympathisent. Dinah empêche son père de tuer Tom. Daniel intervient, et leur apprend que David est libre. Le colonel arrête Daniel, il le transfère immédiatement vers Salem pour être jugé puis pendu. Des femmes s'interposent sur la route, puis escortent le cortège. Des hommes sortent des fourrés, menés par Andrew. Les soldats sont prêts à tirer. Daniel explique au colonel qu'il risque de créer un autre massacre de Boston, et de détruire sa propre carrière. L'officier cède, en promettant de revenir avec plus de soldats. Tom promet de revoir Dinah, dès que son service militaire sera terminé.

The Traitor

Saison 4 Numéro d'épisode 8

Format 60 minutes

Date de première diffusion 02/11/1967

Référence/ localisation

DVD

Daniel Boone, The Complete Series, 50th Anniversary, 20th Century Fox, TV Archives, 2014

Synopsis

Julia, la fille du commandant britannique, quitte la garnison pour préparer son mariage avec le lieutenant Drake. Les soldats achèvent de construire une potence, qui doit servir pour pendre

Daniel Boone. La diligence de Julia est attaquée par les Indiens. Les soldats sont tués, elle est enlevée. Au fort, le commandant est prêt à épargner Daniel s'il s'engage à faire signer un traité de paix aux Indiens Shawnees, et de rétracter une déclaration hostile à la couronne. Il refuse. Il est emmené pour sa pendaison qui est interrompue par l'arrivée de la diligence vide. Daniel explique que le chef des Indiens, Penango veut se venger des Anglais qui ont tué sa famille. Daniel offre son aide, le commandant accepte et le fait suivre par un sergent, qui a pour mission de le tuer s'il cherche à s'enfuir. Daniel, le sergent et une escouade partent sur les traces des Pawnees et de Julia. Daniel sera pardonné si elle revient saine et sauve. Le lieutenant Drake accepte les ordres de Daniel et collabore avec lui. Ils tendent un piège aux Indiens. Penango est tué et Julia est libérée. De retour à la garnison, la potence est démontée. Le commandant est soulagé car il n'a jamais perdu personne. Il est ravi de voir Boone partir car il pourrait diffuser ses idées parmi ses soldats, et la discipline militaire est en danger.

The Cache

Saison 6 Numéro d'épisode 10

Format 60 minutes

Date de première diffusion 04/12/1969

Référence/ localisation

DVD

Daniel Boone : Season 6, Liberation Entertainment, 2008

Synopsis

Josh est à Niceborough pour réparer un chariot cassé. Moose, le forgeron et constable est une force de la nature, cependant il est hypocondriaque. En chemin, Josh rencontre un trappeur, Bruce Macfarland, qui rentre en ville avec des fourrures précieuses. Josh accepte d'aider Mac à transporter ses fourrures. Au matin, Mac est mort et ses fourrures ont disparu. Josh est arrêté par trois hommes de Niceborough qui pensent qu'il a tué Mac. Josh parvient à s'enfuir. Daniel le retrouve, caché dans des fourrés, et le convainc de se rendre pour prouver son innocence. Daniel se charge de retrouver les fourrures et les assassins/voleurs. A Niceborough, les hommes veulent pendre Josh immédiatement. Moose, le constable, intervient et décide d'attendre le juge. Daniel prétend qu'il a trouvé les fourrures de Mac pour gagner du temps. Au saloon, les hommes sont déçus de devoir attendre un juge pour de longs mois. L'un des deux assassins se mêle à la conversation. La veuve de Mac découvre la supercherie de Daniel. Les assassins décident de retourner vers la cache des peaux de Mac, ils sont suivis à leur insu par Daniel. Le lendemain, le juge Quailee arrive, tout est prêt y compris le jury. Le juge préfère les pendaisons l'après-midi, les hommes doivent encore patienter. Daniel attrape les deux assassins et découvre la cache. Au procès, Josh répète son innocence. Le juge le déclare coupable de meurtre. Avant qu'il ne puisse prononcer la sentence, Moose intervient et insiste pour que le droit à un avocat de Josh soit respecté. Le juge finit par céder. Les hommes s'y opposent. Bagarre. Le constable corrige tous les participants. Daniel arrive avec les vrais coupables.

SERIE

Fireside Theatre

Chaîne de diffusion NBC

Genre anthologie

Three Strangers

Saison 3 Numéro d'épisode 12

Format 30 minutes

Date de première diffusion 28/11/1950

Référence/ localisation

UCLA

T2128

Synopsis

Dans une maison, un groupe de pionniers célèbre un baptême, en pleine nuit et en pleine tempête. Les hommes se réjouissent à la perspective de la pendaison, le lendemain, d'un étranger qui a volé un cheval. Les femmes sont plus réticentes : la femme du sheriff l'a forcé à faire venir un bourreau professionnel. Un étranger frappe à la porte, demande à être accueilli, il n'a pas de cheval, ni de bagage. Un second étranger demande aussi un refuge contre la pluie. Il boit, chante, récite des vers, il révèle qu'il est le bourreau, Bertram le Grand. Arrive un troisième étranger. Un messenger arrive : le condamné à mort s'est échappé. Le troisième étranger s'enfuit à pied, il est poursuivi par les hommes qui pensent qu'il s'agit du condamné. Le premier étranger part peu après. Le sheriff arrive. Le troisième étranger est rattrapé, mais ce n'est pas Steve Parsons, le voleur de cheval condamné. En réalité, le premier étranger est le condamné, et il vient de voler le cheval du bourreau pour s'enfuir. Le troisième étranger est médecin, il s'appelle William Parsons, et il est le frère de Steve. Il a été surpris en arrivant de voir son frère en train de boire avec son bourreau. Tout le monde rit. William explique que son frère veut rejoindre sa femme malade, d'où le vol du cheval. Le bourreau s'évanouit ivre. Le docteur et une jeune femme de l'assistance font des projets d'avenir.

The Celebrated Mrs. Rowland

Saison 3 Numéro d'épisode 33

Format 30 minutes

Date de première diffusion 24/04/1951

Référence/ localisation

UCLA

T2089

Synopsis

Mme Rowland, propriétaire d'une pension, veut changer de vie. Elle accepte cependant Thomas Haymes comme nouveau locataire. Elle lui raconte qu'elle est veuve, son mari a été assassiné par un locataire qu'il a surpris en train de voler de l'argent. Le criminel a été exécuté pour ce crime le matin même. Plus tard elle apprend, bouleversée, que le condamné, Fred Cowley, a obtenu un sursis de 24 heures. Les trois locataires discutent. Lors du procès, des soupçons ont pesé sur Mme Rowland. Mme Rowland accuse Thomas d'être un détective, il révèle qu'il est le chapelain du condamné, et persuadé de son innocence. Le chapelain reconstitue le crime : Mme Rowland a tué son mari, cependant il manque de preuves. L'exécution a été suspendue car un orage a endommagé l'installation électrique, cela peut être interprété comme un miracle. Mme Rowland reconnaît qu'elle a attendu un miracle toute sa vie. Elle avoue son crime, première étape pour pouvoir recommencer sa vie.

The Twelfth Juror

Saison 5 Numéro d'épisode 21

Format 30 minutes

Date de première diffusion 24/02/1953
Référence/ localisation
UCLA
T13588

Synopsis

Lors d'un procès pour meurtre, Lydia Virgil essaie de se faire excuser comme jurée, car elle doit lever des fonds pour l'orchestre symphonique au cours d'une grande soirée qu'elle organise. Le juge refuse. Lydia se plaint du procès qui est ennuyeux mais elle est contente de progresser dans la bonne société de la ville. Au tribunal, des lettres de menaces ont été envoyées aux jurés, le jury est mis à l'isolement. Lydia enfreint l'interdiction pour aller essayer la robe de soirée pour sa soirée. Lors des délibérations, Lydia pense qu'il y a un doute raisonnable, mais comme elle est pressée de se rendre à sa soirée de bienfaisance, elle vote la condamnation à mort. Lydia est ensuite tourmentée par sa conscience, ce qui empoisonne sa vie familiale. Elle révèle à son mari comment elle a agi, et qu'elle doute de la culpabilité du condamné. Lydia lit dans le journal que la mère du condamné est à l'hôpital pour dépression nerveuse, elle se rend à son chevet et exprime son regret de ne pouvoir aider. Lydia apprend qu'avouer qu'elle n'a pas respecté l'isolement pourrait permettre l'organisation d'un nouveau procès, mais elle pourrait être envoyée en prison. Une date a été choisie pour l'exécution. Lydia est bouleversée, son mari est prêt à la soutenir si elle avoue. Les Virgil se rendent auprès du juge. Il admoneste Lydia pour sa légèreté. Un nouveau procès aura lieu cependant.

SERIE

Four Star Playhouse

Chaîne de diffusion CBS
Genre anthologie

A Bag of Oranges

Saison 3 Numéro d'épisode 15
Format 30 minutes
Date de première diffusion 06/01/1955
Référence/ localisation
UCLA
VA15402 T

Synopsis

Un assassin doit être exécuté dans deux semaines. Un journaliste, qui doit assister à l'exécution, est inquiet de devoir assister à l'exécution, il ne veut pas défaillir. Un collègue plus expérimenté lui conseille d'assister à une exécution non médiatisée pour se préparer. Le journaliste se rend donc à la prison de Sing Sing. Il est en avance, il s'arrête donc dans un bar, où il rencontre une femme qui apporte des oranges à son mari emprisonné. Elle essaie de s'en débarrasser, car il les a refusées. Il est 8h30, il reste à peu près 1h avant l'exécution. Selon le barman, en regardant la prison la nuit, il est possible de saisir le moment de l'électrocution car les lumières dans la prison vacillent. Le bar reste ouvert car les 12 témoins viendront prendre un verre pour calmer leurs nerfs après. La femme parle de son mari, évoque les bons souvenirs. Les lumières vacillent : c'est le signe que le matériel est testé selon le barman. Le journaliste se présente à l'épouse. Ils discutent. Elle vient presque tous les jours depuis 5 ou 6 mois. Elle pense que son mari est

innocent, les petites gens n'ont aucune chance face à la justice. Le directeur de la prison prépare les témoins. Il précise que personne n'aidera les témoins si l'un d'entre eux se sent mal ; les gardes ne s'occuperont que du bien-être du condamné. Dans le bar, Anna sommeille. Elle pense à ses relations avec son mari. Le journaliste revient dans le bar. Il demande les oranges au barman pour les rendre à Anna. Il lui apprend que le gouverneur a appelé. Elle va pouvoir amener des oranges à son mari le lendemain, elle pleure.

The Firing Squad

Saison 4 Numéro d'épisode 1

Format 30 minutes

Date de première diffusion 06/10/1955

Référence/ localisation

Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=ZfuNc8hGOxw>

Synopsis

Afrique du Nord, 1943. Le soldat Sidney Jones a été condamné à mort. Le cas est sans précédent. L'exécution doit avoir lieu le plus rapidement possible. Hatfield doit s'occuper des détails. Il se plaint : le moral des troupes en sera affecté. Jones a déserté, il a rejoint une bande de déserteurs de toutes nationalités, et un policier militaire a été tué alors qu'ils dévalisaient un train. Hatfield délègue au capitaine Adams, qui pense que la sentence est injuste car Sidney est un complice et non un meneur violent. Adams est chargé de désigner le peloton d'exécution. Le sergent d'Adams refuse de commander le peloton. Adams doit trouver 10 hommes. Selon le prêtre, Jones est un homme simple, qui n'a pas compris ce qu'il se passe. Adams fait son rapport à Hatfield. Un lieu a été trouvé. Il demande 10 nouveaux fusils, les hommes ne veulent pas utiliser le leur. Adams se rend dans une église, demande de l'aide à Dieu. Jones demande à voir Adams, il veut s'assurer que Adams et les autres ne se sentiront pas coupables. Lors de l'exécution, Adams recule au dernier moment. Il déclare à son supérieur qu'il refuse d'obéir aux ordres, il est mis aux arrêts. Un soldat affirme que la peine de Jones sera commuée, la loi interdit qu'il soit exécuté une seconde fois. Adams est celui qui fera face aux conséquences les plus graves. Le chapelain pense que Dieu l'a déjà aidé et sauvé.

To Die at Midnight

Saison 4 Numéro d'épisode 22

Format 30 minutes

Date de première diffusion 15/02/1956

Référence/ localisation

DVD

The Golden Age of Television, Volume 10, Classic TV Series

Synopsis

Gordon, directeur de prison, cherche à obtenir du gouverneur un sursis pour Daniel Harrison, un condamné à mort qu'il croit innocent. L'exécution est prévue pour le soir même, à minuit. Pauvre mais honnête, Daniel est condamné pour le meurtre et le vol de sa bienfaitrice, une veuve qui avait la réputation d'être riche. Cependant, le gouverneur ne veut pas prendre le risque d'être impopulaire, en particulier auprès de la presse. Alors que minuit approche, une émeute éclate dans la prison, et un des prisonniers blessés avoue le meurtre de la veuve avant de mourir. Gordon essaie ensuite de trouver une preuve irréfutable de l'innocence de Daniel. Minuit sonne, le directeur de la prison renonce à exécuter le condamné, et doit assommer son adjoint pour

empêcher l'exécution. Le lendemain, alors que Gordon s'apprête à annoncer sa démission devant la presse, la preuve tant attendue est enfin trouvée. Il peut annoncer alors publiquement l'innocence de Daniel et la tenue d'un nouveau procès.

SERIE

Gunsmoke

Chaîne de diffusion CBS

Genre western

Custer

Saison 2 Numéro d'épisode 3

Format 30 minutes

Date de première diffusion 22/09/1956

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke, The Second Season, Volume 1, Paramount, 2008

Synopsis

Matt et Chester arrêtent Joe Trimble qu'ils soupçonnent d'avoir volé des chevaux. Joe a un cheval qui appartient à l'armée, il est probablement un déserteur. Ils trouvent le propriétaire des chevaux mort chez lui, battu à mort. Matt et Chester ne trouvent pas de preuve contre Joe, il est arrêté pour meurtre cependant. Un major arrive à Dodge, il cherche un déserteur. Il s'agit de Joe Trimble. Matt refuse de céder son prisonnier, il l'emmène à Hays pour son procès. Les preuves ne sont que circonstancielles, Joe est acquitté. Matt remet Trimble au major. Le marshal avoue qu'il attendait que Trimble essaie de s'échapper pour le tuer. Joe va même échapper à un procès pour désertion car tous les hommes sont nécessaires pour une bataille contre les Sioux à Little Big Horn.

Born to Hang

Saison 3 Numéro d'épisode 8

Format 30 minutes

Date de première diffusion 02/11/1957

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke, The Third Season, Volume 1, Paramount, CBS DVD, 2008

Synopsis

Joe Digger, un cowboy est accusé d'avoir volé des chevaux par son patron, accompagné de deux employés. Ils veulent le lyncher, Dobbie est en désaccord, il quitte les lieux alors que les deux autres procèdent à la pendaison. Ils laissent Joe Digger pour mort. Dobbie revient sur ses pas et sauve Digger. Arrivé à Dodge, Digger prévient Matt qu'il va se venger. Il donne un ultimatum à Matt : si ses deux agresseurs ne sont pas arrêtés à minuit, il promet de les tuer lui-même. Le premier résiste à son arrestation, il est tué par Matt. Au saloon, Digger attend minuit pour tuer le second. Minuit sonne, Digger tue l'homme. Matt arrive trop tard. Digger est emmené à la potence par le Matt, et il se rappelle les paroles de son propre père : sa destinée était d'être pendu.

False Witness

Saison 5 Numéro d'épisode 14
Format 30 minutes
Date de première diffusion 12/12/1959
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : Fifth Season, Volume 1, Paramount, 2012

Synopsis

Un homme est tué de deux coups de feu en pleine rue. Crep a vu la scène et désigne Tom Morrey. Tom est condamné à mort dans un procès expéditif où Crep joue le rôle principal, il a du mal à se défendre car il est tombé malade. Tom se remet peu à peu dans la cellule. Matt croit Tom innocent, mais il ne peut rien faire car il a été condamné légalement. Au saloon, Crep se vante de son rôle dans le procès et de l'attention qu'il a reçue du juge et des jurés. Matt et Chester sont de retour de Hays, où ils ont emmené Tom pour sa pendaison. Des coups de feu retentissent : un homme git au sol, on lui a tiré dans le dos en pleine rue. Crep est pressé de pouvoir témoigner et de revoir le juge. Doc revient, l'homme est mort mais a désigné Crep comme son assassin. Matt s'emporte contre Crep, il lui fait avouer l'innocence de Tom. Il révèle que Tom est toujours vivant, au sanatorium de Hays, Il va être relâché tandis que Crep sera la star de son propre procès pour meurtre.

The Gallows

Saison 7 Numéro d'épisode 22
Format 60 minutes
Date de première diffusion 03/03/1962
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : Seasons 6 - 10 Pack, Paramount, 2014

Synopsis

Pruitt Dover, un cowboy, arrive à Dodge avec le chariot d'Ax Parsons et lui demande les 100 \$ promis pour ce travail. Il refuse. Pruitt reste le soir et boit avec lui pour essayer de le convaincre. Ils se battent, le corps de Parsons est retrouvé le lendemain. Pruitt prend la fuite. Matt Dillon, le marshal, apprend que Pruitt a été arrêté à Elkader, il va le chercher pour le ramener à Dodge. Sur la route, Pruitt et Matt sympathisent. Pruitt sauve la vie de Matt. Ce dernier promet de prendre sa défense auprès du juge. Au procès, Pruitt refuse de plaider la légitime défense car il était soûl et ne se souvient de rien. Malgré le soutien de Matt, le juge condamne Pruitt à mort. Sur le chemin de Hays, Matt laisse Pruitt s'enfuir pour qu'il échappe à la pendaison. Pruitt revient de lui-même se constituer prisonnier pour protéger Matt et son sens moral, et il ne veut pas passer sa vie à craindre d'être pris. Le lendemain matin, Pruitt est pendu.

With a Smile

Saison 8 Numéro d'épisode 29
Format 60 minutes
Date de première diffusion 30/03/1963
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : Seasons 6 - 10 Pack, Paramount, 2014

Synopsis

Dal, le fils d'un puissant rancher, est paresseux et autoritaire. Il est défendu par son père, un major à la retraite. Il est en conflit avec Pat Kane pour les faveurs de Lottie, danseuse du saloon de Miss Kitty. De dépit, Dal tue Lottie sous les yeux de Chester. Il se laisse arrêter car il est convaincu que son père peut le faire libérer ou acquitter. Dal est condamné à mort, mais il ne veut toujours pas croire qu'il va être pendu. Le major essaie de faire pression sur le juge, en vain. En prison, Dal apprend qu'il n'y aura pas de nouveau procès, il est pris de panique. Son père le frappe pour le calmer. Matt emmène Dal à Hays. Il croit que son père peut obtenir un pardon du gouverneur, mais cette démarche échoue. Dal pleure et supplie. Le major et Matt discutent : le père craint qu'il ne se comporte comme un lâche sur la potence. La veille de l'exécution, le sherif de Hays explique à Dal qu'il a été soudoyé par le major pour saboter la potence. Au matin, Dal ne montre aucune peur lors de sa pendaison, il est pendu. Le shérif a en réalité été payé pour mentir à Dal, la potence n'a jamais été truquée. Il rend l'argent au major. Ce dernier demande à Matt de raconter à Dodge que son fils est mort comme un homme, sans peur, et en souriant.

The Quest for Asa Janin

Saison 8 Numéro d'épisode 38

Format 60 minutes

Date de première diffusion 01/06/1963

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : Seasons 6 - 10 Pack, Paramount, 2014

Synopsis

Dave, un ami de Matt, vient d'être condamné à mort, malgré son innocence. Dave est emmené à Hays pour y être pendu. Matt demande une grâce au gouverneur. Un criminel avoue à Matt que le vrai criminel est Asa Janin. Il peut le retrouver à Velede, Texas. Matt envoie un télégramme au gouverneur, puis se rend au Texas pour retrouver Asa Janin. En route, il rencontre un marshal. Ils sauvent un bébé, seul survivant d'une épidémie. Arrivés au Texas, ils trouvent Janin, qui est un dangereux criminel et parviennent à quitter la ville en le faisant prisonnier. Matt fait à nouveau envoyer un télégramme. Sur le chemin du retour, le marshal révèle qu'il veut se venger de Janin qui a tué sa famille il y a bien des années. Matt ne peut pas le laisser faire, car il a besoin du témoignage de Janin pour sauver Dave. Fusillade. Le marshal est tué, Matt est blessé à la jambe. Il parvient tout de même à ramener Janin vivant à Hays. Il demande à voir Dave à la prison. Le sheriff lui apprend que Dave est mort en essayant de s'échapper, avant l'arrivée même du premier télégramme. Matt rentre seul à Dodge.

Once a Hagen

Saison 9 Numéro d'épisode 18

Format 60 minutes

Date de première diffusion 01/02/1964

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : Ninth Season, volume 2, Paramount, 2013

Synopsis

Festus et Bucko jouent au poker et perdent tout leur argent. Le concierge de l'hôtel retrouve le

corps du joueur vainqueur, poignardé, l'argent a disparu. Matt retrouve sur place un bouton en argent qui appartient à Bucko. Matt arrête Bucko, mais enquête car Festus a donné un alibi à son ami. Festus pense que Matt a des préjugés à son encontre, car les Haggen ont mauvaise réputation. L'alibi de Bucko ne peut être confirmé, il est condamné à mort, malgré Festus qui fait un scandale. Au saloon, Matt exprime à Kitty ses doutes. Bucko ne se rappelle de rien, car il était ivre, il trouve amusant d'être pendu pour un butin dont il a oublié la cachette. Chester est attaqué par Festus qui libère Bucko. Les deux hommes sont faits prisonniers par des hommes masqués qui vont les lyncher, en accord avec la sentence. Pendant ce temps, Pop, un témoin explique à Matt qu'il a menti parce que Bucko a sans doute déjà tué sans être inquiété. Matt et Pop fouillent dans la chambre d'hôtel du vrai coupable, pour y retrouver l'argent. Bucko et Festus sont sauvés d'un lynchage par l'intervention de Matt et Chester. Le marshal fait la morale au leader du groupe, l'ancien premier juré. Il désigne le vrai coupable dans la foule, l'homme essaie de tuer Pop. Matt le tue. L'homme de loi décide de ne pas poursuivre Festus pour évasion ; puis de ne pas poursuivre Pop pour parjure car il a été pardonné par les deux amis. Chester trouve Matt trop mou, ce dernier lui montre le corps du vrai coupable, qui n'est pas d'accord.

Caleb

Saison 9 Numéro d'épisode 26
Format 60 minutes
Date de première diffusion 28/03/1964
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : Ninth Season, Volume 2, Paramount, 2013

Synopsis

Caleb et sa femme sont de pauvres fermiers. Ils se rendent en ville pour vendre leur maigre récolte, Caleb n'essaie pas de négocier le prix proposé. Matt doit quitter Dodge pour amener Chad à Hays où il doit être pendu. Chad est persuadé que son frère, Lee, va essayer de le faire évader. Le marshal affronte Lee, le désarme et le met en prison pour deux jours, devant Caleb, admiratif. Le fermier rentre chez lui, quitte sa femme et décide de se rendre à Dodge pour vivre une nouvelle vie. Lee est libéré. Il promet de se venger et de s'attaquer à Matt. Caleb erre en ville. Il veut faire savoir à Matt son admiration et entend parler de Lee, qui fait peur aux habitants. Caleb tient tête à Lee en public : le lendemain, tout le monde l'admire. Lee revient le voir, et il humilie le fermier en public. Les habitants de la ville se retournent contre lui. Matt revient en ville après la pendaison. Caleb se jette devant Matt pour le protéger d'une balle tirée par Lee, et meurt. Lee est tué par Matt. Selon la fille du saloon, Caleb aspirait à être comme le marshal.

Old Man

Saison 10 Numéro d'épisode 3
Format 60 minutes
Date de première diffusion 10/10/1964
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : Seasons 6 - 10 Pack, Paramount, 2014

Synopsis

Harve Litton promet de se venger de Joe Silva. Un jeune homme, Danny, sauve un vieil homme

sur le point de mourir. Ils voyagent ensemble jusqu'à Dodge. Au saloon, Joe Silva humilie le vieil homme, qui se fait appeler Old Man. Danny et Old Man se soûlent. Litton tue Silva d'un coup de couteau et porte Old Man inconscient dans la chambre de Silva. Au matin, Matt Dillon, le marshal, vient constater les faits. Old Man admet qu'il a menacé Silva, mais il est confiant car il est innocent. Le procès a lieu, Old Man demande à être jugé par le juge seul. Le juge prononce la peine de mort. Danny donne une arme à Old Man en prison, pour qu'il s'échappe. Cependant, Old Man se révèle incapable de tuer Matt pour s'évader. Old Man est emmené à Hays où il est pendu après avoir fait ses adieux à Danny. De retour à Dodge, Matt surprend une conversation qui lui indique la culpabilité de Litton. Il l'arrête. Il va voir Danny, lui explique qu'il a trouvé le véritable assassin, et le dissuade de se venger. Danny s'en va.

Hung High

Saison 10 Numéro d'épisode 8

Format 60 minutes

Date de première diffusion 14/11/1964

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : Seasons 6 - 10 Pack, Paramount, 2014

Synopsis

Matt et un sergent de la cavalerie se détestent. Matt escorte un prisonnier, Serpa, à Hays pour sa pendaison : il vient de tuer un ami du marshal. Costa et son gang élaborent un plan pour se débarrasser de Serpa, leur ancien complice, et de Matt. Les hors-la-loi immobilisent Matt, le forcent à boire de l'alcool, pour le faire passer pour ivre, et lynchent Serpa. Le sergent, à la tête d'une patrouille, découvre Matt et le pendu, et refuse de croire son histoire. Matt est maintenant menacé de la peine de mort pour le meurtre de Serpa. Le marshal parvient toutefois à s'échapper pour se lancer à la recherche du gang. Sans argent, il doit trouver de l'aide auprès d'un poivrot. Les trois membres du gang Costa arrivent au saloon local, et poivrot amène des amis pour les y retenir. Le sergent et ses hommes arrivent, à la recherche de Matt. Matt entre et prend les clients du saloon à témoin. Il raconte son histoire, et dénonce les trois hors-la-loi. Les clients demandent à ce que tous les suspects soient emprisonnés pour enquête. Le gang se défend : fusillade et bagarre. Costa et les siens sont arrêtés. Matt remercie le poivrot, en lui offrant à boire.

Honor Before Justice

Saison 11 Numéro d'épisode 24

Format 60 minutes

Date de première diffusion 05/03/1966

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Eleventh Season, Volume 2, Paramount, 2014

Synopsis

Two Bears, un vénérable Indien, est condamné à mort pour meurtre par ses pairs, il lui reste trois jours à vivre, il reste libre, son honneur l'empêchant de s'enfuir. Sa fille, Sarah, cherche de l'aide auprès de l'Agent Indien, Franklin, sans succès. Elle se rend à Dodge, Thad accepte de l'aider même s'il n'a aucune juridiction sur les Osages qui ont leurs propres lois. Matt et Festus cherchent des voleurs de chevaux, qui sont en réalité de jeunes Osages qui se déguisent en "blancs". Ils utilisent l'argent pour acheter des armes, alors que la paix est établie depuis 20 ans.

Two Bears accepte la sentence, même s'il est innocent. Thad et Sarah décident d'aller chercher l'aide de Gray Horse, le seul membre du conseil Osage qui n'a pas voté la mort. Franklin apprend à Matt que les jeunes veulent retrouver leur fierté. Grey Horse est en fait le chef des Osages voleurs de chevaux. Ils préparent une révolte contre les hommes blancs. Matt et Thad cherchent les chevaux volés sur la réserve. Pendant ce temps, le rituel d'exécution de Two Bears commence. Matt rattrape les voleurs et interrompt l'exécution au dernier moment. Un complice de Grey Horse avoue : il a tué Bright Wing car il refusait de se joindre à eux. Le conseil va se réunir à nouveau, et punir les coupables. Thad veut revenir dans la tribu pour revoir Sarah.

The Jailer

Saison 12 Numéro d'épisode 3

Format 60 minutes

Date de première diffusion 01/10/1966

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Twelfth Season, Volume 1, Paramount, 2016

Synopsis

Miss Kitty est kidnappée par les trois frères Stone et emmenée dans une ferme hors de la ville. Matt est également capturé. Ma Stone reproche à Matt d'avoir fait pendre son mari, Fred. C'est maintenant à son tour d'être pendu dans les mêmes conditions, avec des visites de Miss Kitty pendant que la potence est construite. Pendant que Festus, Thad et Doc cherchent Matt et Kitty, les deux prisonniers jouent sur les dissensions familiales pour sauver leur vie. Un frère est tué. Kitty et Matt sont aidés par l'un des frères et la bru, qui s'aiment. La bru donne une arme à Matt peu avant son "exécution". Fusillade. Matt tue le dernier frère, et Kitty tue Ma Stone pour protéger Matt.

The Good People

Saison 12 Numéro d'épisode 5

Format 60 minutes

Date de première diffusion 15/10/1966

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Twelfth Season, Volume 1, Paramount, 2016

Synopsis

Gabe et Ben Rucker, père et fils, lynchent Jed Bailey car ils pensent qu'il fait partie d'un gang de voleurs de bétail. Seth, le fils adoptif assiste à la scène. Ils comprennent rapidement leur erreur et décident de cacher leur crime. Silas Schute, un chasseur de primes trouve le pendu et ramène le corps. Il demande une récompense car il pense qu'il s'agit d'un criminel recherché ; il prétend avoir tué l'homme. Les Ruckers débattent de l'opportunité d'avouer. Seth est seul à être pour. Matt se doute de quelque chose. Il fait nommer Seth dans le jury qui doit juger le chasseur de primes pour meurtre, afin de voir sa réaction. Lors des délibérations, Seth refuse de voter la mort et défend sa décision auprès de ses proches : il n'a pas pu condamner à mort un homme qu'il sait innocent. Ben et Gabe sont finalement convaincus de se dénoncer, ils avouent à Matt. Seth a déjà avoué, mais personne ne le croit. La famille est réconciliée. Gabe et Ben passeront quelques années en prison. Seth doit s'occuper du ranch.

The Hanging

Saison 12 Numéro d'épisode 15
Format 60 minutes
Date de première diffusion 31/12/1966
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : The Twelfth Season, Volume 2, Paramount, 2016

Synopsis

Billy Bowles, évadé de prison, tue un vieux couple de fermiers. Il est capturé par Matt et ses adjoints. Billy promet que son gang interviendra pour empêcher sa pendaison. À Dodge, c'est carnaval. Matt apprend qu'il doit pendre Bowles. Preston tente de tuer Bowles devant le bureau du marshal : Bowles a tué son épouse. La femme de Bowles se présente à la prison, Matt se méfie. Thad, adjoint de Matt, cherche un bourreau. Auro, un Mexicain, père de famille, accepte car la tâche est payée et il a désespérément besoin d'argent. Matt demande à Festus, son autre adjoint, de construire la potence, il accepte avec réticence. Le gang de Bowles est en ville et fait des projets pour tuer leur ancien complice afin de l'empêcher de parler. Auro avoue à sa femme qu'il est devenu bourreau. Bowles explique à sa « femme » qu'il a écrit un testament dénonçant l'identité des membres du gang, il sera remis à Matt après sa pendaison. Matt décide d'avancer la pendaison à quatre heures du matin, pour protéger le public. L'exécution est interrompue par une fusillade organisée par les membres du gang. Bowles est tué par Preston. La « femme » de Bowles essaie de récupérer son testament, Matt l'arrête. Au matin, Auro refuse l'argent de la pendaison. Matt demande à Festus de démonter la potence.

A Noose for Dobie Price

Saison 13 Numéro d'épisode 25
Format 60 minutes
Date de première diffusion 04/03/1968
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : The Thirteenth Season, Volume Two, Paramount, 2018

Synopsis

Dobie Price et Jabez doivent être pendus sous peu. Matt cherche encore cependant un bourreau, le charpentier refuse. Il a peur du gang dont font partie les condamnés. Au saloon, Miss Kitty rencontre Gorman, qui se propose comme bourreau, il est le cousin de Dobie, il le déteste. Matt refuse ses services. Peu après, le gang arrive en ville et fait évader les deux prisonniers. Gorman propose ses services pour retrouver le gang : il révèle qu'il en a été membre, il sait où ils se cachent. Matt accepte de partir avec lui. Gorman est un tricheur et un voleur. Ils retrouvent d'abord Jabez, qui est tué dans une fusillade. Ils vont jusqu'à la mine où se cachent les membres du gang. Gorman infiltre le gang. Matt est fait prisonnier. Gorman prend le parti de Matt contre le gang. Fusillade. Tous les membres du gang sont tués.

The Prisoner

Saison 14 Numéro d'épisode 25
Format 60 minutes
Date de première diffusion 17/03/1969
Référence/ localisation
DVD
Gunsmoke : The Fourteenth Season, Volume Two, Paramount, 2019

Synopsis

Un chasseur de primes arrive à Dodge avec un prisonnier blessé, Steven Downing. Il refuse de le faire soigner car il est condamné à mort. Steven sauve Miss Kitty d'un accident. Newly, l'adjoint du marshal, insiste pour que Steven soit soigné et nourri, et apprend que la prime pour Steven est de 5000\$. Au saloon, Kitty prend la défense du condamné. Elle est inquiète car le comté de Mathison, où il a été jugé, a une réputation de justice expéditive. Kitty gagne le prisonnier aux cartes car le chasseur de prime l'a mis en gage dans une partie de poker. Kitty demande de l'aide à Matt, mais il est impuissant car tout est légal. Il va chercher un juge pour essayer d'organiser un nouveau procès. Bob Mathison, l'homme fort du comté, doit arriver sous peu avec ses hommes et « son » sheriff, pourvu d'un mandat de mise à mort, un document légal qui lui permet d'exécuter le condamné où et quand il veut. Steven essaie de s'enfuir, il est surpris par Kitty, il explique sa situation. Il a tué Mme Mathison, mais par accident, en rejetant ses avances ; elle a menti sur son lit de mort en l'accusant de tentative de viol. Il a fui pour sauver sa vie. Kitty demande à Festus de cacher le prisonnier. Matt arrive auprès du juge, puis se dépêche de rentrer. La cachette du prisonnier est dénoncée, et la pendaison est organisée sur le champ. Steven en profite pour dire la vérité sur Mme Mathison. L'exécution est interrompue par Matt, à l'aide d'un ordre du juge. Plus tard, un télégramme révèle que Steven a été libéré après son procès.

Coreyville

Saison 15 Numéro d'épisode 3

Format 60 minutes

Date de première diffusion 06/10/1969

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Fifteenth Season, Volume One, Paramount, 2019

Synopsis

Un homme attaché dans la rue, Titus, interpelle les habitants et leur leader, Agatha. Il est accusé de meurtre, mais il est innocent. Sa sœur décide d'aller chercher de l'aide auprès du marshal de Dodge. Le procès se déroule dans la rue. Mary Elizabeth, fille de saloon a été tuée d'un coup sur la tête. Elle a tiré un coup de feu vers son agresseur avant d'être tuée. Matt arrive. Les habitants ont leur charte : la procédure contre Titus est techniquement légale. Néanmoins, Matt déclare la procédure insatisfaisante car l'alcool coule à flots, et il libère Titus. Il le détient dans un hôtel. Miss Agatha tient la ville sous sa coupe, sa famille est riche et puissante. Elle a un fils retardé mentalement, Billy. A l'hôtel, Matt interroge Titus, mais il était trop ivre pour avoir des souvenirs de la soirée. Matt mène son enquête auprès de Flo Watson, qui tient le saloon. Il se rend sur les lieux du crime, trouve la balle tirée par la victime. Billy menace Matt. Le marshal rend visite à Miss Agatha. La sœur et Matt sont jetés en dehors de la ville. Matt apprend l'existence de Frank, le frère de Billy. Frank est en ville, blessé à l'épaule. Frank avoue à sa mère qu'il a tué Mary Elizabeth, mais c'est un accident. Miss Agatha lui demande de fuir, Frank refuse. Flo et Agatha se disputent, Frank découvre que Flo est sa mère. En ville, nouveau procès. Frank veut toujours avouer. Procès, tout le monde est sobre. Billy explique ce qu'il s'est passé à Matt. Frank est jugé et condamné à 5 ans de prison.

The Noose

Saison 16 Numéro d'épisode 2

Format 60 minutes

Date de première diffusion 21/09/1970

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Complete Sixteenth Season, Paramount, 2019

Synopsis

Un jeune homme arrive dans une ville désertée, il s'agit de l'ancien site de Dodge. L'homme entend des voix : un juge déclare coupable un homme, et le condamne à la pendaison. Les cris de la foule se font entendre, puis des coups de feu. L'homme se rend près d'une grange, dont la poutre maîtresse a servi pour la pendaison. Il se souvient : le condamné se débat puis il est pendu. Le jeune homme kidnappe Miss Kitty, et la retient dans la cellule du bureau du sheriff de l'ancien Dodge. Festus se lance à la recherche de Miss Kitty. Il est fait prisonnier aussi. Le jeune homme fait ensuite venir Doc par la ruse. Un nœud coulant est prêt devant la grange. Le jeune homme refuse de répondre aux questions des trois amis qui l'interrogent sur ses actions. Matt est à son tour fait prisonnier, mais il se rappelle du jeune homme, Garth. Celui-ci lui tire dans la jambe, et l'attache. Il raconte son histoire : 15 ans auparavant, il a été dans la même situation que Matt, blessé après avoir tué un adjoint du marshal (pour sauver son père de la pendaison). Matt a témoigné contre son père. Pour se venger, il veut pendre Doc. Doc se laisse faire, il est placé sur un cheval un nœud autour du cou, tandis que Matt essaie de se libérer. Matt supplie Garth, mais ce dernier lance le cheval. Cependant il coupe la corde immédiatement et libère Doc. Il proclame que maintenant Matt "sait". Il maintient que son père était innocent.

The Scavengers

Saison 16 Numéro d'épisode 10

Format 60 minutes

Date de première diffusion 16/11/1970

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Complete Sixteenth Season, Paramount, 2019

Synopsis

Biggs, un Afro-Américain, trouve un camp de pionniers massacré par des Indiens. Il dépouille les morts, il trouve une montre. Il est surpris par une bande d'Indiens, il fait le mort, et la montre est volée par un membre du groupe. Il se blesse pour faire croire qu'il est aussi une victime. Il est trouvé, ramené en ville puis soigné par Doc. Il décrit les Indiens qui ont volé les corps, en laissant croire qu'il s'agit de ceux qui ont commis le massacre. Biggs a une femme enceinte, et une petite fille. Des chasseurs de prime arrêtent quatre des Indiens voleurs et les ramènent à Dodge. Biggs les identifie comme les voleurs. Il récupère la montre, malgré l'opposition silencieuse de sa femme. Chez lui, Biggs explique tout à sa femme. Il a eu peur, car il a tenté de voler des blancs. Il se prépare à quitter la ville. Festus et Matt remontent la trace du reste du groupe des Indiens, qui sont partis vers le Nord. Biggs identifie à nouveau les Indiens, ils seront pendus au matin par l'armée. Biggs se justifie auprès de sa femme : il avait besoin de l'argent, cependant il est prêt à tout avouer maintenant. L'accouchement débute. Biggs va chercher Doc. En rentrant chez lui, il est kidnappé par les chasseurs de prime. Ils ne veulent pas le relâcher avant 4 heures du matin, c'est-à-dire moment de la pendaison des Indiens, pour être sûrs de bien toucher leur prime. Pendant ce temps, sa femme accouche. Biggs finit par se libérer, mais il est trop tard. Toutefois, Mme Biggs a tout expliqué à Doc, personne n'a été pendu. Le bébé est en bonne santé, c'est un garçon.

The Witness

Saison 16 Numéro d'épisode 11

Format 43

Date de première diffusion 23/11/1970

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Complete Sixteenth Season, Paramount, 2019

Synopsis

Dans le train, un homme reconnaît Ira Pickett, qui a tué son frère dans les "guerres du comté de Lincoln". L'homme se jette sur lui, Pickett le tue d'un coup de feu et affirme que c'est un cas de légitime défense aux autres passagers. Un vieil homme s'oppose à cette version. Pickett est fait prisonnier. En ville, Joseph et Osgood Pickett rencontrent les témoins contre Ira. Ils décident de s'en débarrasser. Ils tuent le vieil homme puis se rendent chez les derniers témoins, les Sprague, père et fils. Les deux hommes partent en ville pour rencontrer le juge, les Pickett prennent l'épouse et la fille Sprague en otage. Les Sprague trouvent le corps du vieil homme, sa mort ressemble à un accident. En ville, Le père Sprague, Arnie, ne témoigne pas contre Ira devant le juge. Matt est déçu, de même que le fils, Jared. Ira est libéré pour manque de preuves. Les Sprague sont pris en otage dans leur ranch. Jared reproche à son père sa lâcheté. Les Pickett comptent s'emparer du bétail des Sprague. Finalement, Arnie décide d'agir : il agresse Joseph Pickett, et s'empare de son arme. Fusillade. Matt arrive en renfort. Ira est tué par Matt. Matt reproche à Arnie de s'être tu.

Lijah

Saison 17 Numéro d'épisode 9

Format 60 minutes

Date de première diffusion 08/11/1971

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Complete Seventeenth Season, Paramount, 2019

Synopsis

Lijah, un vagabond, trouve une famille tuée dans une ferme. La seule survivante est une petite fille. Il se prépare à enterrer les corps. Il est surpris par un homme, ils se battent. Lijah l'assomme et part avec la petite fille. En ville, la nouvelle arrive, Hale, l'oncle, raconte que Lijah a tué la famille et enlevé la petite fille, Rachel Mae, et ces crimes ressemblent à d'autres commis ailleurs. Dans les bois, Lijah et la petite fille sympathisent. Matt demande à Newly de mener les habitants de la ville partis en chasse sur une fausse piste, pour éviter les violences. Lijah et Rachel Mae sont rattrapés par Matt et ramenés en ville. Lijah est arrêté et accusé de meurtres avec préméditation. Le procureur demande à Newly, qui a fait des études de droit, d'assurer la défense. Il se renseigne sur les crimes semblables commis pour voir si Lijah est le coupable. L'oncle Hale, ivre, considère son futur statut grâce à son héritage imminent et demande à Rachel Mae de témoigner contre Lijah. Au procès, Hale fait un faux témoignage, Rachel ment aussi. Lijah est enragé et doit être assommé. Newly fait sa plaidoirie. Le premier juré, un docteur, est le seul à voter non coupable. Il reconnaît plus tard Lijah, qu'il a traité enfant, après la mort de ses parents, il est devenu sourd à la suite d'une explosion. Un télégramme arrive : un homme a avoué avoir commis tous les crimes dont Lijah était suspecté. Lijah s'enfuit, il se rend à la ferme. Hale et Lijah se battent. Rachel tombe dans un puits, infesté de serpents. Lijah sauve la petite fille néanmoins. Matt va faire arrêter Hale pour avoir encouragé Rachel à mentir.

Hostage!

Saison 18 Numéro d'épisode 13

Format 60 minutes

Date de première diffusion 11/12/1972

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Complete Eighteenth Season, Paramount, 2020

Synopsis

Virgil, du gang des "dog soldiers" est capturé par Matt. Il prévient le marshal que son frère, le chef du gang, Jude, mettra la région à feu et à sang pour le sauver. Virgil est condamné à mort après dix minutes de délibération. Matt doit l'emmener à Hays pour y être pendu. Dans son camp, Jude promet de se venger, mais il ne peut pas faire échapper son frère de prison, ils doivent l'échanger contre un proche de Matt. Le gang attaque Festus, Newly et rassemble les habitants pour qu'ils avouent qui est proche de Matt. Kitty se dénonce pour éviter un bain de sang. Jude la kidnappe, et compte l'échanger pour son frère, ou la faire souffrir si son frère est pendu. Matt va voir le gouverneur pour obtenir un sursis. Au camp, Kitty discute avec Jude de sa vengeance. Le gouverneur refuse d'accorder un sursis sur la base du chantage. Matt va voir Virgil pour lui demander de prendre la place de Kitty, il refuse d'aider. Bagarre. Virgil est emmené pour son exécution. Le gang arrive à Dodge. Jude ramène Kitty affaiblie, battue et défaite, et lui tire dessus. Doc soigne Kitty, mais elle n'a plus la volonté de vivre. Matt arrive, il la veille. Au matin, Matt laisse son badge derrière lui, il compte partir seul, Festus et Newly l'accompagnent sans son accord. Les habitants les suivent. Le gang prend la fuite, pour épuiser Matt dans la poursuite. Kitty reprend connaissance, elle est inquiète. Matt fait ses adieux à ses adjoints et part seul, pour défier Jude en duel devant son gang. Bagarre. Matt s'apprête à écraser la tête de Jude avec un rocher quand Festus et les habitants de Dodge interviennent. Ils arrêtent tous les membres du gang, Matt renonce à sa vengeance.

In Performance of Duty

Saison 20 Numéro d'épisode 10

Format 43

Date de première diffusion 18/11/1974

Référence/ localisation

DVD

Gunsmoke : The Final Season, Paramount, 2020

Synopsis

Le juge Kendall arrive en ville, c'est un ami de Doc. Au saloon, Frank Benton se vante de sa fortune après avoir vendu son bétail. Quatre hommes, les Kaysinger, observent la scène. Matt les jette hors de la ville. Le soir, Frank et sa femme, Agnes, sont attaqués par les Kaysinger, le mari est tué et l'argent est volé. En s'enfuyant, l'un des fils Kaysinger est blessé par Newly. Les Kaysinger décident de ne pas s'enfuir, il n'y a pas assez de preuves contre eux. Matt, Newly et Festus arrêtent les quatre hommes. Le père, Emmett, prétend que la blessure de son fils est le résultat d'un accident. Chez Doc, le juge fait le point. Sans identification de la part d'Agnes, un procès ne peut être organisé. Le juge est veuf, faible du cœur et n'a plus longtemps à vivre. Matt libère les Kaysinger, sauf Corey, qui doit être jugé pour vol de cheval. Agnes meurt, sans rien dire. Doc est indigné car Corey ne sera puni que d'une peine de prison pour ce qu'il a fait. Emmet Kaysinger essaie d'intimider le juge dans la rue. Corey est condamné. Le juge lui propose un

accord : une sentence plus légère en échange de son témoignage dans l'affaire Benton. Corey refuse et est condamné à mort. Les Kaysinger sont furieux. Ils font des plans pour le faire évader et tuer le juge. Le juge fait sortir Corey de prison, en lui faisant croire qu'il va le transférer à Hays. Les Kaysinger les suivent, ainsi que Matt et ses amis. Fusillade. Le juge est tué, les Kaysinger sont blessés, ils comprennent que le juge les a piégés. Matt promet au juge de témoigner contre les Kaysinger dans l'affaire du meurtre du juge.

SERIE

Hallmark Hall of Fame

Chaîne de diffusion NBC

Genre anthologie

Reign of Terror

Saison 1 Numéro d'épisode 20

Format 30 minutes

Date de première diffusion 18/05/1952

Référence/ localisation

UCLA

VA464 T

Synopsis

Paris, 1794, la Terreur règne. James Monroe, ambassadeur des États-Unis, et sa femme, Eliza, viennent d'arriver. Lors d'une soirée mondaine, Eliza apprend que Mme Lafayette est en prison par ordre du comité de salut public. Louis Legendre est en charge du dossier et selon lui, Mme Lafayette est une royaliste et la femme d'un traître. Alors que James refuse de s'inquiéter, Eliza essaie de retrouver Mme Lafayette. Elle se rend auprès de Legendre pour l'interroger. Eliza apprend que Mme Lafayette doit être exécutée le lendemain. Elle séduit les gardes pour entrer dans la prison. Elle trouve Mme Lafayette, qui a échappé à la guillotine, faute de place sur le chariot pour la guillotine. Alors que Legendre tient à exécuter la jeune femme, un autre membre du comité est plus sensible à l'argument de l'incident diplomatique. Le lendemain, James arrive avec Mme Lafayette, dont il a pu négocier la libération.

The Promise

Saison 4 Numéro d'épisode 36

Format 30 minutes

Date de première diffusion 15/05/1955

Référence/ localisation

UCLA

VA457 T

Synopsis

Dionysius, tyran de Sicile, se méfie de son peuple, qu'il opprime depuis longtemps. Il se méfie également de son général, Pythias, glorieux et populaire, et refuse d'envoyer des renforts contre les Barbares, qui menacent les frontières. Selon Dionysius, l'amitié n'est qu'une illusion, seul le pouvoir compte. Pythias enfreint un ordre du tyran pour se porter à l'aide de la population, et voir sa femme qui vient d'accoucher. Il est condamné à mort. Pythias plaide son cas, sans succès. Il apprend que sa famille est malade et demande à se rendre auprès d'eux une dernière fois. Il promet de revenir à temps pour sa décapitation. Le tyran refuse. Damon, le meilleur ami

de Pythias, propose de prendre sa place ; il sera décapité si son ami ne revient pas. Le tyran accepte, pensant que Pythias va prendre la fuite, abandonner son ami et démontrer que les deux hommes sont des hypocrites. Le tyran envoie un pardon à Pythias s'il reste auprès de sa famille et laisse Damon mourir ; il refuse. Dans sa cellule, Damon refuse l'offre du tyran qui lui propose un poste de général s'il renonce à sa foi en son ami. Pythias arrive au dernier moment pour sauver Damon de l'exécution. Chacun exige d'être décapité à la place de l'autre, à la grande surprise de Dionysius. Les deux amis expliquent qu'il est possible de gouverner sans peur. Si les soldats se battent si bien contre les Barbares, c'est parce qu'ils ont embrassé les idéaux pythagoriciens. Le tyran finit par rejoindre la secte.

SERIE *Have Gun – Will Travel*

Chaîne de diffusion CBS

Genre western

The Hanging of Roy Carter

Saison 2 Numéro d'épisode 4

Format 30 minutes

Date de première diffusion 04/10/1958

Référence/ localisation

DVD

Have Gun Will Travel : Complete Series Pack, Paramount, 2013

Synopsis

Paladin empêche le lynchage de Kino, un hors-la-loi. Le leader du groupe, Carter, veut exercer sa vengeance contre Kino qui a commis un crime pour lequel son fils, Roy, doit être pendu dans 30 heures. Paladin le convainc de laisser Kino en vie pour témoigner, ce qui sauvera Roy. Kino avoue mais le gouverneur est injoignable. Paladin se fait inviter à la pendaison en tant que témoin fédéral. Le directeur de la prison refuse de repousser l'exécution, malgré la nouvelle de l'innocence de Roy. Paladin essaie de trouver de l'aide auprès du chapelain de la prison, mais celui-ci ne veut pas agir de peur de voir ses projets d'amélioration des conditions de vie dans la prison annulés. La pendaison a lieu, mais la trappe ne fonctionne pas, Paladin l'a sabotée. Paladin en profite pour se barricader avec Roy dans sa cellule, en cassant la serrure. Le directeur de la prison fait scier la porte, le chapelain intervient et détruit la scie, ce qui doit laisser le temps au pardon du gouverneur de parvenir à la prison. Une fois sorti de prison, Roy refuse de repartir avec son père, et rejoint le chapelain qui veut fonder une bibliothèque dans une autre prison. Paladin explique à Carter que Roy est devenu un homme.

The Black Hankerchief

Saison 3 Numéro d'épisode 9

Format 30 minutes

Date de première diffusion 14/11/1959

Référence/ localisation

DVD

Have Gun Will Travel : Complete Series Pack, Paramount, 2013

Synopsis

Paladin est appelé à l'aide par une demoiselle en détresse. Son neveu, Pierre, issu d'une riche famille, a été condamné à mort. Il a avoué avoir participé à un vol de diligence et doit être exécuté le lendemain. Paladin découvre que Pierre cherche à se venger de son père en ternissant la réputation de sa famille, et qu'il est innocent. Les véritables bandits sont trois chasseurs de bisons. Paladin négocie avec le sheriff des conditions de pendaison plus humaines, et rend une dernière visite à Pierre en prison. Celui-ci reconnaît qu'il a agi bêtement. Dans l'hôtel de la ville, une foule commence à s'assembler pour assister à la pendaison. Paladin croise un des chasseurs de bisons : il le pend dans sa chambre d'hôtel et le force à avouer son crime. Il renvoie les spectateurs chez eux, la pendaison de Pierre est annulée.

The Prisoner

Saison 4 Numéro d'épisode 14

Format 30 minutes

Date de première diffusion 17/12/1960

Référence/ localisation

DVD

Have Gun Will Travel : Complete Series Pack, Paramount, 2013

Synopsis

Dans son hôtel de San Francisco, Paladin est abordé par un huissier. 11 ans plus tôt, Paladin a tué Frank Groton. Le seul survivant de son gang, Justin, mineur au moment des faits, est toujours vivant alors qu'il aurait dû être exécuté trois ans plus tôt, au moment de sa majorité. Son dossier a été perdu. Paladin se rend sur le lieu de détention de Justin. En chemin, il rencontre le nouveau juge du district, venu de l'Est. Paladin apprend que Justin s'est évadé, il le capture. Keel, un habitant de la ville, veut pendre Justin sur le champ, Paladin ne laisse pas faire. Le nouveau juge tient l'audience qui doit décider du sort du jeune homme. Le sheriff demande la clémence. Paladin discute la légitimité de la sentence et parvient à convaincre le juge de relâcher Justin. Les hommes de la ville attendent Justin à sa sortie de prison avec une corde. Le sheriff intervient, il est battu et mis à terre. Paladin abat Keel. Justin se retranche dans un magasin de bonbons, l'arme du sheriff à la main. Paladin parlemente avec Justin, à lui de prouver qu'il n'est pas un Groton assoiffé de sang. Justin accepte de se rendre.

Fandango

Saison 4 Numéro d'épisode 24

Format 30 minutes

Date de première diffusion 04/03/1961

Référence/ localisation

DVD

Have Gun Will Travel : Complete Series Pack, Paramount, 2013

Synopsis

Paladin se rend auprès du shérif Backwater qui a besoin d'aide pour capturer deux condamnés à mort qui se sont évadés. Paladin retrouve d'abord Bob Holson, un garçon de 16 ans. Il rejoint ensuite Ernie Backwater qui a repris le second condamné, Jimmy, lui aussi âgé de 16 ans. Les deux condamnés ont tué un garçon de 19 ans, dont le frère, Lloyd Petty, est un rancher puissant et un as de la gâchette à la retraite. Il a juré de les tuer lui-même. Les deux condamnés doivent être pendus le lendemain matin. Sur le chemin du retour, Lloyd Petty propose une dernière fois au shérif et à Paladin de lui laisser les condamnés, sinon il promet d'agir par la force. Ernie et Paladin refusent et se barricadent dans le bureau du shérif, où ils tentent de préparer les deux

garçons à leur exécution. Le jour se lève, les hommes de Lloyd utilisent de la dynamite pour pénétrer dans la cellule. Une fusillade s'en suit lors de laquelle Paladin tue Lloyd en duel. L'explosion a permis à Bob de se libérer de ses chaînes. Paladin décide de le laisser s'enfuir. Jimmy n'a pu se libérer, le shérif va faire son devoir.

The Last Judgement

Saison 4 Numéro d'épisode 25

Format 25

Date de première diffusion 11/03/1961

Référence/ localisation

DVD

Have Gun Will Travel: Complete Series Pack, Paramount, 2013

Synopsis

Paladin arrive dans une ville : la potence y trône, un homme est enchaîné sur la place publique, sous garde armée. Paladin accepte de jouer le rôle de l'avocat du prisonnier, le docteur Simeon Loving. Il est accusé de meurtre, car un de ses patients a tué un adjoint du sheriff avant de prendre la fuite. Le docteur est jugé à sa place. Le procès est une farce : les jurés sont soumis au juge. Paladin se rend chez le télégraphiste pour faire venir un juge fédéral impartial. Paladin lance un pari au juge : si le juge perd le procès, il sera pendu. Le télégraphiste arrive avec un message : un juge fédéral doit arriver dans la soirée pour arrêter le juge. Paladin doit gagner du temps. Il démontre que les jurés sont soit achetés, soit terrorisés par le juge. Le juge décrit le docteur comme un homme qui se sent supérieur car il a lu des livres. Le docteur a mal utilisé ses pouvoirs. Les hommes se retirent pour délibérer. Paladin interrompt le jury avant le verdict. Paladin révèle que si le docteur est pendu, les jurés devront devoir répondre de leurs actes. Il s'empare de l'arme du juge, et tire sur le sheriff et son adjoint. Paladin renvoie la cour et le jury.

The Hanging of Aaron Gibbs

Saison 5 Numéro d'épisode 8

Format 30 minutes

Date de première diffusion 04/11/1961

Référence/ localisation

DVD

Have Gun Will Travel : Complete Series Pack, Paramount, 2013

Synopsis

En chemin vers San Francisco, Paladin rencontre Sarah Gibbs, une afro-américaine, dont la mule est en train d'agoniser. Paladin lui propose son aide : il achève la bête et il accepte de l'emmener à Dunbar. Son mari, Aaron, doit y être pendu, avec deux complices, pour avoir provoqué la mort de 14 mineurs, en essayant de voler leur paie. Personne ne peut avoir de contact avec le prisonnier avant sa mort, pour des raisons de sécurité. Dunbar est un camp de pionnier, Paladin se présente au marshal, qui pense que comme les mineurs n'ont pas eu le droit de faire leurs adieux à leur famille, les condamnés doivent subir le même sort. Jim, l'adjoint, a perdu son frère dans l'accident. Le marshal explique qu'il a protégé les condamnés d'un lynchage, en faisant venir les troupes de l'État. Il cède cependant plutôt que d'être confronté à Sarah. Sarah et Aaron se disent adieu sous les regards hostiles de la foule. Les trois hommes sont pendus. Paladin doit faire face aux habitants pour récupérer le corps afin de l'enterrer dignement. Maintenant que la justice est rendue, ils doivent renoncer à la vengeance. Une veuve donne un voile noir à Sarah. Un adjoint propose d'enterrer les deux autres condamnés. Sarah et

Paladin s'en vont.

The Waiting Room

Saison 5 Numéro d'épisode 24

Format 30 minutes

Date de première diffusion 24/02/1962

Référence/ localisation

DVD

Have Gun Will Travel : Complete Series Pack, Paramount, 2013

Synopsis

Paladin reçoit des nouvelles des frères Wilder. Ils sont prisonniers dans le Dakota et doivent être ramenés au Texas pour y être pendus. Comme ils connaissent de nombreux criminels dangereux, personne ne veut prendre le risque d'effectuer le transport. Paladin accepte la mission. Paladin part avec les deux frères, ils doivent se déplacer en train. Le soir, il est menacé par le grand frère, Dave, qui est resté libre. Paladin refuse de céder. Peu avant d'arriver à la gare, une embuscade force Paladin à tuer deux hommes, dont le jeune frère, Sim. Dave insiste pour emmener le corps dans un cercueil. Dave et Paladin doivent attendre le train. Dave annonce qu'une des personnes dans la salle d'attente est un complice. Paladin se renseigne sur eux pour savoir de qui se méfier. Le cercueil est amené dans la salle d'attente. Le train arrive. Il faut soulever le cercueil ; un homme armé en sort, Paladin le tue. Dave admet sa défaite.

SERIE

Hogan's Heroes

Chaîne de diffusion CBS

Genre comédie, sitcom

The Kommandant Dies at Dawn

Saison 5 Numéro d'épisode 6

Format 30 minutes

Date de première diffusion 31/10/1969

Référence/ localisation

DVD

Hogan's Heroes : Complete Series, Paramount, 2007

Synopsis

Les prisonniers reçoivent un message à faire passer à la Résistance. Un maréchal arrive au stalag, et l'équipe de Hogan décide de cacher le message dans les vêtements du commandant Klink. Le contact avec la Résistance doit se faire lors de la soirée de réception pour le maréchal et sa maîtresse. Lors de la soirée, pour impressionner la maîtresse du maréchal, Klink lui révèle des secrets militaires. Cependant, elle travaille pour la Gestapo, et elle fait arrêter Klink pour trahison. Les prisonniers doivent récupérer le message. Dans sa cellule, Klink reçoit la visite de Hogan et de Schultz. Les deux hommes organisent l'évasion de Klink. Klink est amené à la voiture du maréchal qu'il doit voler pour gagner la Suisse. La voiture explose. La Gestapo et le maréchal arrivent sur les lieux : Hogan fait passer Klink pour un héros de guerre, qui vient de sauver le maréchal. Le maréchal pardonne Klink. Ils sortent fêter l'événement, avec le message toujours caché sur Klink. Schultz arrive auprès des prisonniers. Bonne nouvelle : Klink est de retour, mauvaise nouvelle : le peloton d'exécution est annulé.

SERIE

Ironside

Chaîne de diffusion NBC

Genre policier

Return of the Hero

Saison 1 Numéro d'épisode 29

Format 60 minutes

Date de première diffusion 04/04/1968

Référence/ localisation

DVD

Raymond Burr is Ironside : Season 1, Shout Factory, 2007

Synopsis

Ironside doit témoigner contre un ami, vétéran du Vietnam. David Larkin est accusé d'avoir tué sa femme, et son amant, Bryson. Trois de ses amis soldats sont dans la salle. L'arme du crime et des témoins accusent David. Il est déclaré coupable de meurtre au premier degré, et condamné à mort. Ironside se rend en prison : David n'a pas d'alibi, il croit toujours en son innocence. Ed pense que Larkin a été marqué par le Vietnam, et qu'il a pris l'habitude de tuer. Ironside et Ruttledge, un témoin reçoivent des menaces de mort. Un des amis de David, vétéran, est soupçonné. Il blâme tous les participants au procès. Le juge au procès Larkin est tué dans un attentat à la bombe. Un autre témoin, le portier, est aussi tué par une bombe. Ed est envoyé à Mexico pour enquêter sur les aller-retours suspects du portier. Ironside commence à considérer que Bryson était la cible principale du double meurtre. Ruttledge est blessé dans l'explosion d'une bombe. Les soldats sont interrogés, ils ont des alibis. Ironside retourne voir David, pour qu'il prenne conscience que des meurtres sont commis à cause de lui. Il ne pense pas que ses amis soldats soient les coupables. Ironside raconte le crime : c'est Ruttledge l'assassin, il a voulu se venger de Bryson son partenaire en affaire qui l'avait volé. Il a acheté le portier. Il a utilisé un explosif moins dangereux pour piéger son propre bureau, c'est un réserviste du corps des ingénieurs de l'armée. Il est arrêté. David Larkin est relâché.

The People Against Judge McIntire

Saison 4 Numéro d'épisode 4

Format 60 minutes

Date de première diffusion 08/10/1970

Référence/ localisation

DVD

Raymond Burr is Ironside : Season 4, Shout Factory, 2011

Synopsis

Le juge McIntire, juge, enseigne aussi le droit à l'université. Mark est parmi ses étudiants. Le juge a prévu une relecture du procès Parkman (qu'il a présidé) comme support pour ses cours. Le juge fait venir Ironside et son équipe dans son bureau, quelqu'un a tiré sur lui mais a manqué sa cible ; seul un étudiant savait qu'il s'y trouvait. Ironside pense que cela a peut-être un rapport avec la lecture du procès Parkman, qui a été condamné 8 ans plus tôt pour le meurtre de son partenaire en affaire, Fellows. Ironside a témoigné. Le juge refuse une protection policière, mais accepte la présence d'Ed dans sa classe. Dresher, un homme d'un certain âge, s'inscrit aussi, il

était un témoin au procès. Ed rencontre Joana Lee, elle ne suit que ce cours. Le juge présente Dresher est le comptable engagé par Fellows qui a découvert que Parkman détournait de l'argent. La défense de Parkman était conduite par un brillant avocat qui affirme qu'un autre homme est coupable. La relecture du procès commence, le juge est attaqué au gaz dans son bureau, il est sauvé par Ed. Eve va voir un des étudiants qui est plombier. C'est un ancien juré, il croit en l'innocence de Parkman. Il a fini par céder aux autres jurés, et il a voté la mort. Ironside reconnaît qu'il a fait une erreur, il n'a pas fait tous les tests balistiques. Joana révèle qu'elle est la fille de Parkman. Elle force le juge à s'interroger sur son parti pris en faveur de l'accusation. Ironside pense que Parkman avait un complice. Les policiers vont lui tendre un piège. Le juge doit annoncer qu'il va demander une nouvelle enquête pour forcer le tueur à agir. Il refuse d'abord puis reconnaît l'insuffisance de l'enquête. La femme est prise en otage par Dresher, qui est le complice. Dresher a appuyé sur la détente, Parkman a acheté les balles et l'arme. Les policiers interviennent et sauvent le couple. Le juge veut démissionner. Ironside lui rappelle que tout le monde est imparfait même la loi. Mais le juge est leur recours. Le juge va au tribunal.

SERIE *Kraft Television Theatre*

Chaîne de diffusion NBC

Genre anthologie

The Story of Mary Surratt

Saison 8 Numéro d'épisode 26

Format 60 minutes

Date de première diffusion 23/03/1955

Référence/ localisation

Library of Congress

FTA 0595-0596

Synopsis

14 avril 1865 : des hommes préparent l'assassinat de Lincoln. Ils sont dans la pension de Mary Surratt, Son fils fait partie du complot. Après l'assassinat de Lincoln, Mary est arrêtée. Johnson, l'amour de jeunesse de Mary arrive pour l'aider, il est sénateur. Selon lui, le secrétaire de la guerre veut établir un précédent pour pouvoir empêcher des sudistes de retrouver le pouvoir à Washington. La foule l'a déjà condamnée, et demande la corde. Johnson devient l'avocat de Mary. Durant le procès, Mary est affaiblie, elle est trop nerveuse pour prouver son innocence. Johnson essaie de faire appel à la clémence de la commission, et interroge leur droit à juger une civile, mais en vain. Le jour de son exécution, Mary cherche un sens à sa mort, elle panique. Le sénateur lui explique que son destin servira d'exemple de l'injustice, et finira par réveiller la conscience du monde. Elle fait ses adieux, et sort seule de sa cellule, son courage retrouvé.

The Woman at High Hollow

Saison 11 Numéro d'épisode 20

Format 60 minutes

Date de première diffusion 26/02/1958

Référence/ localisation

Library of Congress

FTA 0955-0956

Synopsis

Evelyn Raymond et son mari, Bill, se disputent régulièrement : il vit aux crochets de sa femme et la trompe. La tante Bess, voisine du couple, est au courant de leurs difficultés. Pam, la nièce de Bess, est amoureuse de Bill. Ce dernier part subitement pour un long voyage, selon son épouse. Plusieurs mois plus tard, le sheriff trouve une note anonyme qui le mène à un cadavre. Evelyn est jugée pour le meurtre de son mari : les habitants la détestent et les preuves s'accumulent. Evelyn est condamnée à mort et pendue. Quelques temps après, Bill revient chez lui. Le sheriff regrette d'avoir fait condamner Evelyn, elle a été piégée. La tante Bess semble responsable, elle tombe malade et doit être alitée. Bess piège Bill : il avoue qu'il a tout manigancé. Bill est arrêté. Pam est déçue.

SERIE

Laramie

Chaîne de diffusion NBC

Genre western

Dark Verdict

Saison 1 Numéro d'épisode 11

Format 60 minutes

Date de première diffusion 24/11/1959

Référence/ localisation

DVD

Laramie : The Complete First Season, Cinedigm Mod, 2017

Synopsis

Mac, un ami de Jess et Slim, est attrapé par un groupe d'hommes qui l'accusent du meurtre de Doc Webb et du sheriff. Jess empêche le lynchage de Mac. L'homme à la tête du groupe, Hedrick se prétend "adjoint spécial" de son père, un ancien juge. Slim veut attendre le juge actif, autorité légitime, attendu dans une semaine. Un tribunal est rapidement improvisé par Hedrick et son père pour juger Mac pour meurtre. Pendant ce temps, Jess recherche le véritable assassin, Vern. Quand Vern est amené pour comparaître devant Hedrick, Mac est déjà pendu. Jess retrouve les Hedrick et leur clique dans un *saloon*, en train de célébrer la pendaison. Il amène Vern et les lyncheurs sont très embarrassés. Slim interrompt la confrontation : le juge va arriver, et les lyncheurs seront condamnés pour meurtre. Le juge condamne à mort Vern. Le procès des lyncheurs commence. Pour la défense, les accusés ont rendu le territoire plus sûr pendant les années d'installation sur la Frontière, ils sont utiles à la société. Les accusés sont finalement reconnus coupables d'homicide, avec une recommandation de clémence cependant, car il n'y avait pas d'intention criminelle. La salle applaudit. Jess et Slim sont en désaccord avec le verdict. Jess ne veut pas l'accepter et veut s'en prendre aux Hedrick. Cependant, il trouve le corps du juge, qui s'est suicidé. Hedrick fils essaie de tuer Jess et Slim mais Jess le tue en état de légitime défense.

Hour After Dawn

Saison 1 Numéro d'épisode 26

Format 60 minutes

Date de première diffusion 15/03/1960
Référence/ localisation
DVD
Laramie : The Complete First Season, Cinedigm Mod, 2017

Synopsis

Le membre d'un gang, Billy Pardee, est arrêté par le sheriff après un braquage durant lequel il a tué son adjoint. Le reste du gang cherche à le libérer, blessant le sheriff. Slim et Jess acceptent de le remplacer. Billy est condamné à la pendaison par le juge. Il doit être pendu le lendemain à l'aube. Les habitants de la ville sont inquiets de la réaction du gang, ils sont favorables à la pendaison, mais ils ne sont pas prêts à soutenir Slim et Jess car cela est trop dangereux. Le soir, Slim et Jess discutent de leurs responsabilités, ils ne veulent pas être des bourreaux, mais un homme mauvais comme Billy Pardee rend les exécutions nécessaires selon eux. Des habitants proposent de pendre Billy à un arbre sans attendre le matin. Slim refuse car cela serait un lynchage. Le chef du gang propose à Slim de l'argent contre la libération de Billy, il refuse. Au matin, la pendaison est interrompue par l'arrivée du gang. Les habitants sortent de chez eux pour soutenir Slim et Jess. Une fusillade éclate lors de laquelle Billy et d'autres hors-la-loi sont tués. Slim félicite le sheriff et les habitants qui ont agi quand cela était nécessaire.

The Barefoot Kid

Saison 3 Numéro d'épisode 15
Format 60 minutes
Date de première diffusion 09/01/1962
Référence/ localisation
UCLA
T03327

Synopsis

Le cheval de Jess est volé. Il le retrouve dans la ville de Dry Springs. Le voleur est un jeune Mexicain, Juan. Il est arrêté, et le sheriff, Vince, compte organiser un procès pour le dissuader de devenir un criminel violent. En attendant le procès, Jess est invité chez le juge. La fille du juge est courtisée par Vince, qui veut devenir procureur. Au tribunal, Juan est déclaré coupable, et le juge le condamne à mort. À la sortie, Jess prend le parti de Juan, et essaie de faire changer d'avis le juge. Jess apprend ensuite que le fils du juge a été tué par un Mexicain, et la ville est redevable au juge qui les a aidés à confirmer leurs droits de propriété face aux Mexicains. La propriétaire du café, Jenny, lui apprend que Vince se sent coupable de la mort du fils du juge. Jess regrette d'avoir participé à mettre la corde autour du cou du jeune homme. Il se rend en prison pour le soutenir et l'aide à s'évader. Jess est arrêté et Juan fait demi-tour pour l'aider. Jenny essaie de faire entendre raison à Vince. Jess est emmené chez le juge pour s'expliquer. Après une confrontation avec le juge, Juan est fait à nouveau prisonnier. Alors que Vince ramène les deux hommes en prison, Jess lui demande un délai ou un changement de juridiction, car le juge n'est pas impartial. Le sheriff finit par céder et les libère. Le juge tente de tuer le sheriff. Jess reprend le contrôle de la situation et proclame que le juge est illégitime. Rentré chez lui, Jess assure à son ami Slim qu'il ne cherche pas les ennuis.

The Betrayers

Saison 4 Numéro d'épisode 16
Format 60 minutes
Date de première diffusion 22/01/1963

Référence/ localisation

DVD

Laramie : Final Season, Timeless Media, 2009

Synopsis

Jess est arrêté par le sheriff, qui le confond avec Thatcher, le leader d'un gang. Il finit par être libéré, la confusion ayant été levée. En sortant, il rencontre un vieil ami, Chet Darby. Chet est amoureux de la serveuse du saloon, Lottie, mais il est proche du gang local. Il essaie de recruter Jess en lui révélant ses plans, Jess refuse. Jess essaie de prévenir le sheriff et son adjoint, sans dénoncer Chet. L'adjoint est tué en essayant d'empêcher le gang de voler la banque. Jess apparaît comme un complice. Jess est condamné à mort, et doit être pendu le lendemain. Lottie aide Jess à s'évader, le sheriff soupçonne Mme Cooper, qui avait rendu visite au condamné. Jess se rend dans une ancienne mine où se cache Chet. Son ami est blessé, Thatcher a commencé à tuer ses complices pour ne pas partager le butin, puis s'enfuit. Jess le rattrape et le fait prisonnier. Le sheriff arrive, il sait que Jess est innocent. De retour à Laramie, Slim se plaint auprès de Jess car il a dû faire tout le travail pendant ses "vacances". Un télégramme lui apprend que Chet a été condamné à une peine sans prison car il a rendu le butin et a témoigné contre Thatcher.

SERIE

Letter to Loretta ou The Loretta Young Show

Chaîne de diffusion NBC

Genre anthologie

The Last Witness

Saison 6 Numéro d'épisode 9

Format 30 minutes

Date de première diffusion 30/11/1958

Référence/ localisation

UCLA

T1632

Synopsis

Hirsch, conducteur de la société King prend la fuite après avoir trouvé le cadavre d'une femme lors d'une livraison. Des témoins l'aperçoivent. Il est arrêté et condamné à mort. Mme Hirsch vient rendre visite au mari de la victime, Max. Elle demande à Max de l'aider, car son mari est innocent. Il refuse. Les amis de Max sont les témoins qui ont identifié Hirsch, ils avouent qu'ils se sont influencés les uns les autres. Max décide d'aider Mme Hirsch. Elle a une piste concernant un dernier témoin. Ils se rendent à l'appartement de Mme Peabody. Mais elle est certaine qu'il n'y avait personne chez elle le jour du crime. Max insiste. Le fils de Mme Peabody raconte qu'il était présent et regardait la télévision. Il s'est tu plutôt que d'avouer qu'il avait manqué l'école. Il a vu le vrai coupable. Mme Hirsch pleure de joie. Un des témoins remercie Max car il les a empêchés de participer à l'exécution d'un innocent.

SERIE

M Squad

Chaîne de diffusion NBC

Genre policier

One Man's Life

Saison 2 Numéro d'épisode 17

Format 30 minutes

Date de première diffusion 23/01/1959

Référence/ localisation

DVD

M Squad, Complete Series, Timeless Media Group, 2008

Synopsis

Un policier à la retraite demande à Ballinger de rouvrir une enquête, car il pense que le condamné, Novotny, est innocent. Il a 48 heures pour prouver son innocence et le sauver de son exécution. Ballinger rend visite au condamné, un commerçant, qui répète qu'il est innocent, même si la victime était son concurrent, et qu'ils se sont battus. L'élément clef contre lui est le témoignage de Mme Warren, femme d'un professeur d'université. Ballinger lui rend visite, elle refuse de changer son témoignage. Le détective rencontre sur les lieux du crime un garde privé. En remontant cette piste il découvre que l'entreprise de sécurité organise le racket des commerçants du quartier. Il découvre un lien entre Mme Warren et l'homme à la tête de ce racket, Devon. Ballinger emmène Mme Warren rendre visite au condamné en prison. Elle se rétracte. Elle révèle qu'elle a cédé à un chantage, et voulait protéger sa réputation. Novotny est libéré et ouvre un nouveau magasin.

Death Is a Clock

Saison 2 Numéro d'épisode 40

Format 30 minutes

Date de première diffusion 03/07/1959

Référence/ localisation

DVD

M Squad, Complete Series, Timeless Media Group, 2008

Synopsis

Paul, condamné à mort à qui il reste 20 heures à vivre, souffre d'amnésie. Au commissariat, sa femme, Loretta, plaide son cas auprès de Ballinger et son chef. Ballinger a du mal à croire l'amnésie de Paul. Dans le couloir de la mort, Ballinger et un médecin interrogent le condamné. Il se souvient qu'un juke box était en marche peu avant le crime, qui s'est déroulé près d'un bar. Ballinger empêche Loretta de menacer d'une arme l'assistant du gouverneur pour retarder l'exécution de son mari. Entre crises de panique et sédatifs, Paul chante une chanson, ce qui complète la piste du juke box. Une habituée du bar reconnaît la chanson et se souvient que Paul était accompagné le soir du crime. Pendant que Ballinger interroge les gens que quartier, un homme lui tire dessus, il est blessé. Loretta reconnaît la description de Jerry, son beau-frère, comme étant l'homme accompagnant Paul. Avec un coup de fil au gouverneur, Ballinger obtient un sursis provisoire. Il arrête Jerry après une fusillade. Epilogue: Jerry a pris la place de Paul dans le couloir de la mort; Paul et Loretta font des projets pour l'avenir.

SERIE

Mannix

Chaîne de diffusion CBS

Genre policier

Make It Like It Never Happened

Saison 1 Numéro d'épisode 5

Format 60 minutes

Date de première diffusion 14/10/1967

Référence/ localisation

DVD

Mannix, Saison 1, TF1 Studio, 2010

Synopsis

Une petite fille, Betsie, demande à Mannix d'aider son père, Larkin. Il est condamné pour meurtre et doit être exécuté la semaine suivante. Malgré les réticences de son patron, Mannix interroge les témoins dans le milieu des jeux d'argent. Larkin travaillait pour M. Houston, Mannix trouve en sa petite-amie, Stella Scott une alliée inattendue. La victime, Santina, a été tuée lors d'une soirée chez Houston. Mannix va voir Larkin en prison : il détestait Santina qui était parti avec sa femme, pour l'abandonner ensuite. Le soir du meurtre, il s'est battu avec Santina. Mannix trouve un nouveau suspect, M. Brock. La grand-mère de Betsie attend beaucoup d'argent de la part d'une assurance, Mannix utilise les bases de données informatisées pour enquêter à ce sujet. Un homme essaie de tuer le détective privé chez lui. Mannix cherche à comprendre pourquoi un certain Aumont a payé l'avocat de Larkin. Aumont tient un studio de danse où vient la petite amie de Houston, Stella. Il essaie Il refuse de dévoiler son commanditaire. Mannix pense que Houston, Stella ou Frankie savent quelque chose. Il ne reste plus que 24 heures. Mannix retourne à la villa de Houston, il l'accuse d'avoir tué Santina par jalousie, puis Brock car il allait le dénoncer. Houston est arrêté. Larkin est très mécontent d'avoir été libéré, il avait conclu un accord avec Houston pour beaucoup d'argent. Mannix lui rappelle qu'il travaillait pour Betsie, qui voulait son père.

The Lost Art of Dying

Saison 4 Numéro d'épisode 6

Format 60 minutes

Date de première diffusion 24/10/1970

Référence/ localisation

DVD

Mannix : The Fourth Season, Paramount Box Sets, 2013

Synopsis

Une émeute éclate dans le quartier des condamnés à mort, ils prennent en otage un garde et exigent que Mannix soit amené. Mannix arrive et discute avec le leader qui lui ordonne d'aider Carl Danzig, le plus innocent d'entre eux, qui doit être exécuté à la fin de la semaine. Il pense que si l'innocence de Carl est prouvée, les autorités pourraient hésiter à exécuter les autres, et renoncer totalement à la peine de mort. Carl raconte son affaire : il a essayé d'aider une ancienne maîtresse, Verna, en lui donnant de l'argent et une arme. D'après la police, Carl a tué Verna car elle était enceinte, et il est marié. Mannix rend visite l'avocat de Carl, il pense qu'il n'a pas été assez efficace. Mannix demande de l'aide à un ami journaliste, Frank McGill, qui a couvert l'affaire. Mannix retrouve Rose, la femme de Carl, elle a pris un emploi dans un « bar exotique » pour soutenir son mari. Elle a engagé un détective, Roxton, qui a abandonné son enquête après une semaine. Mannix rend visite à Roxton qui reste évasif. En sortant, il est agressé par deux hommes. Roxton révèle qu'il a été menacé par un homme à qui il manquait un index.

Frank pense que Hagen, truand notoire, est l'assassin, et que Verna était sa maîtresse. Il demande à Mannix de venir l'aider au journal, car il est menacé. Une fusillade s'en suit, lors de laquelle Mannix tue Hagen. Mannix et Frank se rendent à la prison. Frank se trahit en révélant un détail. Il avoue qu'il a en réalité tué Hagen, il le faisait chanter car il a compris que Hagen est le véritable assassin. Le gardien arrête Frank. Le leader des condamnés remercie Mannix, et tous les deux espèrent que cette affaire va mener à des réformes.

SERIE *Maverick*

Chaîne de diffusion ABC

Genre western

Rope of Cards

Saison 1 Numéro d'épisode 17

Format 60 minutes

Date de première diffusion 19/01/1958

Référence/ localisation

DVD

Maverick, Complete 1st Season, Warner Home Video, 2012

Synopsis

Sloane est tué dans sa maison, un homme, Billy, est arrêté alors qu'il fuit la scène. Sloane avait 6000\$ sur lui après une vente de bétail. Billy avait la même somme sur lui. Brett Maverick est désigné pour être membre du jury. Le procès débute. Billy a demandé un prêt à Sloane de 3000\$ pour investir dans son ranch et se marier avec Lucy. Sloane accepte, mais il a pour plan de se débarrasser de Billy, dont il convoite la fiancée. Lors de la remise du prêt, Sloan tire sur Billy, mais ce dernier est plus rapide. Le procureur ne croit pas cette histoire. Dans la salle de délibération, Maverick mène les débats pour obtenir un vote non coupable. Il gagne peu à peu des alliés, en soulignant les incohérences de l'affaire. Il se fait tard. Maverick démontre avec des cartes comment une combinaison improbable selon un juré peut néanmoins sortir, de manière récurrente. Tout le monde vote non coupable. Maverick peut retourner jouer aux cartes.

The Day They Hanged Bret Maverick

Saison 2 Numéro d'épisode 1

Format 60 minutes

Date de première diffusion 21/09/1958

Référence/ localisation

DVD

Maverick, Complete 2nd Season, Warner Home Video, 2013

Synopsis

Un braqueur tue un caissier lors d'une attaque de banque, une troupe se lance à sa poursuite. Le braqueur croise Bret Maverick et remarque qu'ils se ressemblent. Il place sur lui des preuves incriminantes. Maverick est identifié par les témoins, arrêté, jugé, puis condamné à mort. En cellule, Maverick attend son exécution, il est visité régulièrement par des habitants de la ville qui lui demandent où il a caché son butin. Ils prétendent vouloir agir sauver son âme éternelle par la confession, mais veulent en réalité toucher la prime de la banque lors de la remise du

butin. Le sheriff s'associe avec le coroner pour truquer la pendaison de Maverick, en échange du butin. Bret est pendu, caché dans un cercueil, et réussit à s'enfuir. La « veuve » de Bret arrive en ville, elle demande que la tombe de Maverick porte son vrai nom, celui de Cliff Sharp, un dangereux criminel, le vrai coupable de l'affaire. Bret séduit la veuve. Elle l'emmène auprès de Cliff, s'en suit une fusillade au cours de laquelle Cliff est tué. Bret récupère le butin, et ramène la veuve avec lui dans la ville où il a été arrêté. Bret édifie les « honnêtes gens » de la ville avant de partir.

Trooper Maverick

Saison 3 Numéro d'épisode 12

Format 60 minutes

Date de première diffusion 29/11/1959

Référence/ localisation

DVD

Maverick, Complete 3rd Season, Warner Home Video, 2013

Synopsis

Bart Maverick est arrêté dans un fort militaire, et doit accepter de se faire passer pour une recrue, afin de renseigner le colonel. L'officier cherche en effet un groupe de traîtres, qui ravitaille en matériel et nourriture les Indiens dont il craint une révolte. Alors que le colonel s'absente du fort, Bart est recruté par le groupe, dont la tête pensante est la propre femme du colonel, une Indienne qui ne se sent pas intégrée dans la société blanche. Bart et ses complices sont pris en train de livrer les Indiens. Une fusillade éclate, et Maverick est le seul survivant. En prison, il essaie d'expliquer qu'il a agi sur les ordres du colonel, mais les militaires ne le croient pas. Le colonel est tué. Bart est condamné à mort. La femme du colonel trouve une lettre qui peut sauver Maverick, mais ne la donne pas aux militaires. Elle retrouve un jeune leader indien, son complice. Il déclare qu'il renonce à leur projet de révolte contre les Blancs. Alors que Maverick est sur la potence la corde autour du cou, la femme du colonel intervient, et il est sauvé. Il lui reste alors à terminer sa peine en tant que recrue.

Bolt from the Blue

Saison 4 Numéro d'épisode 11

Format 60 minutes

Date de première diffusion 27/11/1960

Référence/ localisation

DVD

Maverick, Complete 4th Season, Warner Home Video, 2014

Synopsis

Beau Maverick rencontre Ebe, un vieil homme, et accepte de faire route avec lui. Arrive un groupe d'hommes après deux voleurs de chevaux, l'un jeune et l'autre âgé. Ils s'emparent de Beau et Ebe pour les lyncher. Un avocat interrompt la scène et exige qu'un procès ait lieu. Il va chercher le juge itinérant dans la ville voisine. Il y rencontre une jeune femme, Angelica. Le juge accepte de s'occuper de cette affaire. Les jurés sont choisis parmi le groupe de lyncheurs. Beau est accusé par Angelica d'être Benson January, le fiancé de sa sœur, un arnaqueur. Ebe est acquitté mais Beau est condamné à mort. Il doit cependant attendre le lendemain pour être pendu, car il ne peut être exécuté un dimanche. Beau séduit entre temps Angelica, Ebe le libère. Les trois fugitifs se rendent dans la cabane du vrai January. Ce dernier arrive et se fait passer pour un honnête homme. Laissé en charge des prisonniers, il les libère, puis s'enfuit en volant

les chevaux du groupe de lyncheurs.

SERIE

Naked City

Chaîne de diffusion ABC

Genre policier

A Wood of Thorne

Saison 1 Numéro d'épisode 39

Format 30 minutes

Date de première diffusion 23/06/1959

Référence/ localisation

Youtube

Synopsis

Une femme, Lois, boit du champagne en fumant ; il est 10h30. Elle tourne en rond dans son salon. La Une du journal révèle qu'un condamné à mort doit être exécuté à 11h00. Un policier, Jim, entre de force chez elle : il a arrêté le condamné, mais Lois peut le sauver si elle témoigne. Il ne reste que 21 minutes. Il veut voir sa réaction quand l'exécution aura lieu. Ils entament une joute verbale. Lois est une femme entretenue par Nikki, un criminel. Jim appelle devant elle le directeur de la prison de Sing Sing pour se tenir au courant de l'avancée de la procédure. Il met le directeur sur haut-parleur pour permettre à Lois d'entendre le discours de ce dernier aux témoins. Elle refuse de céder. Jim s'énerve, il sait que Nikki est le vrai coupable, Lois lui a donné un alibi. Frank, le coéquipier de Jim arrive, et lui demande de partir, sa carrière est en jeu mais Jim refuse d'abandonner. Lois défend sa position : elle ne peut pas témoigner sinon Nikki la tuera. Jim lui promet de la protéger, cela la libérera de sa prison dorée. Nikki appelle, Lois lui dit au revoir. Elle appelle le gouverneur.

Which Is Joseph Creeley

Saison 3 Numéro d'épisode 7

Format 60 minutes

Date de première diffusion 15/11/1961

Référence/ localisation

DVD

Naked City, Season Three, Image Entertainment, 2014

Synopsis

Le détective Adam Flint et sa petite-amie, Libby, se rendent au tribunal. Il discute avec le condamné, Joseph Creeley bénéficie d'un nouveau procès, pour cause de nouvelles preuves. Comme il ne se souvient pas du crime, son avocat a déposé une défense basée sur l'aliénation mentale. Flint témoigne, il a été témoin du crime : Joseph a tué un homme et blessé une femme, qui le poursuivaient. Joseph hurlait des paroles incohérentes. Il a gardé contact avec le condamné après sa condamnation. Plusieurs mois plus tôt, une tumeur au cerveau a été découverte chez Creeley. Il a demandé conseil à Flint et fait de lui son responsable légal. Flint partage ses affres avec Libby : il souffre car il voit plusieurs facettes des gens en même temps, tout lui semble moralement gris. Quand Joseph s'est réveillé après son opération, il avait oublié les dix dernières années de sa vie, il ne se sent plus coupable de son crime. Au procès, Flint

témoigne du changement de comportement de Joseph. Le questionnement sur le "nouveau" Creeley est refusé par le juge. Les proches des victimes témoignent. Selon un expert médical, la tumeur devait affecter le comportement de Creeley durant le crime, mais il ne peut le prouver. Flint s'interroge sur ce qu'est la culpabilité. Réquisitoire du procureur. Le crime était prémédité, Creeley était conscient de mal agir. Même si Creeley a changé, son crime n'a pas changé. Plaidoirie. Depuis son opération, il est redevenu lui-même. Le juge donne ses instructions. Joseph fait confiance au jury. Flint et Libby réfléchissent à ce qu'être un juré veut dire. Ils quittent le tribunal.

Prime of Life

Saison 4 Numéro d'épisode 21
Format 60 minutes
Date de première diffusion 13/02/1963
Référence/ localisation
DVD
Naked City : Season 4, Image Entertainment, 2014

Synopsis

Flint, détective à New York, arrive de nuit à la prison de Sing Sing pour assister à l'exécution de Hames en tant que témoin officiel. Flint a beaucoup hésité avant de venir. Les témoins se rassemblent à la prison, et doivent vider leurs poches avant d'aller voir le directeur. L'un des témoins, victime du braquage, pense que le condamné, Hames, mérite son sort. Flashback : le braquage du bureau d'une blanchisserie industrielle. Un journaliste, Jasper, s'inquiète de sa réaction lors de l'exécution. Les témoins sont emmenés dans le bureau du directeur, par de longs couloirs sombres. Le directeur résume le motif de la condamnation, et donne les consignes : silence total. Une camionnette emmène les témoins dans les quartiers spéciaux. Ils passent par la salle où le condamné a fait ses adieux à sa femme, l'un des témoins s'interroge sur les sujets possibles de la conversation. Les témoins entrent dans la salle d'exécution. Flashback : Flint prend la décision d'assister à l'exécution, il a le sentiment que c'est son devoir. Certains témoins s'agrippent nerveusement à la balustrade. Le condamné entre dans la salle. Flashback : Hames résiste à son arrestation, blesse ou tue de nombreux policiers dans une fusillade. Flint pousse un cri sous la pression. Flashback : le juge prononce la sentence. L'exécution a lieu sous le regard des témoins. Tous s'en vont en silence, le corps est enlevé. Flint quitte la prison. Il se rappelle des paroles de Mike, son collègue, il n'a pas à juger la procédure. Narrateur : tant qu'un homme n'a pas vu la mort de près, il ne peut pas apprécier la valeur de la vie.

SERIE

Perry Mason

Chaîne de diffusion CBS
Genre judiciaire

The Case of the Deadly Verdict

Saison 7 Numéro d'épisode 4
Format 60 minutes
Date de première diffusion 17/10/1963
Référence/ localisation
DVD
Perry Mason : The Complete Series, Paramount, 2016

Synopsis

La cliente de Perry Mason, Janice Barton, est condamnée à mort pour le meurtre de sa tante Amanda, dont elle devait hériter. Janice a menti à la barre, elle n'a pas d'alibi, ce qui a entraîné sa condamnation. La tante a été empoisonnée avec un faux médicament, puis jetée du balcon. La gouvernante a vu une femme s'enfuir. Janice a un passé sulfureux. Janice a payé un barman pour qu'il se parjure. Perry va voir Janice en prison : elle ne croit pas sérieusement être exécutée. Les appels de Perry échouent. La piste du mauvais médicament est suivie jusqu'en Amazonie. Janice refuse de donner son alibi, même sous la menace de la chambre à gaz. Perry découvre que Janice a menti pour protéger sa sœur. Perry rassemble tous les suspects dans le salon de la tante Amanda : il explique comment le crime a eu lieu ; il ne lui manque que le nom du coupable. Coup de fil : la cour suprême a rejeté l'appel, la date l'exécution sera fixée dans la semaine. Perry obtient l'aide de la gouvernante : l'assassin est en réalité Christopher, le fils d'Amanda, qui s'était déguisé en femme le soir du meurtre. Janice est libérée.

SERIE

Peter Gunn

Chaîne de diffusion NBC

Genre policier

Death House Testament

Saison 1 Numéro d'épisode 11

Format 30 minutes

Date de première diffusion 01/12/1958

Référence/ localisation

DVD

Peter Gunn - Season 1, Liberation, 2007

Synopsis

Peter Gunn se rend dans le couloir de la mort auprès d'un condamné qui doit être exécuté dans les minutes suivantes. C'est un braqueur qui veut donner à Peter la localisation de son dernier butin, pour qu'il en fasse don anonymement à sa fille. Il est emmené pour sa dernière marche. Peter refuse de parler à la police. Il est ensuite enlevé par un gang pour qu'il avoue où se trouve le butin. Peter parvient à s'échapper. Puis il donne l'argent à la fille du condamné, en respectant sa promesse.

Sentenced

Saison 2 Numéro d'épisode 20

Format 30 Minutes

Date de première diffusion 08/02/1960

Référence/ localisation

DVD

Peter Gunn : Season Two, Timeless Media, 2013

Synopsis

Peter Gunn est condamné à mort pour un holdup qui a mal tourné. Il s'enfuit avant d'être

emmené en prison, et débute son enquête pendant sa cavale. Il interroge les témoins, qui refusent de revenir sur leur témoignage. Jacoby lance la police aux troussees du détective privé. Peter trouve la piste d'un spécialiste du vol de banques, qui travaille avec un illusionniste. L'illusionniste, Reinhard, s'est déguisé en Peter pour commettre le braquage. Les complices du braquage sont tués lors d'une fusillade par Jacoby. Peter ne sera pas poursuivi pour évacion, cependant Jacoby le menotte en attendant de pouvoir lui donner ses papiers de libération officielle.

Till Death Do Us Part

Saison 3 Numéro d'épisode 30

Format 30 minutes

Date de première diffusion 08/05/1961

Référence/ localisation

DVD

Peter Gunn - Final Season, Shout Factory, 2013

Synopsis

Un condamné à mort, Ed, reçoit la nouvelle du directeur de la prison que son dernier appel a été rejeté. Peter Gunn reçoit un ami, joueur de tennis qui rentre juste d'Acapulco. Il a croisé une femme qu'il a reconnu comme étant Leona, l'épouse d'Ed, qui est sa supposée victime. Peter doit ramener Leona pour sauver Ed. Il arrive à Acapulco, et rencontre un chauffeur de taxi pittoresque. Une chanteuse, Maria, veut l'aider. Il reçoit un coup de fil qui l'attire dans un guet-apens. Maria est amoureuse d'un certain Johnny, qui lui promet le mariage. Mais il y a une autre femme dans la vie de Johnny, elle habite près de la plage. Peter s'y rend. Johnny et y trouve Leona. Elle est tuée, ainsi que son complice. Le chauffeur de taxi est en fait un policier, il va aider Peter pour faire avancer le dossier. Peter passe le coup de téléphone salvateur.

SERIE

Playhouse 90

Chaîne de diffusion CBS

Genre anthologie

Clipper Ship

Saison 1 Numéro d'épisode 27

Format 90 minutes

Date de première diffusion 04/04/1957

Référence/ localisation

Library of Congress

FPE 0944-0952

Synopsis

Boston, 1849. Mr Bowers, un marin est amoureux de Camille Ott, veuve d'un armateur. Tous deux embarquent à bord d'un navire qui se rend au Venezuela. Luis Obrigan, expulsé des États-Unis et renvoyé dans son pays, fait aussi parti du voyage. Mme Ott se comporte comme une enfant gâtée alors qu'Obrigan est traité comme un passager et non comme un prisonnier. Bowers observe le rapprochement entre Mme Ott et Obrigan avec de la jalousie. Un passager clandestin est découvert, c'est un condamné à mort évadé. Le capitaine va le remettre aux autorités du

Venezuela. Obrigan s'explique : il cherchait à lever des fonds pour acheter des armes afin d'aider une révolution contre les Espagnols, qui exploitent son pays. Il est à leurs yeux un traître, il est prévu qu'il soit exécuté le jour où le navire accostera. Mais Obrigan a retrouvé le goût de vivre grâce à Mme Ott. Elle demande de l'aide au capitaine, mais il refuse de désobéir à des ordres officiels. Elle manipule ensuite Bowers, qui cède à ses demandes. La tentative d'évasion échoue et Bowers, ayant commis un acte de mutinerie, est mis aux arrêts dans la cellule du condamné à mort. Le capitaine est troublé, et pourtant il a obéi à toutes les règles et les lois maritimes, il ne veut pas libérer ceux qui ont agi, même si leurs intentions étaient justes. Le capitaine montre à Mme Ott une île déserte, et lui permet de la visiter avec Obrigan. Ils ont de l'eau et de la nourriture pour deux jours. Les eaux sont infestées de requins. Les deux prisonniers sont sortis de leur cellule. Une bagarre éclate, au cours de laquelle Obrigan sauve le capitaine, le prisonnier évadé se jette à l'eau, et disparaît, attaqué par les requins. Les Espagnols arrivent à bord. Le capitaine raconte qu'Orbigan a essayé de s'échapper. Le capitaine se réconcilie avec Bowers. Le couple s'en va.

Galvanized Yankee

Saison 2 Numéro d'épisode 13
Format 90 minutes
Date de première diffusion 05/12/1957
Référence/ localisation
Library of Congress
FPE 0962-0970

Synopsis

À la fin de la guerre civile américaine, des soldats confédérés prisonniers de guerre sont confrontés au commandant du camp, Kipper, un homme dur et amer. Les confédérés, et leur leader, Shay, refusent de signer le serment d'allégeance et de rejoindre les rangs de l'Union. Le frère de Shay est condamné à mort par Kipper, puis exécuté, pour une simple provocation. Shay jure de se venger et de tuer Kipper. Les actions de Kipper sont critiquées par le docteur Hume, médecin militaire, lui-même un ancien confédéré. Kipper est diminué depuis sa blessure de guerre, et il cherche à restaurer son honneur en convertissant ses prisonniers. Face aux mauvais traitements dans le camp, Shay est convaincu de signer le serment pour sauver la vie de ses hommes ; il les encourage à faire de même. Ils doivent être déplacés à Laramie, ils comptent profiter du transfert pour s'enfuir. La traversée de la région est dangereuse à cause des Cheyennes. Kipper et Shay doivent mettre leur haine de côté pour tenter de survivre et sauver des civils. Lors d'une attaque des Indiens, Kipper est blessé, mais Shay ne profite pas de l'occasion pour l'achever. Les soldats confédérés sont divisés sur la conduite à tenir maintenant qu'ils sont armés, Shay les persuade d'emmener les civils dans la zone de sécurité. Une fois arrivés, les repentis s'enfuient pour rejoindre leurs lignes. Kipper renonce à s'y opposer. Shay comprend que Kipper préfère mourir que d'être déshonoré, c'est pourquoi il l'épargne. Arrivé à Laramie, Kipper doit faire face à une cour martiale.

Before I Die

Saison 2 Numéro d'épisode 20
Format 90 minutes
Date de première diffusion 23/01/1958
Référence/ localisation
Library of Congress

Synopsis

George, un condamné à mort, est amené en urgence à l'hôpital pour un ulcère. Le médecin qui l'opère, David, l'entend murmurer le nom de Linda sous l'effet de l'anesthésie. Le policier, Carr, veut ramener George le plus vite possible à la prison pour son exécution. George a braqué une station-service, et tué un policier en patrouille. George maintient qu'il est innocent : au moment du crime, il prenait un verre chez lui avec une fille qu'il venait de rencontrer. Tous deux étaient ivres. Le chirurgien aide George pour essayer d'identifier "Linda", une alcoolique. Il retrouve Joyce McLure, femme d'un riche industriel, très fragile psychologiquement. David rencontre Carol, la sœur de Joyce, elle protège sa sœur. Les sœurs se disputent, et finalement Carol prend le parti de David : Joyce doit avouer pour éviter de causer la mort d'un innocent. David retient le prisonnier à l'hôpital en le rendant délibérément malade. Joyce accepte de voir George à l'hôpital, il la reconnaît formellement, elle s'enfuit. George est renvoyé au pénitencier, il doit être exécuté le lendemain. Le médecin fait appel à Carr, le policier décide d'aider à trouver des preuves. Joyce s'enfuit à nouveau pour se noyer dans l'alcool dans une chambre d'hôtel. Elle fait une attaque avant d'être retrouvée. Alors qu'il ne reste que 12 minutes à George, Joyce avoue devant Carr. Il appelle le gouverneur. Joyce devrait survivre. David et Carol font des projets d'avenir.

Portrait of a Murderer

Saison 2 Numéro d'épisode 25

Format 90 minutes

Date de première diffusion 25/02/1958

Référence/ localisation

Youtube

Synopsis

L'épisode est basé sur l'histoire vraie de Donald "Don" Bashor. Le prologue présente le vrai Don, avec des documents d'archive, tout en rappelant les faits criminels : deux meurtres et des cambriolages. Une interview réelle de Bashor, donnée à des journalistes peu après sa condamnation à mort, est également diffusée. En caméra subjective, le prologue retrace les événements principaux : l'arrestation, puis l'interrogatoire de Don. Un expert témoigne à son procès de ses capacités mentales altérées, mais sans remettre en cause sa compétence légale. Le juge le condamne à mort. Don donne son interview à un journaliste et déclare qu'il va se préparer à mourir. Don est ensuite emmené dans la chambre à gaz, où il est mis à mort. L'épisode retrace ensuite l'histoire de Don. Ce dernier a une petite-amie, qu'il demande en mariage, il a un travail d'ouvrier dans une usine de peinture, et vient de passer ses examens pour être physiothérapeute. Il entretient une relation amicale avec sa voisine, une vieille dame. Cependant, il a eu une enfance malheureuse, avec une mère alcoolique. Il passe de nombreuses soirées dans un bar, et malgré l'aide du barman qui devient son ami, il ne renonce pas à la boisson. La nuit, il est pris par le désir d'aller cambrioler. Don entre par effraction dans des chambres occupées par des femmes, et les vole. Il considère qu'il souffre d'une double personnalité, les actions de son "double mauvais" lui semblent irréelles. Une première effraction tourne au meurtre, puis une seconde. La police l'arrête et il avoue spontanément deux meurtres. Sa fiancée, Flory, est bouleversée. Malgré les demandes de son avocat, Don plaide coupable. Flory vient lui rendre visite en prison, et ne comprend pas les motivations de ses actions. Don est condamné à mort. Flory lit sa lettre d'adieux. Don est exécuté, alors que la voix du vrai Don, acceptant sa mise à mort, occupe la bande son.

Judgment at Nuremberg

Saison 3 Numéro d'épisode 28

Format 90 minutes

Date de première diffusion 16/04/1959

Référence/ localisation

UCLA

T47060

Synopsis

Octobre 1946, le tribunal militaire international de Nuremberg condamne 22 hauts dignitaires nazis, 12 sont condamnés à mort et exécutés. En 1947, d'autres procès ont lieu, et notamment le procès de quatre hauts représentants du système judiciaire allemand, présidé par Ben Heywood, un juge américain venu de Nouvelle-Angleterre. Le juge Heywood ne se sent pas assez compétent pour cette tâche, cependant il s'y attèle avec sérieux et intégrité. Le procès débute : les quatre accusés ont tous appliqué les lois nazies, même s'ils ne les ont pas votées. Parmi eux se trouve l'ancien ministre de la justice, Janning. Il est défendu par un jeune avocat. Heywood demande à visiter la ville : Nuremberg est en ruine, son guide lui rappelle le passé nazi des lieux. Les accusés sont mis en cause pour avoir appliqué les mesures de stérilisation forcée contre des dissidents politiques. Janning est personnellement mis en cause pour avoir condamné à mort un homme de religion juive pour "pollution raciale" car il était accusé d'avoir une relation sexuelle avec une jeune femme non juive. Le procureur accuse aussi les quatre hommes d'avoir envoyé des milliers de personnes dans les camps de concentration, et diffuse des images d'archives documentant la libération des camps devant la cour. L'avocat de la défense est combatif, et essaie de montrer que la politique de stérilisation est "sanitaire". Il fait venir un témoin pour établir que le condamné dans l'affaire de pollution raciale était bien coupable, et donc condamné selon les lois en vigueur à cette époque. Selon lui, les accusés étaient en réalité ignorants de ce qui se passait dans les camps de concentration. A l'extérieur du tribunal, les menaces de la guerre froide transforment les derniers procès de Nuremberg en problème politique car les Américains considèrent maintenant qu'il faut se rallier les Allemands pour faire face à la menace soviétique. Janning veut avouer, mais son avocat l'en empêche. Selon lui, la souveraineté de l'Allemagne est en jeu, et elle sera perdue à jamais si tous les dirigeants sont assimilés à des nazis. Janning avoue néanmoins devant la cour : il a privilégié la grandeur de l'Allemagne et son rétablissement en tant que puissance dans les années 1930, quitte à faire souffrir une minorité. Il pensait au début que les violences seraient passagères. Le procès se termine. Les quatre hommes sont condamnés à des peines de prison. L'avocat de la défense est persuadé qu'aucun n'effectuera sa peine en entier. Le juge est évacué dans l'urgence, Berlin est coupé de tous les accès terrestres par les forces soviétiques. Avant son départ, il rend visite à Janning en prison et refuse de déclarer qu'il comprend les actions de l'ancien ministre de la justice. L'histoire de l'Allemagne, selon Heywood, est un avertissement de ce qu'il peut se passer quand un pays renonce à protéger les droits individuels.

SERIE

Rawhide

Chaîne de diffusion CBS

Genre western

A Time for Waiting

Saison 7 Numéro d'épisode 16
Format 60 minutes
Date de première diffusion 22/01/1965
Référence/ localisation
DVD
Rawhide : Seventh Season, Volume 2, Paramount, 2014

Synopsis

Rowdy veut aller à Fort Mason, contre l'avis de Gil Favor. En route, il est poursuivi par des Indiens qui encerclent le fort. Rowdy vient voir le capitaine Ballinger un ami, condamné à mort, contre lequel il a pourtant témoigné. Ballinger attend la confirmation de sa sentence. Il veut un ami auprès de lui pour son exécution. Il rêve que le fort soit attaqué par les Indiens, il pourrait se battre et mourir les armes à la main. Rowdy se rend au café. Il rencontre Mme Morton, la veuve de l'homme tué par Ballinger. Elle a parcouru des centaines de kilomètres pour voir la pendaison. Flash-back : la femme et le fils de Ballinger meurent dans un accident de la route, alors qu'ils étaient sous la garde du sergent Morton. Le soir, Ballinger est dévasté, ivre et fou de rage. Rowdy essaie de le reconforter, mais Ballinger prend son arme, et tue le sergent. Au fort, la sentence est confirmée, les militaires commencent à construire la potence. Ballinger ne se considère pas responsable de son crime, à cause de son ivresse. Rowdy propose de changer son témoignage. Favor arrive au fort pour demander une escorte militaire pour protéger le bétail des Indiens. Rowdy discute avec Mme Morton, il ne la comprend pas. Ballinger a organisé la distribution de ses biens. Rowdy va voir le lieutenant pour changer son témoignage. Il n'est plus sûr que Ballinger était sain d'esprit. Le lieutenant lui révèle que Ballinger a en réalité prémédité son crime. Une patrouille arrive : la paix est signée avec les Indiens. Ballinger confie à Rowdy de l'argent pour Mme Morton. Il va prier. Il voulait faire mentir son ami. Ils se disent adieu. Rowdy quitte le fort. Mme Morton décide de ne pas assister à la pendaison.

SERIE

Studio One

Chaîne de diffusion CBS
Genre anthologie

Pontius Pilate

Saison 4 Numéro d'épisode 30
Format 60 minutes
Date de première diffusion 07/04/1952
Référence/ localisation
DVD
Studio One Anthology, Koch Vision, 2016

Synopsis

Pontius Pilate est confronté au procès de Jésus de Nazareth, un rebelle qui a trahi Rome. Contre l'avis de son épouse, Procula, il le condamne à la crucifixion. Il fait ensuite face aux réactions des différentes parties en jeu. Procula le considère coupable de la mort de Jésus, et entame une conversion spirituelle. 15 ans plus tard, Pilate est gouverneur de Cappadoce. Procula ayant disparu, il s'est remarié. Chargé de poursuivre les chrétiens, il est hanté par les crucifixions

qu'il doit quotidiennement ordonner, mais il est attaché au respect de la loi romaine. Un nouveau groupe de chrétiens est amené devant lui pour être jugés, parmi eux se trouve Procula. Tous refusent de prêter le serment de fidélité à Rome et à l'empereur, malgré la peine de crucifixion qui les attend. Une crucifixion débute, mais Pilate ne tolère pas les cris de douleur. Il ordonne que les chrétiens soient relâchés. Confus par sa propre incapacité à respecter la loi de Rome, il retourne son arme contre lui.

Abraham Lincoln

Saison 4 Numéro d'épisode 37

Format 60 minutes

Date de première diffusion 26/05/1952

Référence/ localisation

Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=bdac68odH0s>

Synopsis

La biographie d'Abraham Lincoln est le sujet de cet épisode. Malgré son aversion pour la violence, il ne peut empêcher la guerre d'éclater. Il doit faire face aux partisans de son camp, qui refusent de pardonner aux rebelles. Les esclaves sont émancipés, mais le prix humain de la guerre est terrible pour tous. À Gettysburgh, Lincoln refuse de diffuser une proclamation pour faire exécuter les perdants, et gracie William Scott, un soldat condamné à mort pour s'être endormi pendant une garde. Quelques temps plus tard, il reçoit la nouvelle de la mort de Scott lors d'une bataille. Il part ensuite pour le théâtre, où l'attend son propre destin.

Sentence of Death

Saison 5 Numéro d'épisode 46

Format 60 minutes

Date de première diffusion 17/08/1953

Référence/ localisation

Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=egR4Si9EeIE>

Synopsis

Ellen Morrison, jeune femme distinguée, est témoin d'un braquage mortel dans un drugstore. Ellen est interrogée par un inspecteur, Paul Cochran, qui désapprouve son mode de vie. Un jeune homme, Joe, est arrêté pour le crime. Tous les témoins confirment l'identification, sauf Ellen. Joe est condamné à mort. Dans un bar, Ellen reconnaît un homme comme étant le véritable assassin. Elle se tourne vers le procureur qui la renvoie à vers Paul. Le policier interroge Joe en prison, son avocat est inefficace. Paul a du mal à croire Ellen, il se sent impuissant. Ellen et Paul surveillent le bar en espérant que le tueur y revienne. Le policier réinterroge les autres témoins, sans succès ; il ne reste plus que 12 jours à Joe avant son exécution. Paul et Ellen finissent par apercevoir le vrai tueur, ils le suivent jusque chez lui. Sa petite-amie arrive, il s'agit de l'épouse de la victime. Ils sont arrêtés. Paul et Ellen font des projets pour l'avenir.

Twelve Angry Men

Saison 7 Numéro d'épisode 1

Format 60 minutes

Date de première diffusion 20/09/1954

Référence/ localisation

DVD

Studio One Anthology, Koch Vision, 2016

Synopsis

Un juge donne ses instructions au jury. Ils doivent décider s'il y a un cas de meurtre prémédité. Le jury part délibérer. Il fait très chaud. Le procès a duré 6 jours. Un premier vote est organisé à main levée : 11 votent coupable. Le juré 8 explique son vote : il veut que l'affaire soit discutée. L'accusé a 19 ans, il a eu une vie difficile dans les quartiers pauvres, il risque la peine de mort. Les jurés commencent à débattre de la valeur des témoignages. Le juré 5 qui vient d'un milieu pauvre se sent insulté par les préjugés de certains jurés qui associent crime et pauvreté. Le juré 8 démontre que l'arme du crime, un couteau, n'est pas un modèle rare. Il propose ensuite un nouveau vote, un juré rejoint le juré 8 en votant non coupable. Les jurés reconsidèrent le témoignage du vieux voisin. Après reconstitution et réflexion, ce témoignage apparaît douteux, un nouveau juré est convaincu. Un juré d'origine étrangère loue le système judiciaire américain démocratique. Nouveau vote, le jury est divisé : 6 contre 6. Les jurés reviennent sur l'acte lui-même, la reconstitution du coup de couteau par l'accusation n'apparaît pas naturelle, ce qui renforce le doute sur la culpabilité de l'accusé. Un nouveau vote est organisé : 9 jurés votent non coupable. Le juré 8 et le juré 3 en viennent presque aux mains. Un juré se lance à nouveau dans une tirade contre les pauvres, les autres refusent de l'écouter. Le second témoignage, celui de la voisine d'en face, est examiné de près et remis en cause car elle ne portait pas ses lunettes quand elle a vu le crime. Le juré 3 se retrouve tout seul, il finit par céder.

The Defender

Saison 9 Numéro d'épisode 21

Format 60 minutes

Date de première diffusion 04/03/1957

Référence/ localisation

DVD

Studio One : The Defender, Video Service Corp, 2006

Synopsis

Un procès pour meurtre se termine. Les avocats de la défense, père et fils, les Preston défendent Joe, un livreur accusé du meurtre d'une de ses clientes. Le procureur s'est montré très efficace, et il semble que l'on se dirige vers une condamnation à mort. La bonne du couple et le mari de la victime ont vu l'assassin qui s'enfuyait et ont identifié Joe. Kenneth Preston, le jeune avocat, a un plan pour sauver Joe, mais son père s'y oppose car il veut se tenir à une défense éthique, d'autant plus qu'il pense que l'accusé est coupable. Kenneth s'interroge sur son futur comme avocat. La défense appelle ses témoins. Un docteur essaie de donner un alibi à Joe. Durant la pause, le procureur et les Preston discutent. La mission du procureur est de tout faire pour obtenir une condamnation, sans considération éthique. Preston père offre sa démission à Joe car il pense que l'affaire est perdue. Le père finit par valider le plan de Kenneth après une discussion à cœur ouvert. Retour dans la salle du tribunal. Preston appelle la mère de Joe à la barre, et provoque un esclandre. Preston rappelle la bonne, puis le mari de la victime, qui réitérent leur identification en pointant du doigt le jeune homme assis à la table de l'accusé. Kenneth Preston appelle ensuite Joe qu'il fait sortir du public, à la surprise générale. Les deux témoins ont identifié un étudiant en droit, qui ressemble à l'accusé. Ils ont profité de l'agitation créée par la mère pour faire l'échange. Le juge accepte la manœuvre. Preston demande un acquittement faut de preuve, le juge accepte. Joe est libéré immédiatement.

SERIE***The Adventures of Kit Carson***

Chaîne de diffusion syndication

Genre western

Enemies of the West

Saison 1 Numéro d'épisode 7

Format 30 minutes

Date de première diffusion 22/09/1951

Référence/ localisation

DVD

Adventures of Kit Carson - Volumes 1-11, 11 DVD, Alpha Video, 2007

Synopsis

Une diligence protégée par Kit et El Toro est attaquée par des bandits, elle transporte Spence, un avocat, qui détient un pardon du gouverneur pour un condamné à mort. L'homme doit être pendu le lendemain à minuit. Ils doivent s'arrêter à San Carlo pour la nuit et mettent le pardon dans le coffre de l'hôtel. Spence et Kit rencontrent Menari, un riche propriétaire de Californie. Ils discutent : Daley, le condamné, aurait tué un juge, il a refusé de se défendre lors de son procès. L'épouse de Daley a reconnu avoir reçu une grosse somme d'argent car son mari été payé par le vrai tueur en échange de son silence. L'assassin n'est pas encore identifié, mais c'est un riche homme d'affaires corrompu, qui a tué le juge pour éviter la prison. El Toro et Kit Carson sont faits prisonniers. Menari propose d'escorter l'avocat en l'absence des deux hommes, mais il complot pour le tuer car il est l'assassin recherché. El Toro et Kit se libèrent, rattrapent Menari. Le criminel avoue. Kit et El Toro ramènent Menari et ses hommes à la prison, le pardon arrivera à temps.

SERIE***The Alfred Hitchcock Hour***

Chaîne de diffusion CBS

Genre anthologie

A Tangled Web

Saison 1 Numéro d'épisode 18

Format 60 minutes

Date de première diffusion 25/01/1963

Référence/ localisation

DVD

Alfred Hitchcock Hour : Season 1, Fabulous Films, 2016

Synopsis

David, jeune voleur et fils de la bonne société, est amoureux de sa bonne française, la jeune Marie. La mère de David surprend le couple, elle rejette et déshérite son fils. Marie accepte

d'épouser David, même sans argent, et même si c'est un criminel. Ils vont trouver de l'aide chez un ami de David, fabricant et vendeur de perruques, Carl. Le commerçant renseigne David sur des cibles potentielles pour les vols de bijoux. Le couple s'installe chez lui et Carl essaie de cacher sa jalousie. Marie s'inquiète des sautes d'humeur de David. Plus tard, le couple a emménagé dans son propre appartement, Marie ignore que David vient de perdre son emploi après s'être battu avec son patron. Carl envoie David au funérarium pour voler des bijoux dans un cercueil. Pendant le vol, il est surpris par le gardien. Le gardien a été tué pendant le vol. David avoue le vol à Marie, mais nie avoir tué le gardien. Ils décident de quitter la ville, mais Carl les dénonce à la police. En prison, David réaffirme son innocence, même si son avocat n'y croit pas. Carl témoigne au procès, et aggrave le cas de David, il fait en sorte de maintenir Marie à distance. David est déclaré coupable et condamné à mort. Au tribunal, Marie se réfugie sur un parapet en passant par la fenêtre. Elle exige de voir David. Il est amené et parvient à la mettre hors de danger. David avoue sa culpabilité. Marie doit vivre pour eux deux. Il lui demande pardon.

The Star Juror

Saison 1 Numéro d'épisode 24

Format 60 minutes

Date de première diffusion 15/03/1963

Référence/ localisation

DVD

Alfred Hitchcock Hour : Season 1, Fabulous Films, 2016

Synopsis

Un pique-nique du dimanche au bord d'un lac. George, un cinquantenaire respectable, pharmacien, marié et père de famille, rencontre Lola, une jeune femme. La scène de flirt tourne mal : il l'étrangle pour la faire taire. George s'éloigne sans être vu. Le sheriff trouve le corps. JJ, le petit-ami de Lola, jeune homme impopulaire et en colère contre la société, est arrêté. Il proclame son innocence. George contacte la police anonymement plusieurs fois pour affirmer l'innocence de JJ. Il n'est pas pris au sérieux. George devient juré dans le procès du meurtre de Lola. George, à la surprise générale, semble plus efficace que l'avocat de la défense, en soulevant les points non éclaircis, les témoignages peu fiables ... Janice, sa femme, trouve que cette attitude est scandaleuse, comme d'autres habitants de la ville. George reçoit des menaces. Verdict : non coupable. Sur les marches du tribunal, George est sifflé. La pharmacie est vide. JJ remercie George pour son aide. Il est toujours très impopulaire, mais refuse de quitter la ville. George avoue au sheriff qu'il a tué Lola, mais il n'est pas cru. Janice pense qu'il est devenu fou. La maison de JJ est attaquée à coups de pierre. George avoue sa culpabilité à JJ qui refuse de le croire et menace de se suicider, avec l'arme qu'il tient à la main. Les deux hommes se battent, le coup part, JJ est tué d'une balle dans le cœur. George est trouvé au matin par le sheriff. Ce dernier pense que JJ s'est suicidé, ce qui prouve sa culpabilité. Il refuse de croire George qui lui annonce qu'il a tué JJ. Le sheriff lui conseille de se reposer.

Starring the Defense

Saison 2 Numéro d'épisode 7

Format 60 minutes

Date de première diffusion 15/11/1963

Référence/ localisation

DVD

The Alfred Hitchcock Hour : The Complete Collection, Seasons One, Two and Three,

Fabulous Films, 2016

Synopsis

Miles Crawford a abandonné sa carrière d'acteur pour devenir avocat. Son fils, Todd, un jeune homme d'une vingtaine d'années, est arrêté pour avoir tué un de ses camarades, Jules Herman, durant une bagarre. L'avocat de Todd, Rutherford, apprend à Miles que son fils est accusé de meurtre au premier degré, il risque une condamnation à mort. Miles propose à l'avocat d'être le « visage » de la défense, en tant qu'ancien acteur, il pourra plus facilement émouvoir le jury. Rutherford, puis Todd, acceptent. Le procès commence, et établit que les relations entre Todd et Jules étaient souvent violentes, ils étaient rivaux pour la conquête d'une jeune femme, Barbara. Todd témoigne, le procureur lui fait reconnaître qu'il voulait tuer Jules au moment des faits, établissant l'intention meurtrière. Miles est anéanti. Lors de sa plaidoirie, Miles défend la possible réhabilitation de Todd. Le lendemain, le procureur révèle dans le bureau du juge que Miles a tiré sa plaidoirie d'un film dans lequel il a joué, 30 ans plus tôt. Il fait projeter le film. Miles est embarrassé mais demande à ce que la dernière scène du film soit diffusée. Elle présente l'exécution d'un jeune condamné, qui résiste et supplie. Le fils est reconnu coupable de meurtre par le jury, mais le juge décide de ne le condamner qu'à une peine de prison à vie, avec possibilité de libération sur parole.

SERIE

The Big Valley

Chaîne de diffusion ABC

Genre western

The Murdered Party

Saison 1 Numéro d'épisode 10

Format 60 minutes

Date de première diffusion 17/11/1965

Référence/ localisation

DVD

La Grande Vallée, Saison 1, TF1 Studio, 2018

Synopsis

Une nuit, Heath est témoin du meurtre du colonel Ashby, près de la gare. Il arrête le coupable. Kirby Kyles, l'accusé, est un homme méprisable, issu d'une famille toute aussi méprisable et dangereuse. La victime était un homme charitable et qui voulait aider à construire un orphelinat. Les Kyles font irruption chez les Barkley. Les avocats ont tous refusé de prendre l'affaire. Jarrod refuse d'aider, au nom du passé. Il fait un tour en ville, tout le monde a déjà condamné Kirby, y compris la presse. Jarrod discute avec Heath : il serait prêt à défendre un homme coupable, et plaider pour sa vie, s'il y a des circonstances atténuantes. Kirby prétend être innocent. Il révèle que la victime était un trafiquant de drogue, travaillant avec le Tong, la mafia chinoise. Un Chinois est le véritable assassin. Jarrod rend visite aux Kyles. Ils n'ont que du mépris pour la réussite des Barkley. Le juge force Cooper, un jeune avocat, à prendre l'affaire. Heath est agressé par les Kyles qui veulent l'empêcher de témoigner. Jarrod décide de prendre l'affaire car Cooper considère son client coupable donc il n'a aucune chance. Jarrod mène l'enquête en ville. Lors de son témoignage au procès, Kirby lance un couteau au-dessus du jury pour les intimider. Les activités illégales de la victime sont révélées. Jarrod interroge son frère : la nuit

l'éclairage public est faible, il y a un doute sur l'identité du tueur. Le procureur appelle son témoin, un conducteur de train. Il a vu la bagarre. Il est certain de reconnaître Kirby. Ce dernier s'empare et avoue sa culpabilité. Il essaie de s'enfuir. Le soir, la famille Barkley ne pense pas que Jarrod ait mal agit ou ait fait une erreur.

Into the Widow's Web

Saison 1 Numéro d'épisode 25

Format 60 minutes

Date de première diffusion 23/03/1966

Référence/ localisation

DVD

La Grande Vallée, Saison 1, TF1 Studio, 2018

Synopsis

Un cirque arrive en ville. La chanteuse de la troupe, Liberty, est une ancienne amoureuse de Heath. Heath la retrouve pour un dîner romantique, même si elle est mariée à Ambrose, le tireur d'élite du cirque. Ambrose et Heath se battent dans le noir complet, Ambrose est retrouvé mort. Heath avoue avoir tiré le coup de feu fatal. Une enquête sur cette mort va être organisée, Jarrod doit y défendre Heath. Liberty est amenée au ranch, où elle est reçue comme une amie. En ville, personne ne croit que Heath soit inculpé pour meurtre étant donné la puissance de sa famille. Le procureur veut assurer les habitants qu'une procédure équitable aura lieu. Archer, le procureur, pense qu'il s'agit d'un meurtre. Liberty, présente au moment du crime, n'a rien vu. En ville, les journalistes sont tournés contre Heath. Liberty avoue au procureur qu'elle a tué Ambrose. Cependant, quand on lui donne une arme, Liberty apparaît tout à fait incompétente. Jarrod enquête sur les lieux du crime. Il découvre que Liberty a été formée par Ambrose à l'art du tireur d'élite. Jarrod va voir Archer finit par obtenir l'exhumation du corps. Les balles de Heath ne sont pas les balles qui ont tué Ambrose. La jeune femme est donc coupable. Elle avoue. Fusillade dans le bureau du sheriff. Elle essaie de s'enfuir, mais elle est mortellement blessée. Elle voulait épouser Heath, voir ses rêves de réussite réalisés. Au ranch, Heath se sent responsable. Victoria le reconforte, Liberty a toujours poursuivi les mauvaises choses par faiblesse de caractère. Archer arrive et s'excuse pour son comportement. Ils se réconcilient.

Night of the Executioner

Saison 3 Numéro d'épisode 13

Format 60 minutes

Date de première diffusion 11/12/1967

Référence/ localisation

DVD

Big Valley, Gesamtedition, Die Kompletten Staffel, 1 bis 4, Studio Canal, 2013

Synopsis

Gabe Simmons, un banquier, rend visite à un condamné à mort, Jimmy, braqueur de banques. Simmons lui fait une offre : il aura un nouveau procès, avec un jury qui votera non coupable, s'il commet un meurtre pour lui. Il aura un bon alibi : pour tous, il sera en prison au moment du meurtre. La ville s'apprête à recevoir en fanfare la visite d'un élu du Congrès, Oakley. Heath arrive en ville. Il décide de dormir à la belle étoile car les hôtels sont pleins. Le lendemain, Will Oakley est tué à grande distance par un coup de feu. Heath aperçoit Jimmy qui s'enfuit. Heath est arrêté. Il est soupçonné du crime, mais il explique qu'il a vu Jimmy. Le sheriff et Simmons rient car l'histoire de l'évadé qui retourne en prison n'est pas probable. L'arme du crime est

retrouvée, elle appartient à l'ivrogne de la ville, il est arrêté. Heath poursuit son enquête, il est agressé par deux hommes, puis arrêté pour le meurtre de Will Oakley. Simmons, de peur que Heath ne soit cru, convainc Jimmy de s'évader, de prendre Heath avec lui et de le tuer. Fusillade. Les méchants sont tués. Jimmy est blessé mortellement en protégeant Heath, et il témoigne en sa faveur avant de mourir. De retour à Stockton. Heath se fait gronder par Nick car il est en retard. Il renonce à expliquer ce qui lui est arrivé.

Fall of a Hero

Saison 3 Numéro d'épisode 20

Format 60 minutes

Date de première diffusion 05/02/1968

Référence/ localisation

DVD

Big Valley, 3.Staffel, Kinowelt, Impuls Home Entertainment, 2011

Synopsis

Un avocat, Nathan Springer, ami de Jarrod, arrive en ville pour signer la vente d'un terrain. Heath essaie de protéger son ami indien, Charlie, camarade de guerre et ivrogne. Charlie meurt sous les yeux de Heath d'une chute à cause de deux tourmenteurs. Heath les poursuit. L'un d'eux, Parker, est retrouvé mort, Doc Tully, son ami accuse Heath. Il est arrêté. Jarrod prend l'affaire, il interroge Vandiver, un homme d'affaire, lié à la victime, témoin du crime avec Tully. Les témoins refusent de changer leur version. Au procès, Jarrod a du mal à contrôler ses émotions, il accepte de laisser Nathan mener les débats et l'enquête. Nathan fait pression sur les témoins, en les menaçant de révéler leurs activités illégales ou leur passé peu glorieux. Au procès, les témoins ne parlent pas, ou ne se présentent pas. Nathan doit défendre ses actions devant Jarrod. En prison, Heath veut la vérité, il a peut-être tué Parker de colère. Heath se souvient de la présence de TJ Dice. Au procès, Nathan détruit la réputation d'un autre témoin. Nick retrouve TJ, il refuse de témoigner. TJ finit par parler car Jarrod insiste : Vandiver a tué Parker. Ensuite, il a camouflé le crime avec l'aide de Doc Tully, qui a assommé Heath. Heath est libéré.

SERIE *The Defenders*

Chaîne de diffusion CBS

Genre judiciaire

The Quality of Mercy

Saison 1 Numéro d'épisode 1

Format 60 minutes

Date de première diffusion 16/09/1961

Référence/ localisation

Paley Center

Synopsis

Une femme accouche d'un enfant trisomique. Le médecin l'annonce au père, qui est dévasté, la famille a déjà des difficultés financières. Le père préférerait annoncer la mort du bébé à sa femme, encore sous anesthésie. Le médecin lui propose son aide, le père accepte sans rien dire.

Le médecin fait une injection au bébé. Le médecin, Bill Conrad est arrêté pour meurtre au premier degré, Larry Preston accepte l'affaire. Les Preston rencontrent Bill: il a bien tué le bébé, de façon préméditée, il a agi par pitié. Larry désapprouve car le docteur a joué à Dieu. Le procureur est furieux, un jury va décider si le docteur doit vivre ou mourir. A l'hôpital, la mère est éplorée, elle aurait voulu voir son bébé, et qu'on la consulte. Le procès débute, les témoins se succèdent. La question de la durée de survie du bébé, atteint d'un défaut cardiaque, se pose. L'infirmière témoigne de la préméditation, mais aussi de la compassion de Bill. Les parents du bébé se disputent. Les relations sont très tendues entre le procureur et Ken Preston. Ken et sa fiancée rencontrent une enfant aveugle au parc. Comme elle est heureuse, Ken n'est plus sûr du choix du médecin. Suite du procès. Un médecin témoigne pour la défense. Les enfants trisomiques ont des retards de développement et une espérance de vie limitée. Le procureur demande combien de bébés trisomiques sont tués par leur médecin chaque année. Bill témoigne. Il raconte comment il a beaucoup réfléchi avant de prendre sa décision. Le procureur interroge le médecin : il lui fait lire le serment d'Hippocrate. Dans sa plaidoirie, Preston rappelle que le médecin n'avait rien à gagner par son geste, il a agi par compassion. Le procureur fait suspendre le procès. La mère pardonne au docteur. Preston et le procureur pensent que le jury va être bloqué. Le procureur ne veut pas que Bill puisse à nouveau pratiquer la médecine. Il propose un accord qui réduit les charges de meurtre à homicide. Il raconte qu'il a eu un frère trisomique, mort à l'âge de 9 ans et qu'il adorait. Le docteur fera 2 ans, peut-être jusqu'à 5 ans de prison.

The Voices of Death

Saison 2 Numéro d'épisode 1
Format 60 minutes
Date de première diffusion 15/09/1962
Référence/ localisation
UCLA
VA18159 T

Synopsis

Martha Harrow tue son mari d'un coup de feu lors d'une dispute conjugale dont les voisins sont les témoins auditifs. Les Preston décident de la défendre, ils veulent plaider la légitime défense alors que Martha est accusée de meurtre au premier degré. L'accusée est inquiète pour ses deux jeunes enfants, qui sont placés le temps du procès. Le procès débute, et le spectateur peut entendre les voix intérieures des acteurs principaux (avocats, procureur, juge). Larry et le procureur se lancent dans une bataille acharnée, l'avocat s'inquiète du fait que Martha n'est pas une accusée sympathique. Les témoignages révèlent que Martha a acheté l'arme qui a tué son mari une semaine avant les faits en prétextant avoir peur des cambrioleurs. De plus, l'accusée a fait augmenter la police d'assurance vie de son mari. Voyant l'affaire mal tourner, Preston présente à nouveau à Martha l'offre de plaider coupable, mais elle la refuse, ses enfants ont besoin d'elle. Larry échoue à faire reconnaître que le mari de Martha était violent et battait sa femme. À la barre, l'accusée admet qu'elle a été soulagée d'avoir tué son mari, les règles du témoignage l'empêchent d'apporter des éléments sur le rôle de ses enfants dans l'incident. Malgré les doutes du juge et du procureur, Martha est condamnée à mort. Larry, vaincu, doit maintenant expliquer aux enfants le résultat du procès.

Madman part 1

Saison 2 Numéro d'épisode 6
Format 60 minutes
Date de première diffusion 20/10/1962

Référence/ localisation
UCLA
T18876

Synopsis

Joey Tassili, un jeune homme d'apparence instable, rencontre Lola. Le lendemain, elle est retrouvée morte chez elle, Joey est devant sa porte, en état de choc. Les Preston prennent l'affaire : Joey a demandé à être exécuté, Larry pense qu'il devrait être à l'asile. Les avocats rencontrent Joey. Il déteste sa mère et veut qu'elle assiste à son exécution. Il sous-entend qu'il a commis d'autres meurtres. Larry décide de remettre en cause la loi sur la compétence légale : Joey est légalement compétent alors qu'il est visiblement fou. Le docteur Roth est prêt à l'aider dans ce projet. Ken interroge une ancienne petite-amie de Joey. Il l'a frappé pour prouver sa virilité. Joey est interrogé par le docteur Sobranie, et insiste sur le fait qu'il est sain d'esprit. Il révèle qu'il a peur des femmes tout autant qu'il les déteste. Larry interroge le directeur de la maison de correction où Joey a passé la fin de son enfance. Ken retrouve la mère de Joey : elle a abandonné son fils, elle l'a très probablement frappé. Joey avoue à Sobranie que sa mère l'a attaqué avec le talon d'un escarpin qui a laissé une cicatrice sur le torse. Larry persuade le procureur de remettre en cause la vieille loi sur la définition de la compétence légale. Ils devront convaincre le juge que cette loi est injuste, et doit être supprimée. La manœuvre est risquée. En prison, Joey discute avec ses gardiens alors qu'il est emmené pour le premier jour de son procès : il répète qu'il veut être exécuté.

Madman part 2

Saison 2 Numéro d'épisode 7
Format 60 minutes
Date de première diffusion 27/10/1962
Référence/ localisation
UCLA
T18877

Synopsis

Le procès de Joey Tassili commence. Larry compte toujours attaquer la loi sur la compétence mentale. Les témoins de l'accusation décrivent un crime brutal, et un accusé au comportement instable. Larry interroge le docteur Roth, qui a déclaré Joey légalement sain d'esprit. Il explique que cette détermination légale n'exclut pas une psychose grave, affectant le libre arbitre de l'accusé. Le juge est réticent face à ces arguments mais laisse faire. La mère de Joey témoigne et Larry fait comprendre que c'est une mauvaise mère. Larry interroge Joey et le pousse à montrer sa psychose. Le docteur Sobranie explique que Joey est violent avec les femmes pour se venger de sa mère. Le juge refuse de donner au jury l'instruction d'ignorer la loi sur la compétence mentale. Joey est reconnu coupable et condamné à mort, ce qui le réjouit. Larry se promet de sauver Joey de l'exécution. L'avocat demande notamment le soutien du procureur. En prison, Joey veut toujours mourir. Larry plaide auprès du gouverneur pour obtenir une grâce, en vain. Le jour de son exécution, Joey rejette le chapelain qui veut le reconforter, et est déçu d'apprendre que sa mère ne viendra pas. Dans la chambre d'exécution, Joey pleure en demandant sa mère avant d'être installé sur la chaise électrique. Larry et Ken se désolent de leur échec, et de la mort inutile de leur client.

Kill or be killed

Saison 2 Numéro d'épisode 16

Format 60 minutes
Date de première diffusion 05/01/1963
Référence/ localisation
Paley Center

Synopsis

Bernie Jackman, condamné à mort à qui il reste 35 jours à vivre, est transporté en train par deux policiers vers la prison où il doit être exécuté. Les Preston, avocats de Bernie, apprennent du procureur, que son innocence vient d'être prouvée. Les Preston viennent voir Vera, la femme de Bernie, elle pleure de joie. Le train déraile, Bernie en profite pour prendre la fuite dans la nuit, il blesse gravement Lundy, un des policiers. Bernie appelle chez lui et refuse de croire qu'il a été innocenté. Il accepte de rencontrer Preston dans un bois, Bernie lui explique qu'il a attaqué le policier en état de légitime défense. Il accepte de se rendre. Lundy meurt à l'hôpital. Le procureur s'apprête à demander la peine de mort à nouveau. Larry pense que Bernie avait un droit naturel à résister. En prison, Bernie bénéficie d'une bonne presse, il ne pense pas qu'il n'est pas responsable. Ouverture du procès. Le procureur fait sa déclaration. Le policier avait 60 ans, il a été étranglé. Pour Preston, les circonstances atténuantes sont nombreuses. Bernie pense que le procureur veut se débarrasser de lui car il est la preuve vivante de son erreur. Bernie demande à voir sa femme, elle n'est pas venue au procès. Le policier survivant a vu Bernie frapper Lundy avec ses poings. Parloir. Vera avoue à Bernie qu'elle a appelé la police. Il la répudie. Vera discute avec Ken : il doit faire libérer Bernie pour qu'elle puisse le quitter. Procès. Preston souligne le droit moral de vivre. Le procureur souligne qu'il n'était pas en danger immédiat. Le juge est d'accord avec les arguments du procureur. Preston pense que le jury est convaincu et propose un accord de plaider coupable pour une charge plus légère au procureur. Vera pense que trois ans de prison supplémentaires achèveront la transformation de son mari en animal. Bernie refuse l'accord mais Preston le mène à avouer qu'il déteste les policiers. Bernie s'effondre, car il comprend maintenant sa responsabilité. Bernie accepte l'accord et le soutien de Vera. Preston est optimiste pour la suite.

Metamorphosis

Saison 2 Numéro d'épisode 24
Format 60 minutes
Date de première diffusion 02/03/1963
Référence/ localisation
UCLA
T18884

Synopsis

Luke Jackson, condamné à mort, reçoit ses avocats, les Preston. Son exécution doit avoir lieu à la fin de la semaine, mais avant la commission de clémence du gouverneur va écouter son cas. Il ne pense pas qu'il sera gracié, il est coupable. La salle de l'audience est préparée. Le procureur est lassé de l'affaire, qui dure depuis sept ans, et de la présence de Mme Jackson à chaque étape. Mme Martin est aussi présente à toutes les audiences. Le procureur rappelle à la commission que la peine de mort pour Luke est légale et obligatoire. Le procès a été équitable, il n'y a pas d'arguments pour la clémence. Ken Preston demande à Mme Martin de plaider la cause du condamné, elle refuse. Le procureur souligne que la victime était un policier, la clémence pour son tueur pourrait démoraliser la police. Larry Preston critique la peine de mort. Il déclare que Luke est réhabilité. Ken demande au policier de plaider la cause du condamné. Le policier raconte qu'il a vu une exécution une fois, il ne veut plus jamais assister à une telle scène, mais

la peine de mort doit protéger les policiers. Preston rappelle le destin tragique de Luke qui a grandi dans des foyers d'accueil. Les trois membres de la commission discutent en privé de la réhabilitation. Le juge témoigne : il ne croit pas que la peine de mort puisse être utile. Flashback : le meurtre commis par Luke. La commission accepte d'entendre Luke, mais les membres ne pensent pas pouvoir lui faire confiance. Luke et sa femme passent un moment ensemble. Mme Jackson et Mme Martin se disputent : toute sa vie est basée sur son statut de veuve martyr d'un policier. Luke témoigne sur son travail en prison. Il est devenu une sorte d'assistant social. Il révèle qu'il est en colère. Il a trop de dignité pour supplier. Pour la commission Luke n'a pas menti, il n'a pas pris la route facile. Mme Martin ne viendra pas à l'exécution si elle a lieu. Pour Preston, les lois comme les gens changent. En prison, les Preston apportent la bonne nouvelle : Luke est condamné à une peine de prison à vie.

The Captive

Saison 3 Numéro d'épisode 3

Format 60 minutes

Date de première diffusion 12/10/1963

Référence/ localisation

Paley Center

Synopsis

Un citoyen américain, Rawlins, est arrêté en URSS pour espionnage au profit des États-Unis. À Washington, Mme Rawlins, cherche de l'aide auprès du département de la justice, son mari a été condamné à 10 à 15 ans de travaux forcés. Les autorités américaines refusent d'agir. Larry Preston propose son aide. Chernak, un espion soviétique propose à Preston d'échanger Rawlins contre Worzek, un espion de haut rang emprisonné aux États-Unis. Mme Rawlins reçoit l'autorisation de rendre visite à son mari en URSS. Ken va partir avec elle, tandis que Larry va rester pour pouvoir organiser l'échange auquel les autorités américaines s'opposent. À Moscou, Ken fait connaissance avec Laslov, l'avocat soviétique de Rawlins. La condamnation de Rawlins est erreur judiciaire selon lui, son pays a beaucoup changé depuis les purges et les procès truqués. À Berlin, les Preston sont réunis pour organiser l'échange. Worzek a été condamné à mort en 1957 ; de retour en URSS, il pourrait être exécuté. Larry est opposé à participer, il deviendrait complice de meurtre. Larry est à Berlin-Est : Rawlins veut participer à l'échange. Worzek représente un passé dont l'URSS veut se séparer. Mme Rawlins ne se soucie pas du tout de Worzek. Elle pense que le condamné mérite sans doute la mort. Preston la pousse à le rencontrer, elle finit par voir un être humain. Rawlins change d'avis. Il veut annuler l'échange car il considère que c'est une façon de se battre contre l'URSS. Larry veut annuler l'échange. Worzek ne veut pas demander l'asile aux États-Unis. Il rejette les faiblesses de l'Ouest qui refusent une vie quand cela est nécessaire. Frontière entre les deux Allemagne. Rawlins est bien présent. D'après Larry, l'URSS a emprisonné exprès un homme innocent, pour pouvoir faire du chantage et récupérer un homme pour l'assassiner. Worzek voit Rawlins, échange quelques mots avec lui et s'en va vers l'Est sous escorte.

The Last Day

Saison 3 Numéro d'épisode 15

Format 50

Date de première diffusion 11/01/1964

Référence/ localisation

UCLA

T18871

Synopsis

Floyd, condamné à mort, a moins de 12h à vivre. Il discute avec le gardien, mais refuse de s'entretenir avec l'aumônier. Ses avocats, les Preston, vont être reçus par le l'adjoint du gouverneur, un ancien professeur de droit, White. Il est en opposé à la peine de mort ; Ed, son assistant, refuse de se prononcer. Prison. Cooper demande au chapelain de rester avec lui jusqu'au bout. Le gouverneur adjoint calcule le coût politique de sa décision, en faveur ou non du condamné. Les préparatifs de l'exécution se poursuivent : Floyd reçoit ses vêtements et le barbier s'occupe de ses cheveux. Preston est reçu par Ed et le procureur. Ken cherche un témoin qui pourrait innocenter Floyd : Itzvan Smith. En prison, le chapelain propose à Floyd d'écrire des lettres à sa famille. Il n'y a que sa sœur, Clara. Bureau du gouverneur. Un sursis pour trouver le témoin est accordé. Prison. Floyd semble optimiste. Il refuse que le chapelain mentionne le rôle de Dieu. Audience. Preston résume les faits : Floyd, cambrioleur de carrière, a été condamné pour le meurtre d'une riche philanthrope, il n'a pas pu établir d'alibi solide. Ken apprend que le témoin est mort il y a trois semaines. Ils vont chercher le médecin qui était présent lors de sa mort. En prison, la radio diffuse la nouvelle du décès, Floyd s'effondre. Arrive le "frère" Nearing, proche de Floyd et prêcheur amateur. Il lui apprend la mort de sa sœur et lui demande de se repentir. À l'hôpital, Ken interroge le médecin : le témoin a bien parlé avant de mourir, mais dans une langue étrangère, le chauffeur de l'ambulance pourrait l'avoir compris cependant. Le gouverneur adjoint accepte de donner un autre sursis. Floyd ne veut pas de ce nouveau délai. Téléphone : Ken a trouvé le chauffeur, mais le témoin n'a rien dit de conclusif. Preston soutient que désormais il y a un doute raisonnable. Le gouverneur de la prison appelle, le gouverneur adjoint lui annonce qu'il refuse la clémence. Floyd a été condamné par un jury, il ne s'y substituera pas. Des manifestants abolitionnistes défilent devant le bureau du gouverneur. L'exécution connaît ses derniers préparatifs, le directeur reçoit les témoins. Floyd et l'aumônier discutent : Floyd répète qu'il est innocent. Il lègue son argent aux abolitionnistes. Le directeur vient chercher Floyd. Preston essaie une dernière fois de faire plier le gouverneur adjoint. Une horloge commence à frapper l'heure, Floyd est exécuté. Dans son bureau, le gouverneur adjoint annonce qu'il va démissionner. Preston revient chercher ses affaires. Il n'accepte pas les excuses du gouverneur adjoint, il lui propose de ne pas démissionner, mais de se battre pour changer les lois. La mort de Floyd n'aura ainsi pas été vaine.

The Silent Killer

Saison 4 Numéro d'épisode 16

Format 60 minutes

Date de première diffusion 21/01/1965

Référence/ localisation

UCLA

T18911

Synopsis

Un couple se dispute sur un petit bateau, près du rivage. Pendant que le mari, Mark, fait sa séance de plongée sous-marine, sa femme, Marian, rame jusqu'à la terre ferme, et laisse le bateau repartir vers son mari. Quand ce dernier remonte à la surface, le bateau est vide, il pense que Marian s'est jetée à l'eau. Dans un hôtel, Marian lit dans le journal que son mari est détenu et soupçonné de l'avoir tuée. Elle décide de ne pas appeler la police. Larry interroge Mark en prison. Un témoin a déclaré qu'il a vu Mark frapper sa femme et la femme tomber à l'eau. La seule possibilité est le suicide pour Mark. Elle était jalouse, d'où leurs disputes. Les autorités continuent à rechercher le corps. Tucker, le procureur va demander la peine de mort. Marian devient serveuse dans un petit restaurant. Larry découvre que Mark loue un appartement pour

une Elaine Andersen/ Charleen Turner, son employée. Selon Mark, tous les maris sont infidèles, et violents parfois. Procès. Le témoin oculaire fait une déclaration disputée. Un expert témoigne : le sang de Marian a été retrouvé sur un marteau. Marian suit le procès dans la presse. Procès. Mark est proche de la faillite, il a pris une police d'assurance vie sur sa femme. La maîtresse de Mark avait décidé de le quitter peu avant la mort de sa femme. Mark s'emporte, et en veut à Preston de ne rien faire. Larry fait son plaidoyer : il n'y a pas de preuve de meurtre. Faute de corps, il y a doute raisonnable. Mark est condamné. Marian lit les nouvelles, l'appel de Mark a été rejeté. Son patron lui fait des avances. Larry échoue à obtenir un sursis. Marian a un rendez-vous galant avec son patron le soir de l'exécution. Elle panique sans lui expliquer pourquoi. Un réveil sonne, marquant l'exécution de Mark. Le patron lit la une du journal et semble comprendre la situation. Le lendemain, un policier interroge Marian sur son identité. Le procureur veut faire condamner Marian pour meurtre au premier degré. Larry est en colère. Il veut savoir comment un innocent a péri sur la chaise électrique. Il est même prêt à défendre Marian. Le procureur refuse toute responsabilité et lui souhaite bon courage.

SERIE *The Fugitive*

Chaîne de diffusion ABC

Genre policier

Fear in a desert city

Saison 1 Numéro d'épisode 1

Format 60 minutes

Date de première diffusion 17/09/1963

Référence/ localisation

DVD

Fugitive : The Complete Series, Paramount, 2015

Synopsis

Un prisonnier, Richard Kimble est transporté en train, escorté par un policier. Richard a été condamné pour le meurtre de sa femme et il doit rejoindre le couloir de la mort. Le train déraile, Richard s'enfuit. Fugitif depuis 6 mois, le condamné arrive à Tucson, et ne doit pas se faire remarquer. De son côté, le détective Gerard travaille sans relâche pour le retrouver. A Tucson, Richard trouve du travail comme barman de nuit. Il fait la connaissance d'une joueuse de piano, Monica. La musicienne a un admirateur, agressif, qui l'attaque sur le parking du bar. Richard se porte à son secours. Il s'agit du mari de Monica, Ed, un homme violent et jaloux qu'elle a décidé de fuir. Elle a un fils, Mark. Ed est riche, puissant et respecté ; elle est seule et sans moyen. Ed menace Richard. Ed revient au bar, toujours menaçant. A la fermeture, Richard est "invité" par deux détectives qui le ramènent à son hôtel. Ils lui posent des questions, ils s'invitent dans sa chambre, fouillent ses affaires. Ils lui demandent de quitter la ville le soir même. Richard se rend chez Monica. Il lui avoue qui il est vraiment. Il lui raconte le soir du crime, et qu'il suspecte qu'un manchot est le véritable assassin. Il a peur de la police. Monica le croit et décide de partir avec lui. Ed retrouve Richard, Monica et Mark à la gare routière, alors qu'ils vont quitter la ville. Une bagarre éclate entre les deux hommes. Ed sort son arme, et tire sur des policiers qui répliquent et le tuent. Monica peut enfin rentrer chez elle. Gerard se rend à l'enterrement d'Ed et interroge Monica. Elle refuse de répondre, et affirme que Richard est innocent.

SERIE

The Lawman

Chaîne de diffusion ABC

Genre western

The Oath

Saison 1 Numéro d'épisode 4

Format 30 minutes

Date de première diffusion 26/10/1958

Référence/ localisation

UCLA

T68547

Synopsis

Un transport de prisonniers arrive en ville, Dan doit en assurer la sécurité. Mickey est enchaîné à Doc : le criminel endurci se moque du docteur qui a commis un crime pour protéger sa femme. Mickey a un plan d'évasion, il veut échapper à son exécution à tout prix. Ils sont arrêtés sur la route par une diligence accidentée avec plusieurs passagers. Le conducteur est blessé. Une femme enceinte est sur le point d'accoucher. Dan libère Doc pour qu'il examine les blessés. Des passagers sont envoyés chercher de l'aide. D'autres doivent aider à la réparation de la diligence. Mickey essaie de gagner une passagère à sa cause, elle refuse de l'aider, même pour de l'argent. La femme enceinte commence à délirer. Le docteur se retourne contre Mickey, qui a réussi à voler une arme pour s'évader. Le docteur retourne au chevet de sa malade, et aide la passagère à accoucher. Doc raconte son crime. Il a tué l'amant de sa femme et n'a pas utilisé l'argument passionnel lors de son procès. Les événements récents lui ont rendu son estime de soi. Dan demande à un passager, influent dans le monde politique, d'agir pour aider le médecin.

Fast Trip to Cheyenne

Saison 2 Numéro d'épisode 37

Format 30 minutes

Date de première diffusion 19/06/1960

Référence/ localisation

UCLA

T68451

Synopsis

Un homme frappe à la porte d'un bar au petit matin. Mortellement blessé, il révèle qu'un condamné à mort, Saunders, est en fait innocent du meurtre de Maria Velasquez. Le marshal Dan, et son adjoint Johnny ont 7 heures pour sauver Saunders, qui doit être pendu à Cheyenne, une ville éloignée. Johnny arrive au ranch Saunders et prévient la jeune Mme Saunders que son mari sera sauvé. Cependant, la ligne du télégraphe a été coupée avant que le message de Dan ne soit arrivé à Cheyenne. Dan demande à Johnny de partir pour Cheyenne, ce dernier est blessé par balle par un tireur embusqué. Dan répare la ligne de télégraphe, mais elle est coupée une nouvelle fois avant qu'il ne puisse envoyer le message. Dan décide de partir pour Cheyenne, il doit changer de cheval au relais. Mme Saunders insiste pour venir avec lui. Il n'y a pas de cheval

de réserve, un tireur embusqué tire sur Dan. Lors de la fusillade Dan comprend que Mme Saunders n'est pas visée par le tireur, car elle est sa complice. Elle seule hériterait du ranch de son mari. Avec son contremaître, Pete, elle a tué Maria, et fait accuser Saunders pour qu'il soit condamné à mort. Dan tue Pete dans la fusillade. Mme Saunders avoue. Plus tard, Dan, Saunders et Mme Saunders arrivent à Laramie dans un silence pesant. Mme Saunders se dirige vers sa cellule, M. Saunders vers le *saloon*.

The Frame-Up

Saison 3 Numéro d'épisode 18
Format 30 minutes
Date de première diffusion 15/01/1961
Référence/ localisation
UCLA
T68573

Synopsis

Bib Kindle a été pendu à Laramie pour le meurtre de Plummer. Pour Jessica Kindle, son mari était innocent, elle fait des aveux complets. Elle a tué Plummer pour protéger son mari qui l'avait volé. Dan rappelle que pourtant Bib n'a jamais nié le crime, et il a été retrouvé en possession de l'argent de Plummer. Selon l'avocat de Bib, Lester Courtney, le marshal a perdu toute autorité car il a fait pendre un innocent. Lester est l'avocat des criminels les plus violents, il en a après Dan car il a perdu contre lui à de nombreuses reprises. Il accuse en public Dan de vouloir condamner à mort tous les habitants qui se comportent mal. Johnny pense que Dan a fait au mieux avec les éléments dont il disposait, mais Dan veut être absolument exemplaire. Il ne sait pas si Jessica est coupable, mais l'enquête aurait dû être menée avant la pendaison. Cependant, le seul témoin a été pendu le matin. Lester monte deux ivrognes contre le marshal, ils pourraient le tuer avec l'assentiment de la population qui le déteste en ce moment. Les deux homes attaquent le marshal, Johnny intervient et sauve Dan. L'arme du crime que Jessica a déclaré avoir utilisé n'est finalement pas l'arme du crime, Dan lui demande à nouveau ses aveux. Ivre, elle est confuse. Lester compte tuer Dan et Jessica, et faire croire que Dan a tué Jessica. Dans la fusillade, Dan tue l'avocat. Jessica, mortellement blessée, avoue qu'elle a menti pour se venger de Dan. Elle était complice du crime de son mari. Les clients de l'hôtel assistent aux aveux. Au saloon, le juge et les conseillers municipaux ont voté une augmentation pour Dan.

The Trial

Saison 3 Numéro d'épisode 34
Format 30 minutes
Date de première diffusion 07/05/1961
Référence/ localisation
UCLA
T68483

Synopsis

Le juge Whitehall de Kansas City et la jeune Tandice arrivent à Laramie. Le conducteur de la diligence pense avoir été suivi. Le juge trouve un nœud coulant dans sa chambre d'hôtel. Tandice est sous tutelle de l'État, le juge a condamné son père à mort pour meurtre et sa mère est morte peu après. Son frère, Dexter, a juré de se venger du juge. Tandice, le juge et Dan vont chez les Westons, dans une maison isolée. Ils sont pris en otage par Dexter et ses complices. Dex veut tuer le juge de manière "légale"; il va organiser un procès dans lequel le juge sera

l'accusé. Il fait entrer le jury, quatre criminels condamnés par le juge. Dex interroge le juge. Ce dernier a condamné 34 hommes à mort, 21 ont été pendus. Dan et Tandice essaient de défendre le juge en justifiant ses actions. Le juge demande à plaider coupable : il a dédié sa vie à punir, il ne peut jamais dire si les hommes qu'il condamne vont changer ou continuer à mal agir. Tandice rappelle à son frère que leur père était bien coupable. Dex décide de la sentence : le juge va vivre pour faire face à sa conscience. Pour le juge, c'est à peine plus humain que de le tuer. Les jurés sont très déçus et se retournent contre Dex. Il décide de s'allier à Dan et une fusillade s'en suit. Les criminels sont faits prisonniers, Dex est blessé. Tandice et Dex décident de joindre le juge dans ses voyages. Dan considère que les deux hommes sont sauvés.

The Promise

Saison 3 Numéro d'épisode 39
Format 30 minutes
Date de première diffusion 11/06/1961
Référence/ localisation
UCLA
T84867

Synopsis

Jed Barrister, chef d'un gang criminel, est pendu. Avant d'être exécuté, il confie à un de ses complices caché dans les spectateurs la tâche de tuer Dan. Le marshal refuse de se cacher alors que Johnny, son adjoint, est très nerveux. La diligence qui vient du fort s'arrête à Laramie, Johnny observe les passagers qui en descendent, l'un est sans doute le complice de Jed. Un coup de feu est tiré dans la direction de Dan, le tireur n'est pas retrouvé. Les relations entre Johnny et Dan se tendent, car le marshal refuse de prendre la menace au sérieux. Au matin, Johnny provoque en duel un inconnu qui refuse d'expliquer sa présence à Laramie. La scène est interrompue par deux coups de feu : Dan vient de tuer le complice de Jed. Johnny regrette de ne pas avoir compris qui était le complice. L'inconnu est venu pour se fiancer. Ils se réconcilient.

SERIE

The Life and Legend of Wyatt Earp

Chaîne de diffusion ABC
Genre western

Death for a Stolen Horse

Saison 4 Numéro d'épisode 18
Format 30 minutes
Date de première diffusion 13/01/1959
Référence/ localisation
DVD

The Life and Legend of Wyatt Earp : Season 4, Sfm Entertainment, 2015

Synopsis

Riva, un Mexicain, est sur le point d'être lynché pour vol de cheval par un groupe mené par Bendel. Earp et Doc interviennent et le sauvent. Ils promettent à Bendel et Riva un procès équitable. Earp promet de parler au juge et il n'y aura pas de pendaison. Au camp de Riva, les

Mexicains s'inquiètent. Doc demande à Elena, la fille de Riva, de voler 20 chevaux pour aider son père. Bendel porte plainte officiellement auprès du juge. Wyatt et le juge discutent de l'illégitimité de la peine de mort pour vol de cheval, qui reste cependant légale. Si un jury exige la peine de mort, ils ne pourront faire qu'obéir. Doc monte son plan : il va faire acheter 20 chevaux à des acheteurs, tout en leur faisant comprendre que les chevaux sont volés. La vente a lieu. Earp arrête les 20 acheteurs, dont Bendel. L'audience a lieu devant le juge. Le juge condamne tous les hommes, dont Riva, à 6 mois de prison. Comme la loi doit être annulée sous peu, il les libère sur parole. Mais Bendel menace à nouveau Riva de lynchage. Earp et Doc défendent Riva et les Mexicains contre Bendel et sa bande dans une fusillade. Bendel est tué.

SERIE *The Lone Ranger*

Chaîne de diffusion ABC
Genre western

Spanish Gold

Saison 1 Numéro d'épisode 38
Format 30 minutes
Date de première diffusion 01/06/1950
Référence/ localisation
DVD

The Lone Ranger : The Original Series, Beyond Home Entertainment, 2018

Synopsis

Un condamné à mort, Tug, sur le point d'exécuté, demande à un co-détenu, Dany, sur le point d'être libéré, d'apporter un oiseau en cage à sa fille. Il y aurait un trésor dans la prison, qui doit fermer bientôt. Dany, juste libéré, explique au Lone Ranger et Tonto que Tug était innocent. En ville, L'avocat de Tug et l'adjoint du sheriff, Gil, conspirent : ils sont les vrais coupables et profitent financièrement de la condamnation à tort. Gil veut épouser Nora, la fille de Tug. Dany donne à Nora l'oiseau et elle y trouve une lettre : son père a trouvé le trésor sous sa cellule en cherchant à s'évader. Nora et Dany décident de trouver le trésor, pour avoir de quoi payer un avocat qui innocenterait Tug de façon posthume. A la prison, Nora et Dany trouvent le trésor. L'avocat et Gil les surprennent, les enferment et complotent pour les tuer. Tonto et Lone Ranger arrivent, et arrêtent les deux hommes après une bagarre. Ils seront jugés pour leurs crimes. Nora ne veut plus de la vengeance pour la condamnation de son père. Elle va faire sa vie avec Dany.

Outlaw's Revenge

Saison 2 Numéro d'épisode 4
Format 30 minutes
Date de première diffusion 09/10/1950
Référence/ localisation
DVD

The Lone Ranger : The Original Series, Beyond Home Entertainment, 2018

Synopsis

Le bandit Pete Carson est pendu. Lors de ses dernières paroles, il menace le sheriff mais aussi Lone Ranger, qui a participé à son arrestation. Lone Ranger et Tonto s'attendent à des

représailles de la part des membres du gang de Carson. Ils décident d'enquêter dans les environs, pour arrêter le nouveau leader du gang. Les trois membres du gang organisent le braquage d'une banque, en se faisant passer pour Lone Ranger. Un employé est tué. Blair, le directeur de la banque, fait arrêter le caissier, Bill. Le sheriff essaie d'arrêter Lone Ranger et ne croit pas en son innocence. Tonto est capturé par Blair. Le sheriff continue à demander plus de preuves. Lone Ranger se rend chez Blair, une bagarre s'en suit, il capture le gang et délivre Tonto. Le sheriff arrive et trouve toutes les preuves. Blair et ses complices avouent, ils sont envoyés en prison.

Friend in Need

Saison 2 Numéro d'épisode 25

Format 30 minutes

Date de première diffusion 01/03/1951

Référence/ localisation

DVD

The Lone Ranger : The Original Series, Beyond Home Entertainment, 2018

Synopsis

Tonto et Lone Ranger sont appelés à l'aide en urgence. Dans sa cellule, Jeff Austin, condamné à mort, peut obtenir un sursis s'il avoue la vérité sur le crime pour lequel il a été condamné. Le shérif sait que Jeff protège quelqu'un par son silence. Les héros rencontrent la fiancée de Jeff : il est condamné pour avoir attaqué sur un transport d'or, le conducteur a été tué. Lone Ranger pense que Jeff protège Jim, son frère. Tonto et Lone Ranger suivent Jim pour trouver des preuves contre lui. Jim retrouve son complice, Luke. Ce dernier blesse mortellement Jim pour l'empêcher d'avouer. Cependant, avant de mourir, Jim dénonce son complice au Lone Ranger et innocente son frère. Sans preuve ou aveux, ils ne peuvent aller voir le sheriff. Ils retrouvent Luke au Mexique et le forcent à avouer devant le sheriff, caché dans les buissons. Luke est mis en prison. La récompense de la banque est donnée par Lone Ranger à Jeff et sa fiancée comme cadeau de mariage.

Quicksand

Saison 5 Numéro d'épisode 8

Format 30 minutes

Date de première diffusion 01/11/1956

Référence/ localisation

DVD

The Lone Ranger - The Colour Episodes, Classic Media, 2005

Synopsis

Tonto et Lone Ranger découvrent une école pour Indiens en cours de construction. !le charpentier qui travaille seul pour finir l'école leur apprend que Mary White Cloud, la fondatrice, a été tuée pour 10 000 dollars en or, des fonds destinés à construire l'école. Les deux assassins sont Black Hawk et Steve - ce dernier doit être pendu dans la journée. Black Hawk exige que l'avocat de Steve fasse avouer à son client où il a caché le butin. Steve refuse de parler, car il craint que l'avocat le détourne à son profit. Steve donne à Tonto une carte pour retrouver l'or volé et lui demande de s'assurer que l'école soit bien construite. Le trésor est caché au milieu des sables mouvants. Lone Ranger le récupère malgré le danger. Une bagarre éclate entre l'avocat, Black Hawk et le Lone Ranger. Les deux criminels sont arrêtés. L'école va être terminée et porter le nom de Mary.

SERIE

The Rifleman

Chaîne de diffusion ABC

Genre western

Eight Hours to Die

Saison 1 Numéro d'épisode 6

Format 30 minutes

Date de première diffusion 04/11/1958

Référence/ localisation

DVD

The Rifleman, Official Season 1 (Episodes 1 - 40), Levy-Gardner-Laven Productions, Inc., 2013

Synopsis

Ephram, un jeune homme, est pendu. Le bourreau est tué au pied de la potence. Lucas reçoit une lettre de menace identique à celle reçue par le bourreau et le sheriff qui ont été assassinés pour avoir participé à la pendaison. L'auteur de la lettre est l'ancien juge Burton. Il est le père d'Ephram, que Lucas a capturé. Burton arrive à la ferme de Lucas, et l'attache à la roue d'une charrette. Il prépare une corde pour pendre Mark, le fils de Lucas. Le juge veut que Lucas connaisse la douleur de l'attente de l'exécution et celle de voir son fils pendu. Burton pense que son fils est innocent. Lassé d'attendre, Burton retrouve Mark, qui rentre de l'école, et lui fait croire que son père est blessé. Le juge tombe de cheval et souffre d'hallucinations. Mark essaie de l'aider, inconscient du danger, pendant que Lucas parvient à se libérer. Sur le point de mourir d'une attaque, le juge sauve la vie de Mark, et admet que Dieu est le seul juge.

The Mescalero Curse

Saison 3 Numéro d'épisode 30

Format 30 minutes

Date de première diffusion 18/04/1961

Référence/ localisation

DVD

The Rifleman : Season 3 Volume 2 (Episodes 94-110), Team Marketing, 2016

Synopsis

Lucas et son fils Mark arrivent en ville. Les lieux sont déserts, la potence est prête pour l'exécution de Warren Muddy Young, le fils d'un sorcier indien. Lucas était premier juré lors du procès. Le père de Muddy Young maudit Lucas avant la pendaison. Le soir, en ville, un homme est renversé mortellement par un cheval monté par le fantôme de Muddy Young. Un des employés de Lucas meurt de peur après avoir été empoisonné et avoir vu le cheval et son fantôme. Mark voit ensuite le cheval et prend peur. Lucas part en territoire indien pour enquêter sur le fantôme. Le corps du condamné est incinéré rituellement. Lucas attrape le cheval, monté en réalité par un pantin de paille. Les deux Apaches et Lucas se battent. L'un est tué par Lucas, l'autre piétiné par le cheval. Lucas rentre chez lui et explique à Mark que les fantômes n'existent pas.

The Stand-In

Saison 4 Numéro d'épisode 4

Format 30 minutes

Date de première diffusion 23/10/1961

Référence/ localisation

DVD

The Rifleman : Season 4, Volume 1 (Episodes 111-126), Team Marketing, 2018

Synopsis

Un wagon pénitentiaire passe devant le ranch de Lucas McCain. Deux gardes transportent un condamné à mort, Rudy Croft, il doit être pendu à Yuma. Croft s'évade, profitant de l'ivresse des deux gardes, mais il est blessé par balle. Au matin, les deux gardes réfléchissent à la situation, ils risquent 5 ans de prison. Les gardes décident de kidnapper McCain, grand et blond comme Croft, pour le remplacer. Les gardiens comptent faire boire de l'alcool à Lucas. Au ranch, le fils de Lucas, Mark découvre Croft qui se cache, et parvient à alerter Micah, le marshal. Croft meurt, ils doivent retrouver le wagon pénitentiaire pour sauver Lucas. L'un des gardes tue son collègue et ouvre la cage pour faire sortir McCain, l'accuser d'évasion, et le tuer. Mais Lucas arrive à prendre le dessus, et met le gardien dans le wagon. Au matin, McCain retrouve Mark et Micah qui étaient partis à sa recherche.

Gunfire

Saison 4 Numéro d'épisode 16

Format 30 minutes

Date de première diffusion 15/01/1962

Référence/ localisation

DVD

The Rifleman : Season 4 Volume 1 (Episodes 111-126), Team Marketing, 2018

Synopsis

Micah garde un prisonnier qui doit être pendu : Gordo. Chef de gang, il attend d'être bientôt libéré par ses complices. Micah attend le US marshal qui doit arriver par la prochaine diligence. La diligence arrive, le marshal a été assassiné. Lucas et Micah suspectent les passagers. Un adjoint de Micah, Ben, père de famille, prend peur et démissionne. Lucas et Micah retrouvent Ben mort dans la rue. Le gang de Gordo est déjà là. Fusillade. Gordo prétend avoir une douzaine d'hommes avec lui, le bureau du sheriff est en état de siège. Gordo essaie d'étrangler Micah au travers des barreaux de la prison. Fusillade. Lucas est blessé, Micah également. Lucas reste étendu au milieu de la rue. Micah s'enferme dans la prison, seul. Il refuse de livrer Gordo. Fusillade. Micah perd connaissance. Gordo est sorti de sa cellule. Fusillade. Lucas tue les hors-la-loi.

The Debt

Saison 4 Numéro d'épisode 23

Format 30 minutes

Date de première diffusion 05/03/1962

Référence/ localisation

DVD

The Rifleman, the Original Series, Season 4 (Episodes 127 - 142), Team Marketing, 2018

Synopsis

Micah et un prisonnier campent pour la nuit. Arrivent Mark et Lucas. Le prisonnier doit être emmené à Santa Fé pour y être pendu. Mark le reconnaît, il s'agit de Renolds, qui lui a sauvé la vie d'une morsure trois ans plus tôt. Cela ne lui semble pas juste que Renolds ne soit pas récompensé pour l'avoir sauvé. Lucas explique à son fils qu'il y a des choses qu'il faut accepter, elles sont nécessaires même si elles sont tristes. Renolds trouve la clef des menottes lors d'un incident, et il parvient à se libérer. Il convainc Mark de ne pas donner l'alerte et de lui laisser un peu d'avance. Lucas et Micah reviennent, découvrent la situation et disputent Mark. Lucas est furieux, Mark est puni et laissé dans une ferme. Lucas et Micah partent rechercher l'évadé. Renolds prend Mark en otage et s'enfuit avec lui. Lucas et Micah suivent la trace de Renolds. Renolds et Mark arrivent dans une ville abandonnée pour trouver de l'eau. Il attache Mark dans une pièce avec une bougie. En se débattant, le garçon met le feu au bâtiment. Renolds se porte à son secours. Lucas et Micah arrivent. Renolds est fait prisonnier.

SERIE

The Twilight Zone

Chaîne de diffusion CBS

Genre anthologie

Execution

Saison 1 Numéro d'épisode 26

Format 30 minutes

Date de première diffusion 01/04/1960

Référence/ localisation

DVD

The Twilight Zone, The Complete Series, Paramount, 2016

Synopsis

Dans les années 1880, Joe Caswell est pendu. Il se balance quelques instants au bout de la corde avant de disparaître. Puis le nœud coulant est vide, à la stupéfaction des témoins. Caswell se réveille dans un laboratoire. Un scientifique lui explique qu'il a fait un voyage dans le temps, il est à New York dans les années 1960. Le docteur se doute que Caswell est dangereux, il aperçoit la marque de la corde autour de son cou. Caswell lui avoue qu'il a tué à plusieurs reprises, pour survivre. Il refuse d'être renvoyé dans le passé et tue le scientifique. Caswell sort dans la rue, où il est confronté à la modernité de la métropole. Il retourne au laboratoire pour retrouver son époque. Arrive un cambrioleur. Une bagarre entre les deux hommes éclate. Le cambrioleur tue Caswell en l'étranglant avec le cordon d'un rideau. Il déclenche ensuite par mégarde la machine à voyager dans le temps, et se retrouve dans le nœud coulant prévu pour Caswell. Les témoins sont à nouveau stupéfaits et cherchent à faire sens des événements.

Dust

Saison 2 Numéro d'épisode 12

Format 30 minutes

Date de première diffusion 06/01/1961

Référence/ localisation

DVD

The Twilight Zone, The Complete Series, Paramount, 2016

Synopsis

Une petite ville de l'Ouest se meurt sous un soleil brûlant dans le désespoir. Un marchand ambulant, Sykes, a vendu au sheriff une corde neuve pour une pendaison. Luis, condamné à mort, a renversé une petite fille avec son chariot, qu'il conduisait en état d'ivresse. Le convoi funéraire passe dans la rue principale, Sykes promet aux parents éplorés qu'ils seront vengés sous peu. Le père de Luis supplie les parents et les habitants de renoncer à l'exécution. Il explique que Luis a bu sous le poids des difficultés sociales. Sykes propose à la petite sœur de Luis de la poussière « magique » qui transforme la haine en amour et en pardon, pour 100 pesos. Luis discute avec le sheriff ; il se considère comme un bouc émissaire. En réalité, les habitants détestent le sol stérile et la chaleur. De son côté, grâce à l'aide de toute la communauté hispanique, le père de Luis a pu rassembler les 100 pesos, certains se sont même endettés. L'exécution débute. Le père de Luis jette la poussière magique sur le public en criant qu'il leur jette un sort d'amour. Lors de la pendaison, la corde cède. Le sheriff demande aux parents de la victime s'ils veulent une nouvelle pendaison. Selon lui ils sont les seuls à pouvoir l'exiger. Ils refusent et s'en vont. Luis est libéré et se jette dans les bras de son père. Sykes ramasse la corde brisée, et ne comprend pas qu'elle ait cédé. Il rend les 100 pesos. L'hôte conclut : le cœur humain est incompréhensible et plein de magie.

Shadow Play

Saison 2 Numéro d'épisode 26

Format 25

Date de première diffusion 05/05/1961

Référence/ localisation

DVD

The Twilight Zone, The Complete Series, Paramount, 2016

Synopsis

Adam Grant est condamné à mourir par électrocution pour meurtre au premier degré par un juge. Il éclate de rire sur le banc des accusés, avant d'ajouter qu'il refuse de mourir à nouveau. Il déclare qu'il est prisonnier d'un rêve récurrent. Dans le couloir de la mort, Adam raconte à un autre condamné ce qu'est une exécution car il en a déjà vécu plusieurs. Le procureur rend visite à Grant, qui essaie de lui expliquer qu'ils sont tous dans son cauchemar, et qu'ils vont tous disparaître quand il sera exécuté. Il arrive à semer le doute dans son esprit. Un détenu pense que Grant devrait plaider la folie. Grant pense que tout ce qu'il voit est tiré de sa mémoire et notamment des films. Il est préparé puis emmené pour son exécution, alors que le procureur appelle le gouverneur car il a un doute sur la santé mentale du condamné. L'électrocution a lieu, alors que le téléphone sonne dans la chambre d'exécution, le sursis arrive trop tard. Adam reprend connaissance dans la salle du tribunal, les acteurs sont les mêmes mais ils ont changé de rôle. Grant est à nouveau condamné. Serling invite les spectateurs dans l'épilogue à se demander s'ils vivent bien dans la réalité.

The Obsolete Man

Saison 2 Numéro d'épisode 29

Format 30 minutes

Date de première diffusion 02/06/1961

Référence/ localisation

DVD

The Twilight Zone, The Complete Series, Paramount, 2016

Synopsis

Dans un État totalitaire d'un futur possible, le procès en obsolescence de Romney Wordsworth commence. C'est un bibliothécaire, alors que les livres n'existent plus. Il est aussi inutile qu'un ministre du culte car il a été prouvé que Dieu n'existe pas. Romney est déclaré obsolète par un jury de trois personnes. Il a le choix du moment et de la méthode de son exécution : il demande à ce qu'elle reste secrète, et que son exécution soit filmée. Il choisit minuit et le lieu sera sa chambre. Le chancelier qui l'a condamné se félicite, car la retransmission de son exécution servira le pouvoir. Le chancelier visite Romney dans sa chambre, peu avant son exécution, pour prouver que l'État n'a pas peur du bibliothécaire. Quand Romney perdra tout courage, la toute-puissance de l'État sera démontrée. Alors que le chancelier s'apprête à partir, Romney lui explique qu'il a fait poser une bombe dans sa chambre, et qu'il a fermé la porte à clef. Le bibliothécaire sort une Bible et commence à lire une prière. Le chancelier ne peut pas compter sur l'aide de l'État selon Romney, car il doit maintenant prouver le courage d'un homme représentant le pouvoir, devant tous les téléspectateurs. Le chancelier se décompose peu à peu, et finit par supplier, au nom de Dieu, qu'il le laisse sortir. Romney ouvre la porte, la bombe explose quelques instants plus tard. Dans la salle du tribunal, le chancelier a été déclaré obsolète, il a déshonoré l'État par sa lâcheté, il est lynché par la foule malgré ses supplications.

An Occurrence at Owl Creek Bridge

Saison 5 Numéro d'épisode 22

Format 30 minutes

Date de première diffusion 28/02/1964

Référence/ localisation

DVD

The Twilight Zone, The Complete Series, Paramount, 2016

Synopsis

Rod Serling présente l'épisode comme exceptionnel. C'est un court métrage de cinéma réalisé par Robert Enrico, qui a gagné la palme d'or à Cannes. Pendant la guerre de Sécession, un homme est préparé pour son exécution au petit matin, sur un pont. Il doit être pendu par l'armée de l'Union. Le condamné se souvient de sa famille. Un soldat lui prend sa montre, l'homme pleure, puis la planche sous ses pieds est retirée. Il tombe dans l'eau de la rivière qui coule sous le pont, car la corde s'est brisée. Il remonte à la surface, poursuivi par les soldats, mais parvient à leur échapper. Il éclate de joie, et s'enfuit dans la forêt. Il emprunte une allée bordée d'arbres, passe un portail, se trouve devant une demeure, sa femme sort et s'approche de lui. Alors qu'ils sont sur le point de la rejoindre, le cou du condamné se brise dans un cri. Il apparaît pendu sous le pont. Le jour est levé.

I Am the Night - Color Me Black

Saison 5 Numéro d'épisode 26

Format 30 minutes

Date de première diffusion 27/03/1964

Référence/ localisation

DVD

The Twilight Zone, The Complete Series, Paramount, 2016

Synopsis

Colbie, le sheriff d'une petite ville se prépare à une exécution, cependant le soleil refuse de se lever et il fait toujours nuit noire en pleine matinée. Un journaliste interroge le sheriff sur la

culpabilité de Jagger, le condamné. La victime était un homme violent, son adjoint, Pierce, s'est parjuré pour obtenir une condamnation. Le sheriff aurait pu témoigner dans le sens de la légitime défense, mais il ne l'a pas fait. Le journaliste interroge Jagger : il prétend qu'il a voulu protéger son prochain en tuant le leader des racistes de la ville, qui fouettait un homme noir. La foule se rassemble au pied de la potence. Colbie propose de suspendre l'exécution, le temps de comprendre pourquoi la nuit se prolonge, Pierce s'y oppose. Le sheriff reconnaît qu'il a mal agi, pour assurer sa réélection. Un révérend afro-américain se trouve sur les lieux, il a proposé son soutien à Jagger, en vain. Le sheriff amène le condamné : il refuse à nouveau les prières du révérend, et provoque la foule. Monté sur la potence, il proclame qu'il a aimé tuer sa victime. Jagger est pendu. Le révérend s'adresse à la foule : il y a tellement de haine dans les cœurs qu'elle se retrouve dans la noirceur du ciel. De retour au bureau du sheriff, la noirceur perdure. En allumant la radio, les hommes présents apprennent que le même phénomène est observé à Dallas, au-dessus du mur de Berlin, au Vietnam ... Serling conclut : la haine est une maladie contagieuse et mortelle, on peut la voir dans le miroir.

SERIE

The United States Steel Hour

Chaîne de diffusion ABC

Genre anthologie

Shadow of a Pale Horse

Saison 7 Numéro d'épisode 21

Format 60 minutes

Date de première diffusion 20/07/1960

Référence/ localisation

UCLA

DVD12115 T

Synopsis

Dans une petite ville isolée, sur la Frontière australienne au XIX^e siècle, un jeune homme est retrouvé mort. Auprès de lui se trouve Jess Langen, ivre, un bâton ensanglanté à ses pieds. Le père de la victime, Jack Rigger, se jette sur Jess. Ce dernier prétend qu'un homme sur un cheval clair a commis le crime. Jack accepte d'enterrer son fils avant de lyncher Jess. Le lendemain, Jess échappe au lynchage grâce à son patron, Kirk. Une tempête coupe toutes les communications, la communauté doit rendre la justice sans aide extérieure. Les habitants consultent un ermite qu'ils considèrent comme un homme sage. Pour assurer l'impartialité de la procédure, il donne à Jack le rôle de l'avocat, Kirk sera le procureur, et le juge sera le conducteur d'un chariot, absent lors des événements. Le procès est organisé. Une nouvelle théorie du crime apparaît : le fils de Jack aurait surpris un cambrioleur. Jack obtient un délai pour retrouver l'homme sur le cheval clair, car il croit les déclarations de Jess. L'accusé lui-même n'est pas sûr d'être innocent, car il s'est disputé avec la victime le soir du crime, et il était ivre. Jack demande à arrêter le procès : seule sa famille souffre, la communauté n'est pas vraiment concernée. Cette proposition est refusée. Le procès prend fin et Jess est condamné à mort. L'ermite revient en ville pour apporter son soutien à Jess. Le condamné est pendu. Tous se retrouvent au saloon, où l'ambiance est morbide ; le prix de la justice est très élevé. Pendant qu'ils se disputent, ils entendent un cheval arriver : c'est un cheval clair. Le cadavre du cavalier est resté en selle. Kirk s'effondre, et Jack se demande s'ils sont tous coupables de meurtre. La

justice est une affaire douloureuse.

SERIE

The Virginian puis The Men from Shiloh

Chaîne de diffusion NBC

Genre western

The Executioners

Saison 1 Numéro d'épisode 1

Format 90 minutes

Date de première diffusion 19/09/1962

Référence/ localisation

DVD

The Virginian, The Complete First Season, Timeless Media, 2010

Synopsis

Tom Newcombe, hors-la-loi notoire et meurtrier, est pendu en ville. Molly, jeune journaliste, a détesté la pendaison, mais a dû y assister pour des raisons professionnelles. Le Virginien a choisi de ne pas y assister, car la mort est un événement qui doit rester privé selon lui. Le sheriff reproche au juge Garth de ne pas avoir assisté à la pendaison, ce qui pourrait être interprété comme un signe de désaveu. Lors de la fête d'anniversaire de Betsie, la fille du juge, Paul, un étranger, fait la connaissance de Miss Celia, l'institutrice. Paul fait un numéro où il mime une pendaison, créant de l'embarras. Paul est embauché au ranch, mais le juge Garth ne l'apprécie pas, car il pose des questions sur le procès. Paul séduit Miss Celia, mais le sheriff désapprouve car en tant qu'institutrice, elle doit rester digne. Le Virginien provoque Paul, il pense qu'il cherche à venger Tom. Paul cherche la vérité, et pense que Tom est innocent du meurtre pour lequel il a été condamné. Paul amène Celia à avouer qu'elle était avec Tom le soir du crime. Elle n'a pas témoigné en sa faveur pour préserver sa réputation et son emploi. Il lui révèle que Tom était son père. Le sheriff arrive et Paul le menace d'une arme, il le considère comme également responsable de la mort de son père. Le Virginien, qui assiste à la scène, proclame que tout le monde est coupable, la ville s'est vengée, maintenant la honte est générale. Paul est satisfait, mais frappe le sheriff. Le shérif et Celia sont laissés seuls.

The Judgment

Saison 1 Numéro d'épisode 17

Format 90 minutes

Date de première diffusion 16/01/1963

Référence/ localisation

DVD

The Virginian, The Complete First Season, Timeless Media, 2010

Synopsis

Garth refuse de se porter candidat pour une élection à un poste de juge. Il explique à sa fille, en flashback, pourquoi. Dix ans plus tôt, Billy Carewe, reconnu coupable de meurtre, attend sa sentence en prison. Jake et Lenny, ses frères, cherchent à éviter une sentence de mort. Garth courtise Alice, une jeune femme. Les frères Carewe essaient d'influencer Garth, alors juge, pour qu'il prononce une sentence clémente. Le juge refuse. Alice est aussi courtisée par le sheriff,

Burt. Les frères Carewe menacent les jurés et les commerçants de mettre la ville à feu et à sang s'ils ne reconnaissent pas qu'ils ont été injustes. Garth demande au sheriff d'arrêter les frères pour avoir menacé la ville et la cour. L'arrestation tourne court, les Carewe agressent violemment Burt. Le juge assiste à une réunion des commerçants de la ville, ils demandent au juge de céder, car ils ont peur des représailles des Carewe. Le juge refuse de céder. Garth a décidé de démissionner après cette affaire, pour s'occuper de son ranch et de sa fille. L'adjoint du sheriff révèle au juge la liaison entre Alice et Burt. Le sheriff démissionne. Garth essuie refus sur refus de la part des hommes de la ville qui refusent de devenir adjoints du sheriff par lâcheté. Le juge fait partir sa fille à la campagne pour la protéger. Le juge se rend auprès des Carewe qui tiennent un "stand de tir" devant les habitants pour leur faire peur, alors que 11 jurés ont signé un document attestant de leurs préjugés contre la famille de criminels. L'avocat de Billy propose au juge d'annuler le procès, grâce aux preuves de discrimination, et de dépayser le procès. Le juge refuse, il ne veut pas céder à la terreur organisée par les Carewe. Le jour de la sentence, la foule s'assemble devant le tribunal. Le juge oblige le gang à se désarmer pour entrer au tribunal. Garth donne sa sentence : la condamnation à mort pour Billy et annonce que l'exécution aura lieu immédiatement. Le juge est armé et tue Jake Carewe pour protéger le sheriff. Billy est emmené. Garth force tout le monde à rester sur place, sous la menace de son arme. L'exécution a lieu. Les Carewe quittent la ville en emmenant leurs morts. Fin du flashback. Les Carewe ne se sont jamais vengés. Il ne va pas se présenter comme juge, et rester auprès de sa fille.

The Brothers

Saison 4

Numéro d'épisode 1

Format 90 minutes

Date de première diffusion 15/09/1965

Référence/ localisation

DVD

The Virginian, The Complete Fourth Season, Timeless Media, 2013

Synopsis

Dans la prison d'un fort militaire, Will Denning, condamné à mort, doit être exécuté dans quelques heures. Son frère, Matt, arrive et le fait évader, en assommant violemment le gardien, un sergent. Les frères décident d'aller au Canada, mais Will doit passer d'abord par son ranch, pour chercher sa femme et son fils. Emmet, le sheriff, est aussi le meilleur ami de Matt. Il essaie de les arrêter au ranch, il révèle à Matt que le sergent est mort. Emmet se lance à la poursuite des Denning. Il rencontre sur la route les militaires qui cherchent les deux frères eux aussi. Ils sont rattrapés, mais la région est remplie d'Indiens hostiles. Les Indiens attaquent, les militaires doivent accepter de donner des armes aux Denning pour qu'ils se battent à leurs côtés. Une fois la confrontation terminée, Will tue de sang-froid un vieil indien. Pendant son agonie, Will admet sa culpabilité, il a menti à Matt pour recevoir son aide. Lors du procès de Matt, les circonstances atténuantes sont multiples mais le juge refuse de les considérer. La veille de son exécution, Matt fait ses adieux aux cowboys du ranch. Sa femme lui apprend que tous ses biens ont été vendus aux enchères bien au-dessus de leur valeur réelle, preuve du soutien de la communauté. Le jeune fils de Matt arrive et donne une arme à son père pour le sauver. Emmett refuse de laisser Matt s'évader, obéir à la loi est difficile mais indispensable. Matt abandonne. Au matin, le marshal vient chercher Matt pour sa pendaison et ne comprend pas son calme. Emmett aide la femme et le fils de Matt dans leurs derniers préparatifs pour leur nouvelle vie.

Long Ride to Wind River

Saison 4

Numéro d'épisode 18

Format 90 minutes

Date de première diffusion 19/01/1966

Référence/ localisation

DVD

The Virginian, The Complete Fourth Season, Timeless Media, 2013

Synopsis

Hobey Kendall agresse Liz Davis. Le Virginien empêche Benjy Davis, son mari, de le tuer sur place. Le Virginien et Emmett, le sheriff, croisent Benjy qui revient de chez Hobey. Ils le retrouvent mort, Benjy prétend qu'il a vu un certain Jonah Macintosh sur place avant de partir. Benjy est arrêté pour meurtre et condamné à mort. Le Virginien décide de retrouver Jonah pour sauver Benjy. Jonah est un homme des montagnes qui chasse le castor. Le Virginien suit la piste et retrouve le trappeur. Jonah est un chef de clan, ses proches sont armés et vivent loin de tout en se méfiant des autres. Le Virginien fait avouer à Jonah qu'il a tué Hobey, mais en état de légitime défense. Il ne veut pas se rendre et témoigner de peur d'être pendu lui-même. Jonah décide de tuer le Virginien pour l'empêcher de parler. D'abord il a le droit à un dernier repas et une dernière nuit. Pendant la nuit, le Virginien parvient à se libérer. Il prend Jonah en otage pour le ramener à Medecine Bow. Ils sont poursuivis par les hommes du clan. Jonah et le Virginien font une mauvaise rencontre, le Virginien est blessé. Les deux hommes sont ensuite enlevés par des Indiens. Le Virginien séduit la squaw qui s'occupe de lui, et obtient son aide pour s'enfuir avec Jonah. Ayant formé un lien de respect, Jonah accepte de se rendre en ville. En ville, Jonah doit accepter d'être en prison le temps du procès.

Requiem for a Country Doctor

Saison 5 Numéro d'épisode 18

Format 90 minutes

Date de première diffusion 25/01/1967

Référence/ localisation

DVD

The Virginian, The Complete Season Five, Timeless Media, 2012

Synopsis

Le Virginien arrive dans une ville où une potence est en construction. Il apprend que Stacey Grainger, son ami, a été condamné à mort pour le meurtre et le vol d'un docteur. Le Virginien est envoyé auprès du juge de paix pour se renseigner. Le juge refuse d'accorder un délai. Le Virginien mène l'enquête auprès de la famille de la victime, Mme Marsh et sa fille, Lucy, sans succès. Puis il interroge la serveuse du saloon, Clara, qui lui révèle que le docteur était aimé de tous. Le sheriff demande au Virginien de laisser Stacey trouver la paix, pour que la pendaison se déroule bien. Le Virginien inspecte la scène de crime avec l'adjoint du sheriff, et trouve le portefeuille du médecin, encore plein. Selon la rumeur, le docteur aurait une maîtresse, ce que nie fermement sa femme. Le Virginien pense que Clara est la maîtresse en question, elle nie. Lucy avoue au Virginien qu'elle a surpris son père avec Clara sur les lieux du crime il y a quelques temps. Le Virginien est agressé et assommé par deux hommes qui l'accusent de troubler la paix. Le prisonnier dans la cellule voisine de Stacey essaie de s'évader avec des complices. Stacey hésite à les suivre, le sheriff arrive et tue les criminels. Le Virginien interroge à nouveau Clara : elle avoue qu'elle a eu une liaison avec le médecin. Il se rend ensuite chez Mme Marsh. Elle explique que Lucy est en vérité la fille de Clara, alors une prostituée, il n'y a pas eu de liaison. Le couple l'a adopté. Quand Clara a demandé à voir sa fille, Mme Marsh a demandé à son mari de la payer pour qu'elle s'en aille. Clara avoue que le docteur l'a empêchée

de se suicider, mais il a été mortellement blessé en la sauvant. Stacey est libéré. Stacey et le Virginien observent Lucy inviter Clara à dîner avant de quitter la ville.

A Bad Place to Die

Saison 6 Numéro d'épisode 9

Format 90 minutes

Date de première diffusion 08/11/1967

Référence/ localisation

DVD

The Virginian, The Complete Season Six, Timeless Media, 2012

Synopsis

Trampas est condamné à mort pour meurtre, il lui reste six jours à vivre. Stacey, Grainger, et le Virginien lui promettent de l'aide, car il est innocent. Trampas arrive en prison, son compagnon de cellule le prévient qu'il n'a plus qu'à attendre dans la peur. Le Virginien entre sous une fausse identité au ranch de Standish, le père de la victime. Il découvre que la jeune et belle veuve, Lila, est convoitée par le contremaître, Kylee. Fred, la victime, avait notoirement mauvais caractère. Les appels pour Trampas échouent. L'arrivée du bourreau pousse Trampas à réfléchir à sa participation à l'évasion préparée par les autres prisonniers. Le Virginien accuse Kylee d'avoir tué Fred pour s'emparer du ranch et de Lila, il nie. Les prisonniers s'évadent, et prennent un gardien en otage. Grainger arrive avec un sursis du gouverneur en main, il apprend l'évasion. Le Virginien désapprouve et demande à Stacey de retrouver le maréchal-ferrant itinérant, un possible témoin. Les évadés volent des armes et des chevaux avant de se séparer, Trampas reste en arrière avec le gardien blessé. Le gardien meurt des suites de ses blessures. À la prison, Grainger apprend au directeur que les évadés ont été retrouvés. Le Virginien retrouve Trampas et lui demande de se constituer prisonnier. Trampas finit par accepter. Stacey retrouve le maréchal-ferrant. Celui-ci avoue le crime, Trampas est libéré. Au ranch Standish, Trampas présente ses condoléances à Standish. Ce dernier reconnaît qu'il est dur et qu'il a mal éduqué son fils. Le Virginien et Kylee se réconcilient.

The Price of the Hanging

Saison 9 Numéro d'épisode 9

Format 90 minutes

Date de première diffusion 11/11/1970

Référence/ localisation

DVD

The Virginian : The Final Season, Shout Factory, 2013

Synopsis

Tate arrive au lever du jour dans la petite ville de Concho, il cherche un médecin pour soigner le colonel Mackenzie. Il ne trouve que l'épouse du docteur. Son mari, Kinkaid, est en prison et doit être pendu le lendemain matin. Tate va voir le juge Markham pour obtenir la libération de Kinkaid le temps d'opérer, le juge refuse. Markham pense que Kinkaid est incompetent. Markham finit par céder. Kinkaid commence par refuser d'opérer, puis exige 10000\$ car il est très endetté et veut laisser un capital à sa femme. Le docteur commence l'opération, puis s'arrête en plein milieu : Tate doit prouver son innocence ou il laissera le colonel mourir. Kinkaid prétend qu'il était en état de légitime défense quand il a tué Gannon, un joueur de poker, au saloon. L'entraîneuse, témoin de la scène, a menti selon lui. Tate l'interroge, elle raconte sa version des faits. Il y a eu une bagarre entre Kinkaid et Gannon, et un coup de feu est parti.

L'arme n'a pas été retrouvée. Tate parle avec le sheriff qui lui explique que le juge déteste le docteur depuis la mort de fille, car le docteur n'a pas réussi à la sauver. Tate s'introduit chez le juge, trouve une arme cachée dans son bureau et croise la femme du juge, qui a perdu l'esprit. Le juge nie qu'il s'agisse de l'arme de Gannon. Le docteur a terminé l'opération, il est ramené dans sa cellule. La foule se rassemble au pied de la potence pour assister à la pendaison. L'exécution est interrompue par Tate qui force le juge à reconnaître qu'il a caché l'arme du crime. Kinkaid est libéré et embrassé par la foule. Le colonel fait le chèque de 10000\$ que le médecin déchire aussitôt. Ils se remercient mutuellement. Tate et le colonel s'en vont.

SERIE *The Wild Wild West*

Chaîne de diffusion CBS

Genre western

The Night of the Hangman

Saison 3 Numéro d'épisode 7

Format 60 minutes

Date de première diffusion 20/10/1967

Référence/ localisation

DVD

Les Mystères de l'Ouest, L'intégrale, TF1 Studio, 2018

Synopsis

Dans une petite ville du Kansas, Rawlins, principal employeur, est tué en public lors d'une fête. James West assiste à la scène et arrête le tireur, caché dans un grenier, il ne se défend pas. L'homme arrêté, Lucius Brand, est rapidement condamné à mort, même s'il déclare qu'il était ivre et ne se souvient pas du jour en question. Il doit être pendu dans deux jours. La femme de Brand est enceinte, elle est convaincue de son innocence, elle réussit à obtenir l'aide de James et Artie. Les deux espions interrogent Brand : il a cru entendre un train arriver alors qu'il était dans sa chambre. James et Artie y enquêtent : ils découvrent une machinerie complexe, avant de voir l'immeuble détruit par le feu. Ils comprennent qu'ils ont affaire à une conspiration, mais ils n'ont pas de preuves. Artie étudie les daguerréotypes pris le jour du meurtre. Il veut interroger Abigail Moss, témoin principal, cependant elle a quitté la ville avec des bijoux. Artie la retrouve, et lui fait croire que ses bijoux sont faux. James va dans le magasin de jouets, il est attaqué. Abigail rentre en ville pour demander des comptes à ses complices : Poore, le procureur, et le banquier. Poore fait James prisonnier. Artie a trouvé une preuve dans les daguerréotypes. Il va voir Poore. Il est fait prisonnier et se retrouve avec James dans une fâcheuse position, mais les deux hommes parviennent à se libérer. La veuve Rawlins est derrière toute cette conspiration. Elle détestait son mari. Fusillade, bagarre. Les méchants sont arrêtés. Il restait 30 minutes à Brand avant sa pendaison.

SERIE *Wagon Train*

Chaîne de diffusion NBC

Genre western

The Jean LeBec Story

Saison 1 Numéro d'épisode 2

Format 60 minutes

Date de première diffusion 25/09/1957

Référence/ localisation

DVD

Wagon Train : Complete First Season, Timeless Media, 2009

Synopsis

La caravane des pionniers est à St Joseph, Missouri, pour faire un dernier ravitaillement avant le grand départ vers l'Ouest sauvage. Mark Harmon est le leader tout puissant dans la ville. Son fils, Bill, perd au poker contre Jean LeBec, membre du convoi. Ce dernier accompagne Mary Leigh, une jeune femme placée sous sa protection, en Californie. Bill fait des avances à Mary Leigh, Jean intervient. S'en suit un duel entre les deux hommes et Jean tue Bill en état de légitime défense. Jean s'enfuit de la ville, car Mark le menace de sa vengeance. Il interdit aux commerçants de la ville de ravitailler les membres de la caravane, tant que Jean ne lui est pas livré. Pour mettre fin à cette situation, Jean se rend. Il est immédiatement condamné à mort à la suite d'un procès expéditif. Alors que la potence est en construction, Mary Leigh vient supplier Mark de sauver Jean. Mark finit par céder, reconnaît qu'il a mal éduqué son fils, et libère Jean à condition qu'il épouse Mary Leigh. La caravane peut repartir.

Trial for Murder, part 1

Saison 3 Numéro d'épisode 29

Format 60 minutes

Date de première diffusion 27/04/1960

Référence/ localisation

DVD

Wagon Train : The Complete Third Season, Cinedigm Mod, 2017

Synopsis

Un meurtre a lieu dans la caravane, à mille lieues de la civilisation, Brad Mason est trouvé ivre près de l'arme du crime. Il est placé aux arrêts. Le major trouve l'arme ensanglantée près Brad Mason qui cuve. Les pionniers se retournent contre Brad, son fils, un petit garçon est mis à l'écart. Le major veut organiser un procès, car la caravane incarne la civilisation. Il cherche parmi les passagers des avocats. Un vieux professeur de droit, Applewhite, finit par accepter ce rôle alors que les pionniers parlent de plus en plus de lynchage. Applewhite commence son enquête : Brad était trop ivre pour se souvenir des événements, mais il s'est bien disputé avec Ivers, la victime. Brad a travaillé pour Ivers, il le détestait. Le major Adams est désigné juge. Les femmes se montrent enthousiastes à la perspective d'une pendaison. La constitution du jury pose problème car il faut trouver 12 personnes impartiales. Eileen, jeune pionnière est amoureuse de Brad. Il avoue. Les hommes se rassemblent pour le pendre. Les avocats, Adams et ses amis s'opposent à eux.

Trial for Murder, part 2

Saison 3 Numéro d'épisode 30

Format 60 minutes

Date de première diffusion 04/05/1960

Référence/ localisation

DVD

Wagon Train : The Complete Third Season, Cinedigm Mod, 2017

Synopsis

Le procès reprend. Applewhite demande à ce que la confession soit écartée car Brad a avoué sous la contrainte et dans l'émotion du moment. La femme de la victime, Mme Ivers est amoureuse de Brad, ils ont été brièvement mariés. La suite du procès révèle que Ivers avait de nombreux ennemis, qu'il a tenté de fuir en joignant la caravane. Ivers était un gardien de prison, il a tué un homme pour le voler, sa veuve est dans la caravane. Ivers possédait un journal, il a fait condamner un homme innocent, Jed Fuller, et il craignait sa vengeance. Brad est plus combatif : il se souvient qu'Ivers a vu Fuller dans la caravane, caché sous un faux nom. La foule cherche à s'emparer du véritable assassin, le colonel Adams interrompt cet élan. Il prononce la fin du procès, fier que la civilisation ait triomphé.

The Lily Legend Story

Saison 6 Numéro d'épisode 21

Format 60 minutes

Date de première diffusion 13/02/1963

Référence/ localisation

DVD

Wagon Train : The Complete Season Six, Timeless Media, 2013

Synopsis

Charlie et Duke font une course de ravitaillement pour la caravane. Un sheriff transporte Lily, une jeune femme condamnée à mort, vers son lieu d'exécution. Elle a tué son petit-ami qui la frappait. Lily parvient à blesser mortellement le sheriff. Elle rencontre le chariot de Duke et Charlie. Le sheriff leur confie la tâche de l'emmener. Or, Lily est l'amour de jeunesse de Duke, elle échange des souvenirs avec lui. Une tempête de sable les immobilise, ils doivent trouver refuge dans une cabane abandonnée. Duke propose à Lily de s'enfuir avec elle, vers le sud car elle a la tuberculose. Deux hommes arrivent, portant un cadavre. Un des deux hors-la-loi tue son complice et demande à Lily de partir avec lui et le butin d'un braquage. Elle accepte pour protéger Duke. Ils partent dans la tempête. Le hors-la-loi meurt dans la tempête, Lily se laisse mourir près d'un rocher. Duke arrive à temps pour lui dire adieu, elle lui déclare son amour. Sur la tombe de Lily, Duke recommande son âme à Dieu et dit une prière pour elle. Duke et Charlie retournent au convoi de pionnier

SERIE

Wanted: Dead or Alive

Chaîne de diffusion CBS

Genre western

Rope Law

Saison 1 Numéro d'épisode 18

Format 30 minutes

Date de première diffusion 03/01/1959

Référence/ localisation

DVD

Au nom de la Loi, L'intégrale de la série, StudioCanal, 2017

Synopsis

Une bande s'empare de Logan, le prisonnier de Josh, un homme condamné à mort pour meurtre. Le chef de cette bande n'est autre que le sheriff. Son fils, Damon, est hors de contrôle depuis que Logan a tué sa petite-amie, Marlee. Josh humilie Damon en public. Le condamné doit être pendu la semaine suivante, mais toute la ville parle de le lyncher. Logan aurait tué sa propre belle-fille, il a avoué sous la pression de la foule. Logan et Marlee se disputaient fréquemment, il était ivre mort le soir du meurtre. Marlee était cependant en possession d'une grosse somme d'argent alors que la famille n'a pas le sou.

Josh rencontre le juge, il veut lui aussi empêcher le lynchage et n'a pas eu connaissance de tous les éléments lors du procès de Logan. En ville, les amis de Damon se préparent au lynchage, en buvant copieusement. Le shérif est inquiet, il n'est pas prêt à tirer sur son propre fils lorsqu'il se présentera à la prison pour en extraire Logan de force. Josh continue son enquête sur l'argent de Marlee. Devant la prison, le juge est piétiné par les jeunes, le shérif refuse d'agir et protège son fils. Quand Josh revient, il trouve Logan lynché. Josh et le juge se rendent au *saloon* où Josh accuse Damon d'avoir manipulé la foule pour faire tuer Logan pour le crime qu'il a commis. Il arrête Damon. Ils se rendent au bureau du shérif. Un coup de feu retentit à l'intérieur : le shérif a mis fin à ses jours car c'est lui l'assassin. Josh s'en va.

Six-Up to Bannach

Saison 1 Numéro d'épisode 19

Format 30 minutes

Date de première diffusion 10/01/1959

Référence/ localisation

DVD

Au nom de la Loi, L'intégrale de la série, StudioCanal, 2017

Synopsis

Josh a trois jours pour amener un prisonnier à Bannach, lui seul peut empêcher son ami d'être pendu. Comme le prisonnier est blessé, ils doivent prendre une diligence. Le conducteur est très hostile, il transporte de la dynamite. Les relations sont très tendues entre Josh et le conducteur de la diligence : ils se promettent de régler leurs comptes une fois arrivés sur place. La diligence traverse difficilement une rivière à sec. Josh doit utiliser une partie de la dynamite. Il ne leur reste que quelques heures. Le prisonnier menace de faire sauter la dynamite avec une allumette. Une fois la crise réglée, la course contre la montre reprend de plus belle. Ils arrivent à Bannach, les rues sont vides. La potence est abandonnée. Le sheriff leur apprend qu'ils ne sont pas en retard : en réalité, tout le monde est parti car de l'or a été découvert à proximité. Faute de témoins, il n'a pas pu organiser l'exécution. Josh et le conducteur repoussent la bagarre prévue après avoir bu un verre, ils se disputent pour savoir qui invite l'autre.

The Hostage

Saison 2 Numéro d'épisode 6

Format 30 minutes

Date de première diffusion 10/10/1959

Référence/ localisation

DVD

Au nom de la Loi, L'intégrale de la série, StudioCanal, 2017

Synopsis

Josh arrive en ville avec un prisonnier, Kane. C'est un condamné à mort qui s'est évadé. Pendant que Josh discute avec la fille du sheriff, Julie, et le juge local, des coups de feu sont tirés dans le bureau du shérif. Le shérif est blessé, pris en otage et Kane exige un cheval pour s'enfuir. Un homme apporte le cheval, mais Kane demande un autre otage, car le shérif a perdu connaissance. Julie essaie de se rendre, personne d'autre ne veut y aller. Les hommes de la ville forcent Josh à se constituer otage, sous la menace d'une arme. Josh découvre que le shérif est mort depuis le début. Il essaie de convaincre Kane que les hommes à l'extérieur n'hésiteront pas à le tuer lui aussi. En tant qu'étranger, Josh n'a pas de valeur comme otage. Le juge ordonne aux hommes de tirer sur le bâtiment, peu importe le chasseur de primes. Josh refuse de s'allier à Kane et révèle à tous la mort du sheriff. Pendant une pause dans la fusillade, Kane sort avec le corps du shérif en faisant croire qu'il est vivant. Julie se précipite. Il la prend en otage. Josh bien que menotté intervient. Julie tue Kane. Josh refuse d'être nommé sheriff. Il s'en va.

Tolliver Bender

Saison 2 Numéro d'épisode 23

Format 30 minutes

Date de première diffusion 13/02/1960

Référence/ localisation

DVD

Au nom de la Loi, L'intégrale de la série, StudioCanal, 2017

Synopsis

Josh et Jessie arrivent dans une petite ville à la recherche de Tolliver Bender. Ils découvrent qu'il doit être pendu dans l'heure. Josh interrompt la pendaison, il explique au « représentant de la loi » auto-désigné, Amos McKenna, qu'il a besoin du témoignage de Tolliver pour sauver un ami à lui – qui encourt la peine de mort. McKenna laisse dix jours à Josh pour revenir avec Tolliver, ou Jessie sera pendu à sa place. En chemin vers le tribunal, Josh et Tolliver discutent : il a tué un homme car il avait insulté sa fille et il accepte son châtement. Tolliver sauve Josh lors d'une fusillade. En ville, Josh touche 1000\$ (car il a ramené Tolliver pour le procès) et rencontre une jeune femme, Abby. Sur le chemin du retour, Josh et Tolliver sont attaqués, et l'argent est volé. Abby est en fait la fille de Tolliver. Josh est fait prisonnier par un homme de McKenna, Tolliver a disparu. Josh et Jessie sont sur le point d'être pendus. Tolliver arrive, il demande la libération des deux hommes en échange des 1000\$ disparus. Tolliver explique qu'il est revenu pour être pendu, et il annonce qu'il a caché l'argent dans la ville. Le public de la pendaison quitte les lieux en courant, pour chercher l'argent. Tolliver est pendu. En partant, Josh explique que Tolliver a donné l'argent à sa fille pour qu'elle ait une chance dans la vie.

SERIE *You Are There*

Chaîne de diffusion CBS

Genre historique

The Final Hour of Joan of Arc

Saison 1 Numéro d'épisode 5

Format 30 minutes
Date de première diffusion 01/03/1953
Référence/ localisation
UCLA
VA1971 T

Synopsis

Le présentateur Walter Cronkite, nous apprend que Jeanne d'Arc a été condamnée comme sorcière et relapse, par une cour ecclésiastique. Sa condamnation est également politique. Jeanne doit être exécutée dans la journée. À Rouen, le bûcher est en construction, les journalistes interrogent les habitants : ils sont réticents car la jeune fille a reçu l'inspiration divine. Dans sa cellule, Jeanne est interrogée par un moine dominicain, et un directeur de conscience, qui lui demandent de se rétracter. Elle refuse. À l'annonce de son exécution imminente, elle s'effondre en larmes. Les officiels et la foule se rassemblent devant le bûcher. Jeanne est amenée, excommuniée, confiée au bras séculier, et meurt sur le bûcher. À Louviers, dans le camp français, Le Hire rapporte que Jeanne est morte avec courage et le soutien divin, il exhorte la foule à la venger. Selon Cronkite, Le Hire a donné naissance à la légende de Jeanne. Elle a finalement été canonisée.

The Final Hour of Joan (2)

Saison 1 Numéro d'épisode 5
Format 30 minutes
Date de première diffusion ?
Référence/ localisation
Internet Archive

Synopsis

Rouen, 30 mai 1431. Jeanne, jeune bergère de Lorraine est soumise à un procès depuis trois mois pour hérésie et sorcellerie. Les Anglais comptent sur les ecclésiastiques pour condamner la jeune femme. Les interrogatoires se tiennent au secret, la population ayant de la sympathie pour l'accusée. Jeanne répond avec habileté aux questions des religieux, et refuse de témoigner contre elle-même. De plus, Jeanne pense avoir une relation directe avec Dieu, sans intercesseur ; ce qui est contraire à la doctrine de l'Église. Un expert en droit, interrogé par un journaliste, souligne les irrégularités de la procédure, le procès est politique. Face à la menace du bûcher, Jeanne cède et abjure ses voix. Elle est condamnée à perpétuité, et doit être envoyée dans une prison anglaise, avec des vêtements de femme, contre sa volonté. Dans le camp français, Lahire apprend la nouvelle avec désespoir. Jeanne revient en arrière : elle ne veut pas mourir dans une prison anglaise sans avoir revu le soleil. Elle est condamnée à mort et sera exécutée le lendemain. Jeanne est amenée sur la place, excommuniée devant les ecclésiastiques et les Anglais, puis brûlée vive. Massieu, le moine qui faisait fonction d'avocat de la défense, la soutient. Walter Cronkite : même les ennemis de Jeanne ont pleuré ; certains pensent qu'ils ont brûlé une sainte. Jeanne a été réhabilitée. En 1920, elle a été canonisée.

The Witch Trial at Salem, Massachusetts

Saison 1 Numéro d'épisode 9
Format 30 minutes
Date de première diffusion 29/03/1953
Référence/ localisation
UCLA

VA1985 T

Synopsis

Salem, 1692. Plusieurs personnes ont été pendues à Salem pour sorcellerie. Les accusatrices sont des jeunes filles de 9 à 20 ans. Le procès du révérend George Burroughs est suivi par les journalistes. Le révérend est condamné à la pendaison. Le journaliste interroge les deux juges qui ont vu des marques du diable sur son corps. Les juges n'ont pas de formation juridique. Le journaliste leur demande de raconter d'où vient la crise actuelle : une esclave a contaminé les jeunes filles, qui sont depuis sensibles à toutes les formes de sorcellerie. Dans la prison de Salem, des accusées attendent leur procès et des condamnées la corde. Le journaliste interroge plusieurs femmes. Procès de Mary Easty : elle refuse d'avouer même pour sauver sa vie. Le juge balance une branche dans l'air pour chasser les esprits. Le journaliste interroge l'expert en sorcellerie Cotton Mathers pendant les délibérations, il valide toutes les preuves utilisées. Mary est condamnée. Un homme piège les jeunes filles pour protéger son épouse, mais cette dernière est quand même envoyée en prison pour son procès. Walter Cronkite fait le bilan : 20 condamnations à mort. Le mari a fait évader sa femme de prison, ayant perdu espoir dans le processus judiciaire. Les accusatrices ont accusé des personnes de plus en plus importantes, jusqu'à la femme du gouverneur lui-même. La cour spéciale a été dissoute suite à cette accusation. Les habitants ont connu six mois de terreur.

The Death of Socrates

Saison 1 Numéro d'épisode 14

Format 30 minutes

Date de première diffusion 03/05/1953

Référence/ localisation

UCLA

VA1967 T

Synopsis

Walter Cronkite présente le cas de Socrate : à Athènes, personne ne veut le voir mourir, ni le peuple, ni les dirigeants, ni ses amis, et pourtant son exécution se prépare. Aristophane est interviewé : il a critiqué Socrate, mais il ne pense pas que le philosophe soit coupable de crime. Sa pièce, *Les Nuées*, a servi de prétexte pour faire condamner Socrate, car il a osé critiquer la démocratie et son fonctionnement. Un ami de Socrate sort de la prison : ce dernier a prophétisé que des punitions terribles allaient s'abattre sur la cité, elle souffrira plus que lui. Selon Milatus, le principal accusateur, Socrate a forcé le tribunal à le condamner à mort car il n'a pas offert de compromis. Le philosophe a refusé de s'enfuir. Socrate n'acceptera pas l'exil, seulement une amnistie. Anates, éminent démocrate, est interrogé. Platon essaie d'intercéder pour le maître, mais Anates refuse de céder. Dans sa prison, Socrate explique son choix à ses disciples. S'il ne peut discuter, critiquer, il n'a plus de raison de vivre. Seul son corps va mourir, ses idées survivront. S'il s'enfuit, Anates gagne, et il ne pourra plus donner le meilleur de lui-même à ses proches et à sa famille. Le bourreau arrive avec le poison ; il décrit ses effets. Socrate boit la cigüe, continue à échanger des propos sur la vérité avec ses disciples, demande à Criton de payer une de ses dettes puis meurt. Cronkite donne raison à Socrate : ses idées ont survécu, nombreux sont ceux qui ont continué à chercher ce qu'est la justice, la vertu, la liberté et la vérité. Les Athéniens ont pleuré le vieil homme têtu qui refusait de les laisser se complaire dans leur confort, leur ignorance, et leur vanité.

The First Moscow Purge Trials

Saison 2 Numéro d'épisode 4
Format 30 minutes
Date de première diffusion 20/09/1953
Référence/ localisation
Library of Congress
FCA 0438

Synopsis

Moscou, août 1936. Seize hommes sont jugés à Moscou pour trahison dont Trotsky, Zinoviev et Kamenev. Les trois leaders historiques, à la tête de l'opposition à Staline, sont accusés du meurtre de Kirov. La foule à l'extérieur du tribunal manifeste contre les accusés. Il n'y a pas de jury, le procureur et le juge principal sont des anciens de la police secrète. Trotsky est en exil. Reingold, un obscur membre du parti, a été ajouté sur la liste des accusés. Le procureur déclare que les accusés ont comploté pour renverser le gouvernement, alliés avec Trotski à l'étranger et un membre de la Gestapo. Reingold est interrogé, il dénonce les autres accusés. Le journaliste interroge ensuite un homme pour comprendre pourquoi tous les accusés veulent absolument se confesser. Zinoviev doit se justifier ses actions contre-révolutionnaires, cependant, il refuse de reconnaître ses liens avec le fascisme. Reingold et Kamenev admettent les faits. Devant ces aveux, Zinoviev cède. Trotsky est en Norvège, il lance ensuite dans une tirade pour expliquer qu'il aimerait pouvoir proclamer son innocence si un procès public était organisé. Retour au procès. Le procureur fait son réquisitoire : les accusés cherchent à détruire une société florissante. Interview avec le chef de la police secrète. Le journaliste leur demande si les témoignages sont fiables. Retour au tribunal. Seul Reingold a demandé la pitié mais les 4 juges déclarent tous les accusés coupables, ils seront fusillés dans 72 heures. Reingold est déçu, certains accusés se moquent de lui. Walter Cronkite : l'exécution des 16 marque le début d'une période d'exécutions de masse. Les dirigeants qui ont hérité du régime après Staline l'ont vite dénoncé comme un traître à la révolution.

SERIE

Zane Grey Theatre

Chaîne de diffusion CBS

Genre western

Episode in Darkness

Saison 2 Numéro d'épisode 7

Format 30 minutes

Date de première diffusion 15/11/1957

Référence/ localisation

DVD

Zane Grey Theatre : The Complete Second Season, Timeless Media Group, 2014

Synopsis

Une attaque de diligence laisse de nombreux morts, et une survivante : une jeune femme aveugle, Isabelle. Un homme, Bannion, arrive dans un hôtel. Il y est attaqué par l'adjoint du sheriff et le concierge qui sont en fait les assassins, ils placent sur lui une partie du butin pour le faire accuser. Bannion est arrêté. Isabelle demande à le voir. Elle ne croit pas en son innocence, et veut le voir pendu. Bannion la reconnaît : elle était danseuse dans un saloon avant

de perdre la vue. Le procès débute. Bannion se défend lui-même et interroge les témoins. Isabelle a un sens de l'audition remarquable, elle reconnaît le bruit du mécanisme d'une montre. Il s'agit de celle de son père, qui lui a été volée durant l'attaque de la diligence, et que porte le concierge. Il dénonce immédiatement l'adjoint du sheriff, qui le fait taire en le tuant d'un coup de feu dans le tribunal. Bannion s'empare d'une arme, et tue ensuite l'adjoint. Il remercie Isabelle pour son aide, et les deux jeunes gens se rapprochent.

Jericho

Saison 5 Numéro d'épisode 30

Format 30 minutes

Date de première diffusion 18/05/1961

Référence/ localisation

Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=BTNWdq34Cjc&t=8s>

Synopsis

Jericho est un agent fédéral qui travaille pour le procureur général, il doit aider Amy Schroder, condamnée à mort pour le meurtre de son mari. Il lui faut retarder l'exécution le temps que la loi sur les appels à la cour suprême soit votée. Mais il ne doit pas employer de moyens illégaux ou violents. La potence est en construction dans la ville, attirant les voyeurs. Jericho utilise un stratagème pour voir Amy discrètement, ce qui met en colère Chuck, l'adjoint du sheriff, amoureux de la condamnée. Amy affirme son innocence. Jericho rencontre ensuite le juge Parker qui se montre inflexible. Jericho se rend sur les lieux du crime, la maison incendiée du couple. Il apprend que Dullee, le mari, aimait jouer des tours malveillants. Jericho comprend que le corps retrouvé dans l'incendie est en fait celui d'un vagabond. Dullee avait une maîtresse, Miss Paris. Jericho pense que Dullee se cache chez sa maîtresse. Jericho et Chuck sont en désaccord sur la suite à donner à cette enquête, ils se battent sous les yeux de la foule. Dullee se penche à la fenêtre du grenier avec un fusil. Dans la fusillade, Chuck est blessé et Jericho tue Dullee. Amy sera libérée.

Trial by Fear

Saison 2 Numéro d'épisode 14

Format 30 minutes

Date de première diffusion 10/01/1958

Référence/ localisation

DVD

Zane Grey Theatre : The Complete Second Season, Timeless Media Group, 2014

Synopsis

Todd Owen tue Clegg d'une balle dans le dos. Todd est arrêté par le sheriff. Comme la preuve que Clegg a attaqué le premier a disparu, Todd ne peut pas invoquer la légitime défense. Le sheriff organise le procès et sélectionne six hommes pour le jury. Seul l'un d'eux, Cobb, croit en la possibilité de la légitime défense. Todd a tué le frère d'un juré après l'avoir provoqué. Cobb rappelle qu'un coup de fusil a été entendu. Cobb explique qu'il faut être sûr avant de pendre quelqu'un. Il raconte qu'au Nouveau-Mexique, il a participé au lynchage d'un homme qui s'est révélé être innocent. Des coups de feu interrompent les jurés : Owen s'est évadé, il est encerclé dans une grange et tire sur le sheriff et ses adjoints. La délibération reprend malgré les circonstances. Tous les jurés finissent par voter non coupable. Todd, toujours barricadé dans la grange a du mal à croire la nouvelle. Il prend en otage le sheriff pour quitter la ville. Cobb part

à leur poursuite, sans arme. Il rattrape Todd et essaie de le convaincre qu'il a été acquitté. Cependant, Todd tue le sheriff désarmé en lui tirant dans le dos. Cobb tue Todd en légitime défense.

This Man Must Die

Saison 2 Numéro d'épisode 16

Format 30 minutes

Date de première diffusion 24/01/1958

Référence/ localisation

DVD

Zane Grey Theatre : The Complete Second Season, Timeless Media Group, 2014

Synopsis

Kirk s'est évadé de prison peu avant sa pendaison. Il veut se venger de Chick Browse, qui a fait un faux témoignage contre lui. Il se réfugie chez sa petite amie, Libby. La nouvelle de l'évasion de Kirk se répand. Chick est terrifié, il vient chercher de l'aide auprès du commanditaire du faux témoignage : le partenaire en affaire de Kirk, Lee, qui ne voulait plus partager. Libby essaie d'empêcher Kirk de retrouver Chick. Kirk comprend que Chick et Lee travaillent ensemble. Il peut prouver son innocence s'il fait parler Chick. Lee cherche à tuer Chick mais Kirk le protège. Chick promet de changer son témoignage. Lors d'une fusillade, Kirk tue Lee. Le sheriff arrive, et Chick explique que Kirk est innocent. Kirk et Libby ont des plans pour le futur à faire.

A.2 PRESENTATION DES SERIES DU CORPUS

La présentation des séries a été rédigée par mes soins, en utilisant notamment l'ouvrage de Tim Brooks et Earle Marsh². Certains résumés sont repris de mon travail de recherche de M2³.

77 Sunset Strip

Première diffusion de 1958 à 1964

Chaîne de première diffusion ABC

Genre policier

Nombre de saisons 6

Nombre d'épisodes 206

Présentation

La série met en scène Stuart Bailey (Efrem Zimbalist, Jr.), ancien espion, expert judoka, et détective privé. Avec son associé, Jeff Spencer, ils occupent des bureaux à Hollywood. La série est un succès, aussi en partie grâce au personnage de Kookie, (Edd Byrnes) dont les inventions linguistiques, apportent une touche de comédie. À partir de 1963 cependant, la série a moins de succès et est profondément modifiée par son nouveau producteur qui ne conserve comme personnage que Stuart Bailey, comme enquêteur solitaire, voyageant partout dans le monde

² Tim Brooks et Earle Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows, 1946-Present*, 9e édition., New York, Ballantine Books, 2007.

³ Richard, 2016, *op. cit.*

pour résoudre des crimes divers.

Adventures of Superman

Première diffusion de 1952 à 1958

Chaîne de première diffusion syndication

Genre science-fiction

Nombre de saisons 6

Nombre d'épisodes 104

Présentation

La série met en scène les aventures de Superman alias Clark Kent (George Reeves), et Lois Lane (Phyllis Coates pour la première saison, puis Noel Neill), journalistes qui mènent des enquêtes pour le *Daily Planet*, dans la ville de Metropolis. L'éditeur du journal, Perry White (John Hamilton) ainsi que le jeune Jimmy Olsen (Jack Larson) les y aident. Les pouvoirs de Superman sont nombreux : force surhumaine, vision par les rayons X, et bien sur le pouvoir de voler. Sa seule faiblesse est la kryptonite. Les épisodes sont produits avec un petit budget. Le ton sérieux des premières saisons cède peu à peu le pas à l'humour. La série est rediffusée à de nombreuses reprises après l'arrêt de la production.

Alfred Hitchcock Presents

Première diffusion de 1955 à 1962

Chaîne de première diffusion CBS

Genre anthologie

Nombre de saisons 7

Nombre d'épisodes 317

Présentation

Alfred Hitchcock est l'hôte de cette anthologie : il offre au spectateur des prologues et épilogues typiques de l'humour anglais. Les intrigues policières, horrifiques, de suspense, proposent souvent un retournement final plein d'humour noir et d'ironie, où les méchants triomphent. L'épilogue permet cependant de redresser cette situation politiquement incorrecte. La série est un succès et est souvent rediffusée en syndication.

Bat Masterson

Première diffusion de 1958 à 1961

Chaîne de première diffusion NBC

Genre western

Nombre de saisons 3

Nombre d'épisodes 107

Présentation

Bat Masterson (Gene Barry) est un cowboy dandy, il porte la canne et le chapeau melon. Il utilise peu son arme, à laquelle il préfère le bon sens, l'éloquence, et la séduction. Il se porte souvent à l'aide d'innocents accusés à tort, et représente les forces de l'ordre dans l'Ouest.

Bob Hope Presents The Chrysler Theatre

Première diffusion de 1963 à 1967

Chaîne de première diffusion NBC

Genre anthologie

Nombre de saisons 4
Nombre d'épisodes 107
Présentation

La série est un mélange de drame, de variété, et d'événements spéciaux, Bob Hope participant d'une façon ou d'une autre aux épisodes (comme hôte ou acteur).

Bonanza

Première diffusion de 1959 à 1973
Chaîne de première diffusion NBC
Genre western
Nombre de saisons 14
Nombre d'épisodes 430
Présentation

Dans le Nevada, Ben Cartwright (Lorne Greene) et ses trois fils, Adam (Pernell Roberts), Hoss (Dan Blocker) et Little Joe (Michael Landon) sont de prospères ranchers qui gèrent leur domaine, le ranch Ponderosa. Bonanza est le premier western diffusé en couleur. Les intrigues mettent en scène les différentes aventures des Cartwright, confrontés à leurs amis, à leurs rivaux, et surtout aux habitants de Virginia City, auxquels ils apparaissent souvent comme de sentencieux donneurs de leçons.

Cheyenne

Première diffusion de 1955 à 1963
Chaîne de première diffusion ABC
Genre western
Nombre de saisons 7
Nombre d'épisodes 108
Présentation

Cheyenne Bodie, le héros de cette série western, est un très grand aventurier de l'Ouest (il mesure plus de deux mètres). Cowboy, éclaireur d'une caravane de pionniers, et souvent représentant de la loi, Bodie passe de ville en ville, redressant les torts. Malgré le rapide mécontentement de l'acteur principal, Clint Walker, envers son rôle, la série est un succès populaire.

Climax ! Ou Climax Mystery Theatre

Première diffusion de 1954 à 1958
Chaîne de première diffusion CBS
Genre anthologie
Nombre de saisons 4
Nombre d'épisodes 166
Présentation

William Lundigan est l'hôte de cette série, diffusée en live à ses débuts. La série a proposé des adaptations de grands classiques de la littérature comme l'Adieu aux armes ou Dr. Jekyll et Mr. Hyde.

Daniel Boone

Première diffusion de 1964 à 1970

Chaîne de première diffusion NBC

Genre western

Nombre de saisons 6

Nombre d'épisodes 165

Présentation

Daniel Boone (Fess Parker) est un héros populaire de la Frontière. Entre la Caroline du Nord et le Tennessee, il doit faire face aux Anglais juste avant et pendant la guerre d'Indépendance, mais également aux Indiens. Il est également entouré de sa famille, et de ses amis, dont Mingo (Ed Ames), un Indien. Il mène des expéditions dans les territoires sauvages et sert à l'occasion de guide.

Fireside Theatre

Première diffusion de 1949 à 1958

Chaîne de première diffusion NBC

Genre anthologie

Nombre de saisons 7

Nombre d'épisodes 268

Présentation

Fireside Theatre est l'une des premières anthologies dramatiques filmées sur pellicule pour la télévision. Le programme change plusieurs fois de format (durée des épisodes, introduction d'un hôte). La majorité des histoires sont des drames, d'une durée de 30 minutes.

Four Star Playhouse

Première diffusion de 1952 à 1956

Chaîne de première diffusion CBS

Genre anthologie

Nombre de saisons 4

Nombre d'épisodes 129

Présentation

Des quatre stars prévues pour apparaître dans cette série anthologique, Dick Powell est celui qui compte le plus de participations. Les épisodes présentent des drames, comme des comédies. Willie Dante, joué par Dick Powell est même un personnage récurrent dans plusieurs épisodes. David Niven, Ida Lupino, et Joan Fontaine ont aussi participé à des épisodes.

Gunsmoke

Première diffusion de 1955 à 1975

Chaîne de première diffusion CBS

Genre western

Nombre de saisons 20

Nombre d'épisodes 635

Présentation

Gunsmoke est connu pour être l'une des séries, comprenant des personnages récurrents, diffusée le plus longtemps à la télévision en prime time. Le record de cette série western n'a été battu qu'en 2019. Le programme est également considéré comme le premier western pour adultes, à l'origine d'une vague d'autres séries western pendant une décennie. Des thèmes comme les droits des minorités, les difficultés économiques, et la violence sexuelle par exemple, sont abordés. Dans la petite ville de Dodge, le *marshal* Matt Dillon (James Arness)

fait régner la loi, aidé de son fidèle Chester (Dennis Weaver), de Doc (Milburn Stone) et de Miss Kitty (Amanda Blake) propriétaire du Long Branch Saloon. Matt Dillon, présent durant toute la série, connaît plusieurs adjoints dont Festus Hagen, Newly O'Brien et Thad Greenwood. Le programme est particulièrement populaire entre 1957 et 1961, puis connaît une phase de déclin avant de regagner les faveurs du public.

Hallmark Hall of Fame

Première diffusion de 1951 à

Chaîne de première diffusion NBC

Genre anthologie

Nombre de saisons 63

Nombre d'épisodes 250

Présentation

Cette anthologie est encore diffusée de nos jours, et filmée en couleur depuis 1954. Les épisodes des années 1950 comprennent des adaptations de grands classiques du théâtre, de pièces de Broadway, et des biographies. Des grands noms du cinéma ont participé comme Richard Burton, Laurence Olivier et Peter Ustinov.

Have Gun – Will Travel

Première diffusion de 1957 à 1963

Chaîne de première diffusion CBS

Genre western

Nombre de saisons 6

Nombre d'épisodes 225

Présentation

Paladin (Richard Boone) est un mercenaire peu ordinaire : cultivé, aimant la bonne compagnie et les bons vins dans son hôtel de San Francisco, le Carlton. Habillé de noir, il parcourt l'Ouest au service de causes qu'il considère justes – quitte à se retourner contre son employeur si celui-ci se révèle du mauvais côté de son sens de l'éthique. La série est immédiatement un succès et reste dans le top 3 des audiences jusqu'en 1961.

Hogan's Heroes

Première diffusion de 1965 à 1971

Chaîne de première diffusion CBS

Genre comédie, sitcom

Nombre de saisons 6

Nombre d'épisodes 168

Présentation

Le Stalag 13, camp de prisonniers de guerre pendant la Seconde Guerre mondiale, est officiellement dirigé par l'incompétent Colonel Klink (Werner Klemperer), secondé par le tout aussi incompétent Sergent Schultz (John Banner). Les prisonniers de guerre, sous la direction de l'Américain Colonel Hogan (Bob Crane) utilisent le camp pour aider la Résistance. Leur sens de l'organisation leur permet de vivre dans le confort tout en rendant service aux Alliés.

Ironsides

Première diffusion de 1967 à 1975

Chaîne de première diffusion NBC

Genre policier

Nombre de saisons 8

Nombre d'épisodes 199

Présentation

Série policière qui se déroule à San Francisco, *Ironside* met en scène Ironside (Raymond Burr), ancien policier, qui se déplace désormais en fauteuil roulant, devenu "consultant". Il mène des enquêtes avec une équipe de jeunes policiers : le sergent Ed Brown (Don Galloway), la jeune Eve Whitfield (Barbara Anderson), et Mark (Don Mitchell), un Afro-Américain, ancien délinquant.

Kraft Television Theatre

Première diffusion de 1947 à 1958

Chaîne de première diffusion NBC

Genre anthologie

Nombre de saisons 11

Nombre d'épisodes 650

Présentation

La série est un programme prestigieux, véritable pilier du mercredi soir, remportant de nombreux prix et attirant de bonnes audiences. Les épisodes présentent, en live, des pièces de théâtre, tragiques ou comiques, adaptées pour la télévision ou créées spécifiquement pour le programme. Des acteurs prestigieux ont participé à des épisodes comme Jack Lemmon, Grace Kelly, Anthony Perkins et James Dean à ses débuts. À partir du milieu des années 1950, la série prend une dimension musicale pour attirer une audience plus jeune.

Laramie

Première diffusion de 1959 à 1963

Chaîne de première diffusion NBC

Genre western

Nombre de saisons 4

Nombre d'épisodes 124

Présentation

Slim Sherman (John Smith) doit s'occuper de son jeune frère et du ranch familial dans le territoire du Wyoming, durant les années 1870. Il est aidé par un ami, Jess Harper (Robert Fuller), avec lequel il doit faire face aux difficultés et aux aventures de la vie dans l'Ouest.

Letter to Loretta ou The Loretta Young Show

Première diffusion de 1953 à 1961

Chaîne de première diffusion NBC

Genre anthologie

Nombre de saisons 8

Nombre d'épisodes 165

Présentation

Cette anthologie a pour hôtesse Loretta Young qui introduit et conclut les épisodes par une lecture résumant le message de l'épisode. L'actrice joue aussi des personnages fréquemment. De nombreuses périodes historiques et les genres sont représentés, les fins sont optimistes. Durant les deux premières saisons, des lettres de fans à Loretta Young étaient le point de départ

des épisodes.

M Squad

Première diffusion de 1957 à 1960

Chaîne de première diffusion NBC

Genre policier

Nombre de saisons 3

Nombre d'épisodes 117

Présentation

À Chicago, l'unité d'élite de détectives M Squad lutte contre la mafia. Le détective Frank Ballinger (Lee Marvin) est l'un d'entre eux : il travaille seul, c'est un dur et un professionnel qui prend sa mission à cœur.

Mannix

Première diffusion de 1967 à 1975

Chaîne de première diffusion CBS

Genre policier

Nombre de saisons 8

Nombre d'épisodes 194

Présentation

Joe Mannix (Mike Connors) est un détective privé basé à Los Angeles. Il travaille d'abord pour une agence ayant pignon sur rue, et accès aux nouvelles technologies : Intertect (un super-ordinateur). Au début de la seconde saison, il est à la tête de sa propre agence. Il mène ses enquêtes en usant de ses poings, de son arme, et occasionnellement de son charme. *Mannix* est considérée comme une des séries policières les plus violentes de son époque, les épisodes comptent souvent de nombreux morts, et culminent avec une bagarre.

Maverick

Première diffusion de 1957 à 1962

Chaîne de première diffusion ABC

Genre western

Nombre de saisons 5

Nombre d'épisodes 124

Présentation

Maverick est une série western qui sort du lot grâce à son humour et à ses héros peu communs, premiers anti-héros dans le monde du western. Bret Maverick (James Garner) et Bart Maverick (Jack Kelly), frères, puis leur cousin Beau Maverick (Roger Moore) sont en effet des joueurs de carte professionnels, qui manient peu les armes, séduisent les dames, et utilisent leur esprit et leur sens de la répartie pour se sortir des pires situations. La série est également connue pour mettre en scène des épisodes parodiques qui se moquent de la télévision et des séries, de *Gunsmoke* à *Dagnet*.

Naked City

Première diffusion de 1958 à 1963

Chaîne de première diffusion ABC

Genre policier

Nombre de saisons 4
Nombre d'épisodes 138
Présentation

Naked City est une série à succès, principalement tournée en extérieur à New York. Le parti pris est réaliste, comme l'indique la voix over du générique. Plusieurs couples de policiers se sont succédés, incarnant l'opposition du vétéran et du jeune policier, qui poursuivent les meurtriers, les petits voleurs, les arnaqueurs. La saison 1 présente le détective Jimmy Halloran (James Franciscus) et son partenaire le détective Frank Arcaro (Harry Bellaver). Les dernières saisons opposent les détectives Adam Flint (Paul Burke) et Mike Parker (Horace MacMahon).

Perry Mason

Première diffusion de 1957 à 1966
Chaîne de première diffusion CBS
Genre judiciaire
Nombre de saisons 9
Nombre d'épisodes 271
Présentation

Perry Mason est une série centrée sur l'avocat de la défense éponyme (Raymond Burr). Les enquêtes sont résolues en plein procès, le coupable avouant à la barre, sous la pression de l'interrogatoire de l'avocat. Aidé de sa secrétaire Della (Barbara Hale) et de son enquêteur Paul Drake (William Hopper), Perry Mason est toujours victorieux face à son adversaire, le procureur Burger (William Talman). Le format répétitif est sans doute une clef du succès de cette série, qui a été reprise à l'écran à plusieurs reprises.

Peter Gunn

Première diffusion de 1958 à 1961
Chaîne de première diffusion NBC
Genre policier
Nombre de saisons 3
Nombre d'épisodes 114
Présentation

Peter Gunn (Craig Stevens) est un détective privé. Basé dans un club de jazz, où sa petite-amie est chanteuse, il résout les crimes et aide ses clients. Il est parfois aidé par Jacoby (Herschel Bernardi), un policier. La bande son comprend des morceaux de jazz signés Henry Mancini.

Playhouse 90

Première diffusion de 1956 à 1960
Chaîne de première diffusion CBS
Genre anthologie
Nombre de saisons 4
Nombre d'épisodes 134
Présentation

Cette série est considérée comme la plus ambitieuse des anthologies dramatiques, un programme de prestige qui présente des épisodes de 90 minutes. Les adaptations de classiques sont nombreuses, et côtoient des créations originales de Rod Serling et Reginald Rose. Une partie des épisodes est diffusée en direct, en particulier les épisodes d'ouverture de saison.

Rawhide

Première diffusion de 1959 à 1965

Chaîne de première diffusion CBS

Genre western

Nombre de saisons 8

Nombre d'épisodes 217

Présentation

La série est centrée sur une équipe de cowboys déplaçant du bétail dans les Grandes Plaines. Gil Favor (Paul Brinegar) est le patron, responsable du bétail et de l'itinéraire choisi. Son second est Rowdy Gates (Clint Eastwood). Le cuisinier, les différents éclaireurs et cowboys sont des rôles réguliers. L'équipe fait de nombreuses rencontres en chemin, et fait face aux difficultés de transit (Indiens, tempêtes, sécheresse, ...).

Studio One

Première diffusion de 1948 à 1958

Chaîne de première diffusion CBS

Genre anthologie

Nombre de saisons 10

Nombre d'épisodes 466

Présentation

Studio One est un programme de prestige, présentant des adaptations de classiques réalisées par de jeunes auteurs talentueux mais aussi des innovations de mise en scène pour utiliser le potentiel de la télévision, alors un nouveau média visuel. Durant les dix ans du programme, près de 500 pièces sont diffusées à la télévision, un grand nombre en direct. Des milliers d'acteurs apparaissent sur l'écran, parfois y font leurs débuts comme Charlton Heston ou Steven McQueen. Des jeunes réalisateurs y font leurs premières armes comme Sidney Lumet ou Frank Schaffner ainsi que des auteurs comme Rod Serling, Gore Vidal, et Reginald Rose.

The Adventures of Kit Carson

Première diffusion de 1951 à 1955

Chaîne de première diffusion syndication

Genre western

Nombre de saisons 4

Nombre d'épisodes 104

Présentation

Ce populaire western pour enfants est diffusé uniquement en syndication. Kit Carson (Bill Williams), justicier de l'Ouest, est épaulé par son acolyte mexicain, El Toro (Don Diamond). Tous les deux, ils galopent du Wyoming au Texas, redressant les torts et apportant de l'aide à ceux qui en ont besoin.

The Alfred Hitchcock Hour

Première diffusion de 1962 à 1965

Chaîne de première diffusion CBS

Genre drame

Nombre de saisons 3

Nombre d'épisodes 93

Présentation

Cette série d'anthologie (mystère, policier, suspense) prend la suite de *Alfred Hitchcock Presents*, le format passe de 30 minutes à une heure.

The Big Valley

Première diffusion de 1965 à 1969

Chaîne de première diffusion ABC

Genre western

Nombre de saisons 4

Nombre d'épisodes 112

Présentation

En Californie, la famille Barkley domine la vallée de San Joaquin depuis son ranch. Victoria (Barbara Stanwyck), la matriarche, dirige avec l'aide de ses quatre enfants adultes : Jarrod (un avocat) (Richard Long), Nick (Peter Breck) et Heath (Lee Majors) (qui aident au ranch) et Audra (Linda Evans). Les Barkley font face aux difficultés classiques de l'Ouest sauvage : voleurs de grands chemins, assassins, révolutionnaires mexicains, ...

The Defenders

Première diffusion de 1961 à 1965

Chaîne de première diffusion CBS

Genre judiciaire

Nombre de saisons 4

Nombre d'épisodes 132

Présentation

Larry (E. G. Marshall) et Ken Preston (Robert Reed), père et fils, sont deux avocats de la défense. Les affaires traitées permettent à Larry de parfaire la formation de son fils. Le programme reste connu aujourd'hui pour son choix de thèmes audacieux : dénonciation du maccarthysme et de la mise d'artistes sur liste noire, avortement, euthanasie, divorce et même peine capitale. Les controverses sont nombreuses. Le programme est créé par Reginald Rose.

The Fugitive

Première diffusion de 1963 à 1967

Chaîne de première diffusion ABC

Genre policier

Nombre de saisons 4

Nombre d'épisodes 120

Présentation

Le docteur Richard Kimble (David Janssen) est condamné à mort pour le meurtre de son épouse. Innocent, il profite d'un accident de train pendant un transfert pour s'évader. En cavale, il quitte régulièrement les lieux où il s'installe, et exerce de nombreux métiers peu qualifiés. Sur son chemin, il se porte à l'aide de nombreuses personnes, au risque de dévoiler son identité. Il est recherché activement par le détective Gerard (Barry Morse) et mène également une enquête pour démontrer son innocence et retrouver le véritable assassin. La série est un succès immédiat.

The Lawman

Première diffusion de 1958 à 1962

Chaîne de première diffusion ABC

Genre western

Nombre de saisons 4

Nombre d'épisodes 156

Présentation

Le marshal Dan Troop (John Russel) de Laramie est le représentant de la loi typique de l'Ouest : imperturbable et avare de mots. Il poursuit les criminels avec l'aide de son adjoint, Johnny McKay (Peter Brown) et parfois de Lily (Peggie Castle), la propriétaire du *saloon* de la ville. Les histoires présentées en 25 minutes sont classiques, et le marshal arrête toujours le criminel, mort ou vif.

The Life and Legend of Wyatt Earp

Première diffusion de 1955 à 1961

Chaîne de première diffusion ABC

Genre western

Nombre de saisons 6

Nombre d'épisodes 229

Présentation

Cette série western est originale par son caractère feuilletonnant : pendant six ans les spectateurs suivent une histoire continue, comprenant des éléments politiques et familiaux. Les intrigues classiques du western complètent aussi les épisodes. Wyatt Earp (Hugh O'Brian) est devenu *marshal* pour venger un de ses amis, en prenant sa place. Il conserve son étoile, et de nombreux adjoints le rejoignent, comme le jeune Bat Masterson (Mason Alan Dinehart). À partir de 1957, le pittoresque personnage de Doc Holliday (Douglas Fowley) fait son apparition : c'est un médecin devenu joueur, prêt à tous les coups et toutes les arnaques. Wyatt s'oppose au clan Clanton dans les saisons suivantes. Les Clanton ont notamment dans leurs poches le shérif de la ville, Johnny Behan, et une armée de mercenaires à leur solde. Le clan est à la tête des activités illégales et de tous les trafics de part et d'autre de la frontière américano-mexicaine.

The Lone Ranger

Première diffusion de 1949 à 1957

Chaîne de première diffusion ABC

Genre western

Nombre de saisons 5

Nombre d'épisodes 221

Présentation

Western familial, qui fût l'un des premiers grands succès de la chaîne ABC, *The Lone Ranger* suit les aventures du Ranger masqué (Clayton Moore) et de son ami indien Tonto (Jay Silverheels). Dans un Ouest divisé entre les gentils et les méchants, les deux héros se portent au secours des plus vulnérables pour faire respecter la loi et rendre la justice.

The Rifleman

Première diffusion de 1958 à 1963

Chaîne de première diffusion ABC

Genre western

Nombre de saisons 5

Nombre d'épisodes 168

Présentation

La série suit les aventures de Lucas McCain (Chuck Connors), pionnier dans l'Ouest, qui lutte pour vivre de son ranch et éduquer son fils, Mark (Johnny Crawford), orphelin de mère. Lucas aide le *marshal* Micah (Paul Fix) de la petite ville du Nouveau Mexique à faire face aux hors-la-loi. La série est un succès à ses débuts.

The Twilight Zone

Première diffusion de 1959 à 1964

Chaîne de première diffusion CBS

Genre anthologie

Nombre de saisons 5

Nombre d'épisodes 156

Présentation

Rod Serling est l'hôte de cette anthologie, à laquelle il a aussi beaucoup contribué en tant que scénariste. Les histoires, fantastiques et de science-fiction, comportent souvent un retournement final ironique, et sortent de l'ordinaire. Des thèmes tels que la tolérance, la course aux armements, la paranoïa dans un contexte de guerre froide, ... sont abordés. La série est récompensée par de nombreux prix, dont des Emmys awards pour Serling. À partir de 1963, la série adopte brièvement le format d'une heure.

The United States Steel Hour

Première diffusion de 1953 à 1963

Chaîne de première diffusion ABC

Genre anthologie

Nombre de saisons 10

Nombre d'épisodes 244

Présentation

La série est diffusée live, les épisodes explorent régulièrement des thèmes contemporains. James Dean, Rex Harrison, Walter Matthau, Paul Newman et d'autres stars ont participé au programme. Des scénaristes comme Rod Serling et Ira Levin ont écrit des épisodes, d'autres sont des adaptations de classiques. La série a par exemple mis en scène *Les Aventures de Huckleberry Finn* en comédie musicale. Le programme a reçu plusieurs prix.

The Virginian puis The Men from Shiloh

Première diffusion de 1962 à 1971

Chaîne de première diffusion NBC

Genre western

Nombre de saisons 9

Nombre d'épisodes 249

Présentation

Cette série est la première à proposer des épisodes westerns de 90 minutes. Le Virginien (James Drury), dont le nom reste inconnu, travaille dans un ranch, aux côtés de Trampas (Doug McClure). Le ranch Shiloh connaît plusieurs propriétaires : le juge Garth (Lee J. Cobb), les frères Grainger, et le colonel MacKenzie (Stewart Granger). La série est considérée comme un western adulte, proche d'une production cinématographique.

The Wild Wild West

Première diffusion de 1965 à 1969

Chaîne de première diffusion CBS

Genre western

Nombre de saisons 4

Nombre d'épisodes 104

Présentation

La série est centrée sur les aventures de deux espions, dans le cadre du western. James West (Robert Conrad) et son collègue et ami Artemus Gordon (Ross Martin) sont au service secret du présent Grant (Roy Engel), et se déplacent par train, dans un wagon spécial. Pourvus de divers objets et armes farfelues, inspirés des James Bond, les deux espions s'attaquent à des réseaux criminels, des révolutionnaires, qui cherchent à renverser le gouvernement américain.

Wagon Train

Première diffusion de 1957 à 1962

Chaîne de première diffusion NBC

Genre western

Nombre de saisons 8

Nombre d'épisodes 284

Présentation

Wagon Train est l'une des séries les plus populaires à l'époque de l'apogée du western. La série suit un convoi de pionniers en route vers la Californie. Chaque saison débute à Saint Joseph, Missouri et se termine au printemps en Californie, après avoir traversé les grands espaces malgré le danger que représentent les Indiens. Chaque épisode est centré sur un pionnier ou un personnage rencontré sur la route. Les personnages récurrents sont en charge du convoi : le major Seth Adams (Ward Bond) est le maître du convoi (*wagon master*), Flint (Robert Horton) est l'éclaireur, et Charlie Wooster (Frank McGrath), le cuisinier. Le personnage de Duke Shannon (Denny Miller) devient le nouvel éclaireur en 1961.

Wanted: Dead or Alive

Première diffusion de 1958 à 1961

Chaîne de première diffusion CBS

Genre western

Nombre de saisons 3

Nombre d'épisodes 94

Présentation

Josh Randall (Steve McQueen) est un chasseur de primes : il gagne de l'argent en ramenant des fugitifs qui ont échappé à la justice, morts ou vifs. Il n'est donc pas tenu au strict respect de la loi qui limite les actions des sheriffs et autres marshals. Peu disert, et peu expressif, il utilise souvent son fusil, une arme modifiée au fort pouvoir explosif. En 1960, Jessie (Wright King) se joint à lui dans ses aventures.

You Are There

Première diffusion de 1953 à 1957

Chaîne de première diffusion CBS

Genre historique

Nombre de saisons 5

Nombre d'épisodes 147

Présentation

La série présente toutes les semaines une reconstitution d'un événement historique. Walter Cronkite sert de présentateur, et envoie ses reporters sur le terrain pour couvrir les événements "en direct" et interviewer les différents acteurs des procès des sorcières de Salem, de la chute de Troie ou de l'adresse de Gettysburg par exemple.

Zane Grey Theatre

Première diffusion de 1956 à 1961

Chaîne de première diffusion CBS

Genre western

Nombre de saisons 5

Nombre d'épisodes 149

Présentation

Cette anthologie thématique est d'abord composée d'épisodes qui adaptent des nouvelles ou des romans de Zane Grey, un auteur d'histoires western. D'autres histoires ont été utilisées ensuite. Dick Powell, acteur de cinéma, est l'hôte de cette série, dans laquelle il joue aussi parfois des personnages, surtout au début de la série.

A.3 LES EPISODES DU CORPUS ET LEUR REPARTITION CHRONOLOGIQUE

A.3.1 Les épisodes dans l'ordre chronologique (présentation synthétique)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>The Lone Ranger</i>	Spanish Gold	01/06/1950
<i>The Lone Ranger</i>	Outlaw's Revenge	09/10/1950
<i>Fireside Theatre</i>	Three Strangers	28/11/1950
<i>The Lone Ranger</i>	Friend in Need	01/03/1951
<i>Fireside Theatre</i>	The Celebrated Mrs. Rowland	24/04/1951
<i>The Adventures of Kit Carson</i>	Enemies of the West	22/09/1951
<i>Studio One</i>	Pontius Pilate	07/04/1952
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	Reign of Terror	18/05/1952
<i>Studio One</i>	Abraham Lincoln	26/05/1952
<i>Fireside Theatre</i>	The Twelfth Juror	24/02/1953
<i>You Are There</i>	The Final Hours of Joan of Arc / Execution of Joan of Arc	01/03/1953
<i>You Are There</i>	The Final Hours of Joan of Arc / Execution of Joan of Arc version 2	?
<i>You Are There</i>	The Witch Trial at Salem, Massachusetts	29/03/1953
<i>You Are There</i>	The Death of Socrates	03/05/1953
<i>Studio One</i>	Sentence of Death	17/08/1953
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953

<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953
<i>Studio One</i>	Twelve Angry Men	20/09/1954
<i>Four Star Playhouse</i>	A Bag of Oranges	06/01/1955
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Story of Mary Surratt	23/03/1955
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	The Promise	15/05/1955
<i>Climax! Ou Climax Mystery Theatre</i>	Night of Execution	22/09/1955
<i>Four Star Playhouse</i>	The Firing Squad	06/10/1955
<i>Climax! Ou Climax Mystery Theatre</i>	The Hanging Judge	12/01/1956
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956
<i>Gunsmoke</i>	Custer	22/09/1956
<i>The Lone Ranger</i>	Quicksand	01/11/1956
<i>Studio One</i>	The Defender	04/03/1957
<i>Playhouse 90</i>	Clipper Ship	04/04/1957
<i>Wagon Train</i>	The Jean LeBec Story	25/09/1957
<i>Gunsmoke</i>	Born to Hang	02/11/1957
<i>Zane Grey Theatre</i>	Episode in Darkness	15/11/1957
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Night of the Execution	29/12/1957
<i>Zane Grey Theatre</i>	Trial by Fear	10/01/1958
<i>Maverick</i>	Rope of Cards	19/01/1958
<i>Playhouse 90</i>	Before I Die	23/01/1958
<i>Zane Grey Theatre</i>	This Man Must Die	24/01/1958
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Woman at High Hollow	26/02/1958
<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958
<i>Maverick</i>	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958
<i>The Lawman</i>	The Oath	26/10/1958
<i>The Rifleman</i>	Eight Hours to Die	04/11/1958
<i>Letter to Loretta ou The Loretta Young Show</i>	The Last Witness	30/11/1958
<i>Peter Gunn</i>	Death House Testament	01/12/1958
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Rope Law	03/01/1959
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Six-Up to Bannach	10/01/1959
<i>The Life and Legend of Wyatt Earp</i>	Death for a Stolen Horse	13/01/1959
<i>M Squad</i>	One Man's Life	23/01/1959
<i>A Wood of Thorne</i>	Naked City	23/06/1959
<i>M Squad</i>	Death Is a Clock	03/07/1959
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	The Hostage	10/10/1959
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Black Hankerchief	14/11/1959
<i>Laramie</i>	Dark Verdict	24/11/1959
<i>Maverick</i>	Trooper Maverick	29/11/1959
<i>Gunsmoke</i>	False Witness	12/12/1959
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	20/12/1959
<i>Peter Gunn</i>	Sentenced	08/02/1960
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Tolliver Bender	13/02/1960
<i>Laramie</i>	Hour After Dawn	15/03/1960

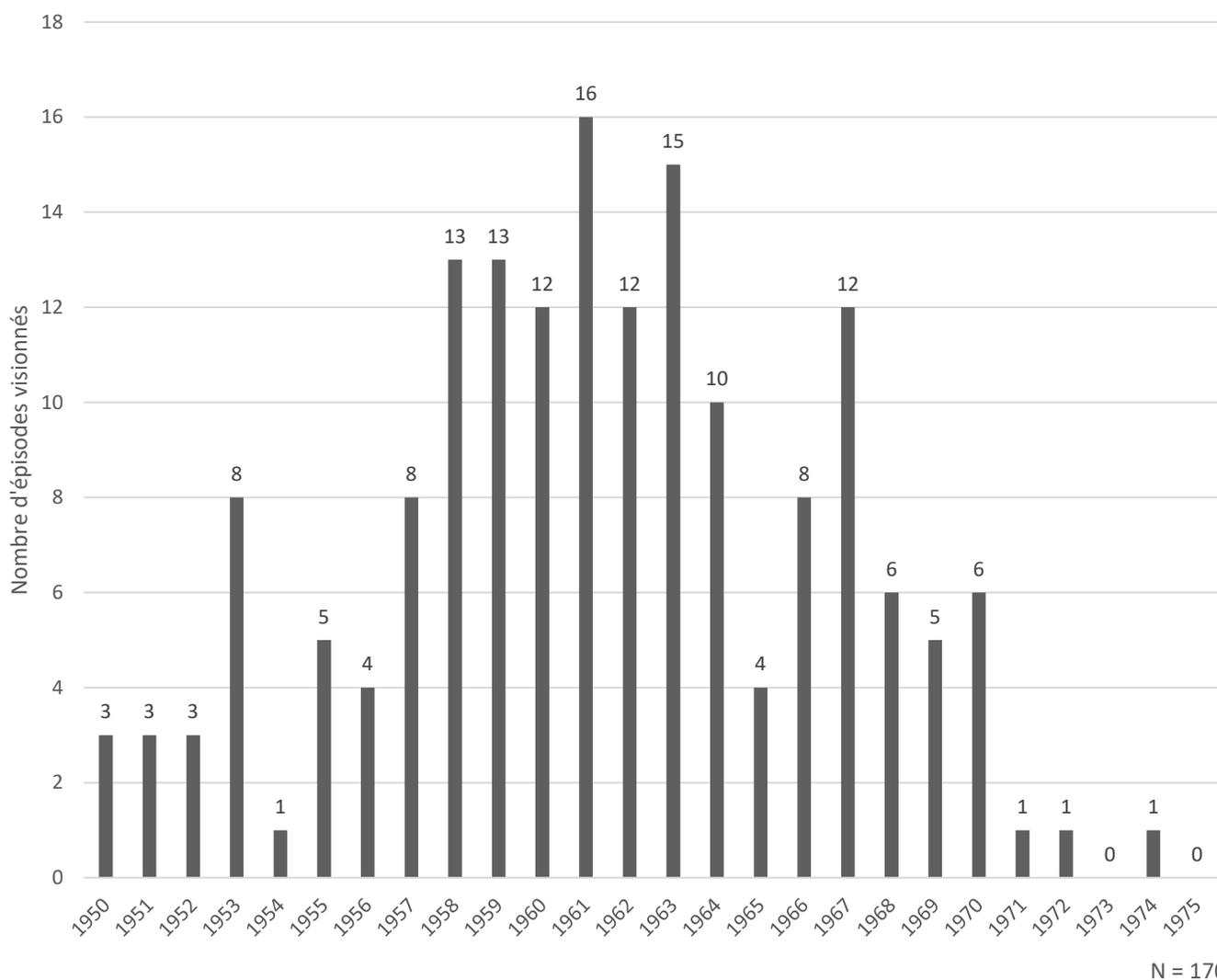
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960
<i>The Twilight Zone</i>	Execution	01/04/1960
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 1	27/04/1960
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 2	04/05/1960
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960
<i>The Lawman</i>	Fast Trip to Cheyenne	19/06/1960
<i>The United States Steel Hour</i>	Shadow of a Pale Horse	20/07/1960
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Prisoner	17/12/1960
<i>The Twilight Zone</i>	Dust	06/01/1961
<i>The Lawman</i>	The Frame-Up	15/01/1961
<i>Have Gun – Will Travel</i>	Fandango	04/03/1961
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Last Judgement	11/03/1961
<i>Bat Masterson</i>	No Amnesty for Death	30/03/1961
<i>The Rifleman</i>	The Mescalero Curse	18/04/1961
<i>The Twilight Zone</i>	Shadow Play	05/05/1961
<i>The Lawman</i>	The Trial	07/05/1961
<i>Peter Gunn</i>	Till Death Do Us Part	08/05/1961
<i>Zane Grey Theatre</i>	Jericho	18/05/1961
<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961
<i>The Lawman</i>	The Promise	11/06/1961
<i>The Defenders</i>	The Quality of Mercy	16/09/1961
<i>The Rifleman</i>	The Stand-In	23/10/1961
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961
<i>Naked City</i>	Which Is Joseph Creeley	15/11/1961
<i>Laramie</i>	The Barefoot Kid	09/01/1962
<i>The Rifleman</i>	Gunfire	15/01/1962
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Waiting Room	24/02/1962
<i>Gunsmoke</i>	The Gallows	03/03/1962
<i>The Rifleman</i>	The Debt	05/03/1962
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962
<i>The Defenders</i>	The Voices of Death	15/09/1962
<i>The Virginian puis The Men from Shiloh</i>	The Executioners	19/09/1962
<i>The Defenders</i>	Madman part 1	20/10/1962
<i>The Defenders</i>	Madman part 2	27/10/1962
<i>Cheyenne</i>	Wanted for the Murder of Cheyenne Brodie	10/12/1962
<i>Bonanza</i>	The Jury	30/12/1962
<i>The Defenders</i>	Kill or be killed	05/01/1963
<i>The Virginian</i>	The Judgment	16/01/1963
<i>Bonanza</i>	Elegy for a Hangman	20/01/1963
<i>Laramie</i>	The Betrayers	22/01/1963
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	A Tangled Web	25/01/1963
<i>Wagon Train</i>	The Lily Legend Story	13/02/1963
<i>Naked City</i>	Prime of Life	13/02/1963
<i>The Defenders</i>	Metamorphosis	02/03/1963
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	The Star Juror	15/03/1963
<i>Gunsmoke</i>	With a Smile	30/03/1963

<i>Gunsmoke</i>	The Quest for Asa Janin	01/06/1963
<i>The Fugitive</i>	Fear in a desert city	17/09/1963
<i>The Defenders</i>	The Captive	12/10/1963
<i>Perry Mason</i>	The Case of the Deadly Verdict	17/10/1963
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	Starring the Defense	15/11/1963
<i>77 Sunset Strip</i>	Lover's Lane	03/01/1964
<i>The Defenders</i>	The Last Day	11/01/1964
<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964
<i>Gunsmoke</i>	Once a Haggan	01/02/1964
<i>The Twilight Zone</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	28/02/1964
<i>The Twilight Zone</i>	I Am the Night - Color Me Black	27/03/1964
<i>Gunsmoke</i>	Caleb	28/03/1964
<i>Gunsmoke</i>	Old Man	10/10/1964
<i>Gunsmoke</i>	Hung High	14/11/1964
<i>Bonanza</i>	A Man to Admire	06/12/1964
<i>The Defenders</i>	The Silent Killer	21/01/1965
<i>Rawhide</i>	A Time for Waiting	22/01/1965
<i>The Virginian</i>	The Brothers	15/09/1965
<i>The Big Valley</i>	The Murdered Party	17/11/1965
<i>Bonanza</i>	The Dublin Lad	02/01/1966
<i>The Virginian</i>	Long Ride to Wind River	19/01/1966
<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966
<i>Gunsmoke</i>	Honor Before Justice	05/03/1966
<i>The Big Valley</i>	Into the Widow's Web	23/03/1966
<i>Gunsmoke</i>	The Jailer	01/10/1966
<i>Gunsmoke</i>	The Good People	15/10/1966
<i>Gunsmoke</i>	The Hanging	31/12/1966
<i>The Virginian puis The Men from Shiloh</i>	Requiem for a Country Doctor	25/01/1967
<i>Daniel Boone</i>	The Long Way Home	16/02/1967
<i>Daniel Boone</i>	The Necklace	09/03/1967
<i>Bob Hope Presents The Chrysler Theatre</i>	Verdict for Terror	22/03/1967
<i>Bonanza</i>	Judgment at Olympus	08/10/1967
<i>Mannix</i>	Make It Like It Never Happened	14/10/1967
<i>Daniel Boone</i>	The King's Shilling	19/10/1967
<i>The Wild Wild West</i>	The Night of the Hangman	20/10/1967
<i>Daniel Boone</i>	The Traitor	02/11/1967
<i>The Virginian</i>	A Bad Place to Die	08/11/1967
<i>The Big Valley</i>	Night of the Executioner	11/12/1967
<i>Bonanza</i>	Justice Deferred	17/12/1967
<i>Bonanza</i>	A Girl Named George	14/01/1968
<i>The Big Valley</i>	Fall of a Hero	05/02/1968
<i>Bonanza</i>	The Crime of Johnny Mule	25/02/1968
<i>Gunsmoke</i>	A Noose for Dobie Price	04/03/1968
<i>Ironside</i>	Return of the Hero	04/04/1968
<i>Bonanza</i>	Mark of Guilt	15/12/1968
<i>Bonanza</i>	My Friend, My Enemy	12/01/1969
<i>Gunsmoke</i>	The Prisoner	17/03/1969

<i>Gunsmoke</i>	Coreyville	06/10/1969
<i>Hogan's Heroes</i>	The Kommandant Dies at Dawn	31/10/1969
<i>Daniel Boone</i>	The Cache	04/12/1969
<i>Gunsmoke</i>	The Noose	21/09/1970
<i>Ironside</i>	The People Against Judge McIntire	08/10/1970
<i>Mannix</i>	The Lost Art of Dying	24/10/1970
<i>The Virginian puis The Men from Shiloh</i>	The Price of the Hanging	11/11/1970
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970
<i>Gunsmoke</i>	The Witness	23/11/1970
<i>Gunsmoke</i>	Lijah	08/11/1971
<i>Gunsmoke</i>	Hostage!	11/12/1972
<i>Gunsmoke</i>	In Performance of Duty	18/11/1974

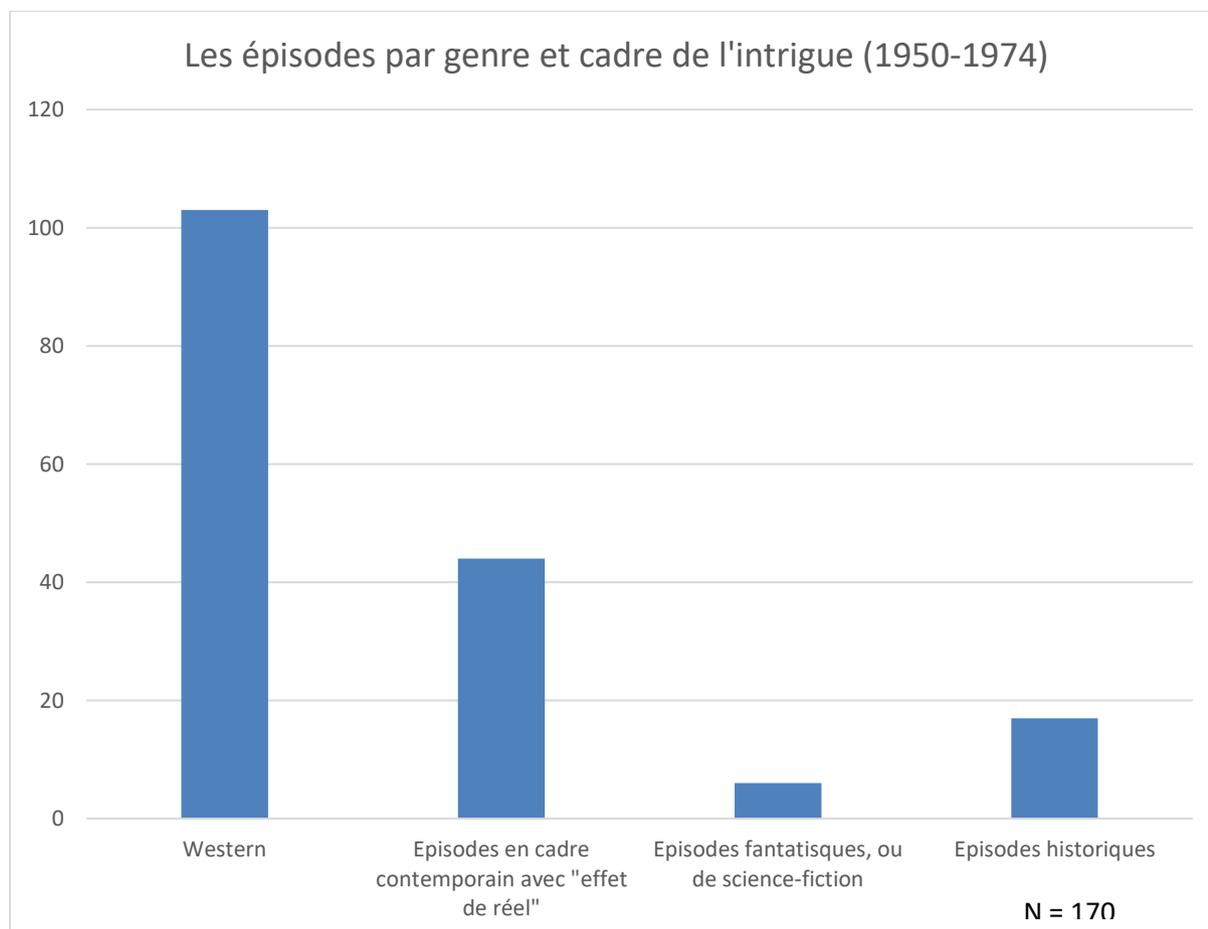
A.3.2 La répartition chronologique des épisodes du corpus

La répartition chronologique des épisodes du corpus (1950-1975)



B. LES EPISODES DU CORPUS PAR GENRE

B.1 LA REPARTITION DES EPISODES PAR GENRE ET CADRE DE L'INTRIGUE (GRAPHIQUE)



B.2 LA REPARTITION DES EPISODES PAR GENRE ET CADRE DE L'INTRIGUE (LISTE)

Les 44 épisodes en cadre contemporain avec « effet de réel »

Série	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>Fireside Theatre</i>	The Celebrated Mrs. Rowland	24/04/1951
<i>Fireside Theatre</i>	The Twelfth Juror	24/02/1953
<i>Studio One</i>	Sentence of Death	17/08/1953
<i>Studio One</i>	Twelve Angry Men	20/09/1954
<i>Four Star Playhouse</i>	A Bag of Oranges	06/01/1955

<i>Climax! Ou Climax Mystery Theatre</i>	Night of Execution	22/09/1955
<i>Climax! Ou Climax Mystery Theatre</i>	The Hanging Judge	12/01/1956
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956
<i>Studio One</i>	The Defender	04/03/1957
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Night of the Execution	29/12/1957
<i>Playhouse 90</i>	Before I Die	23/01/1958
<i>Playhouse 90</i>	Portrait of a Murderer	25/02/1958
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Woman at High Hollow	26/02/1958
<i>Letter to Loretta ou The Loretta Young Show</i>	The Last Witness	30/11/1958
<i>Peter Gunn</i>	Death House Testament	01/12/1958
<i>M Squad</i>	One Man's Life	23/01/1959
<i>Naked City</i>	A Wood of Thorne	23/06/1959
<i>M Squad</i>	Death Is a Clock	03/07/1959
<i>Peter Gunn</i>	Sentenced	08/02/1960
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960
<i>Peter Gunn</i>	Till Death Do Us Part	08/05/1961
<i>The Defenders</i>	The Quality of Mercy	16/09/1961
<i>Naked City</i>	Which Is Joseph Creeley	15/11/1961
<i>The Defenders</i>	The Voices of Death	15/09/1962
<i>The Defenders</i>	Madman part 1	20/10/1962
<i>The Defenders</i>	Madman part 2	27/10/1962
<i>The Defenders</i>	Kill or be killed	05/01/1963
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	A Tangled Web	25/01/1963
<i>Naked City</i>	Prime of Life	13/02/1963
<i>The Defenders</i>	Metamorphosis	02/03/1963
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	The Star Juror	15/03/1963
<i>The Fugitive</i>	Fear in a Desert City	17/09/1963
<i>The Defenders</i>	The Captive	12/10/1963
<i>Perry Mason</i>	The Case of the Deadly Verdict	17/10/1963
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	Starring the Defense	15/11/1963
<i>77 Sunset Strip</i>	Lover's Lane	03/01/1964
<i>The Defenders</i>	The Last Day	11/01/1964

<i>The Defenders</i>	The Silent Killer	21/01/1965
<i>Bob Hope Presents The Chrysler Theatre</i>	Verdict for Terror	22/03/1967
<i>Mannix</i>	Make It Like It Never Happened	14/10/1967
<i>Ironside</i>	Return of the Hero	04/04/1968
<i>Ironside</i>	The People Against Judge McIntire	08/10/1970
<i>Mannix</i>	The Lost Art of Dying	24/10/1970

Les 6 épisodes des genres de l'imaginaire (fantastique, ou de science-fiction ...)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953
<i>The Twilight Zone</i>	Execution	01/04/1960
<i>The Twilight Zone</i>	Dust	06/01/1961
<i>The Twilight Zone</i>	Shadow Play	05/05/1961
<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961
<i>The Twilight Zone</i>	I Am the Night - Color Me Black	27/03/1964

Les 17 épisodes avec un cadre historique

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>Studio One</i>	Pontius Pilate	07/04/1952
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	Reign of Terror	18/05/1952
<i>Studio One</i>	Abraham Lincoln	26/05/1952
<i>You Are There</i>	The Final Hours of Joan of Arc	01/03/1953
<i>You Are There</i>	The Final Hours of Joan of Arc (2)	?
<i>You Are There</i>	The Witch Trial at Salem, Massachusetts	29/03/1953
<i>You Are There</i>	The Death of Socrates	03/05/1953
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Story of Mary Surratt	23/03/1955
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	The Promise	15/05/1955
<i>Four Star Playhouse</i>	The Firing Squad	06/10/1955
<i>Playhouse 90</i>	Clipper Ship	04/04/1957
<i>Playhouse 90</i>	Galvanized Yankee	05/12/1957
<i>Playhouse 90</i>	Judgement at Nuremberg	16/04/1959
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	20/12/1959
<i>The Twilight Zone</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	28/02/1964
<i>Hogan's Heroes</i>	The Kommandant Dies at Dawn	31/10/1969

Les 103 épisodes western

Série	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>The Lone Ranger</i>	Spanish Gold	01/06/1950
<i>The Lone Ranger</i>	Outlaw's Revenge	09/10/1950
<i>Fireside Theatre</i>	Three Strangers	28/11/1950
<i>The Lone Ranger</i>	Friend in Need	01/03/1951
<i>The Adventures of Kit Carson</i>	Enemies of the West	22/09/1951
<i>Gunsmoke</i>	Custer	22/09/1956
<i>The Lone Ranger</i>	Quicksand	01/11/1956
<i>Wagon Train</i>	The Jean LeBec Story	25/09/1957
<i>Gunsmoke</i>	Born to Hang	02/11/1957
<i>Zane Grey Theatre</i>	Episode in Darkness	15/11/1957
<i>Zane Grey Theatre</i>	Trial by Fear	10/01/1958
<i>Maverick</i>	Rope of Cards	19/01/1958
<i>Zane Grey Theatre</i>	This Man Must Die	24/01/1958
<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958
<i>Maverick</i>	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958
<i>The Lawman</i>	The Oath	26/10/1958
<i>The Rifleman</i>	Eight Hours to Die	04/11/1958
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Rope Law	03/01/1959
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Six-Up to Bannach	10/01/1959
<i>The Life and Legend of Wyatt Earp</i>	Death for a Stolen Horse	13/01/1959
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	The Hostage	10/10/1959
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Black Hankerchief	14/11/1959
<i>Laramie</i>	Dark Verdict	24/11/1959
<i>Maverick</i>	Trooper Maverick	29/11/1959
<i>Gunsmoke</i>	False Witness	12/12/1959
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Tolliver Bender	13/02/1960
<i>Laramie</i>	Hour After Dawn	15/03/1960
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 1	27/04/1960

<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 2	04/05/1960
<i>The Lawman</i>	Fast Trip to Cheyenne	19/06/1960
<i>The United States Steel Hour</i>	Shadow of a Pale Horse	20/07/1960
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Prisoner	17/12/1960
<i>The Lawman</i>	The Frame-Up	15/01/1961
<i>Have Gun – Will Travel</i>	Fandango	04/03/1961
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Last Judgement	11/03/1961
<i>Bat Masterson</i>	No Amnesty for Death	30/03/1961
<i>The Rifleman</i>	The Mescalero Curse	18/04/1961
<i>The Lawman</i>	The Trial	07/05/1961
<i>Zane Grey Theatre</i>	Jericho	18/05/1961
<i>The Lawman</i>	The Promise	11/06/1961
<i>The Rifleman</i>	The Stand-In	23/10/1961
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961
<i>Laramie</i>	The Barefoot Kid	09/01/1962
<i>The Rifleman</i>	Gunfire	15/01/1962
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Waiting Room	24/02/1962
<i>Gunsmoke</i>	The Gallows	03/03/1962
<i>The Rifleman</i>	The Debt	05/03/1962
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962
<i>The Virginian</i>	The Executioners	19/09/1962
<i>Cheyenne</i>	Wanted for the Murder of Cheyenne Bodie	10/12/1962
<i>Bonanza</i>	The Jury	30/12/1962
<i>The Virginian</i>	The Judgment	16/01/1963
<i>Bonanza</i>	Elegy for a Hangman	20/01/1963
<i>Laramie</i>	The Betrayers	22/01/1963
<i>Wagon Train</i>	The Lily Legend Story	13/02/1963
<i>Gunsmoke</i>	With a Smile	30/03/1963
<i>Gunsmoke</i>	The Quest for Asa Janin	01/06/1963
<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964
<i>Gunsmoke</i>	Once a Haggan	01/02/1964
<i>Gunsmoke</i>	Caleb	28/03/1964

<i>Gunsmoke</i>	Old Man	10/10/1964
<i>Gunsmoke</i>	Hung High	14/11/1964
<i>Bonanza</i>	A Man to Admire	06/12/1964
<i>Rawhide</i>	A Time for Waiting	22/01/1965
<i>The Virginian</i>	The Brothers	15/09/1965
<i>The Big Valley</i>	The Murdered Party	17/11/1965
<i>Bonanza</i>	The Dublin Lad	02/01/1966
<i>The Virginian</i>	Long Ride to Wind River	19/01/1966
<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966
<i>Gunsmoke</i>	Honor Before Justice	05/03/1966
<i>The Big Valley</i>	Into the Widow's Web	23/03/1966
<i>Gunsmoke</i>	The Jailer	01/10/1966
<i>Gunsmoke</i>	The Good People	15/10/1966
<i>Gunsmoke</i>	The Hanging	31/12/1966
<i>The Virginian</i>	Requiem for a Country Doctor	25/01/1967
<i>Daniel Boone</i>	The Long Way Home	16/02/1967
<i>Daniel Boone</i>	The Necklace	09/03/1967
<i>Bonanza</i>	Judgment at Olympus	08/10/1967
<i>Daniel Boone</i>	The King's Shilling	19/10/1967
<i>The Wild Wild West</i>	The Night of the Hangman	20/10/1967
<i>Daniel Boone</i>	The Traitor	02/11/1967
<i>The Virginian</i>	A Bad Place to Die	08/11/1967
<i>The Big Valley</i>	The Night of the Executioner	11/12/1967
<i>Bonanza</i>	Justice Deferred	17/12/1967
<i>Bonanza</i>	A Girl Named George	14/01/1968
<i>The Big Valley</i>	Fall of a Hero	05/02/1968
<i>Bonanza</i>	The Crime of Johnny Mule	25/02/1968
<i>Gunsmoke</i>	A Noose for Dobie Price	04/03/1968
<i>Bonanza</i>	Mark of Guilt	15/12/1968
<i>Bonanza</i>	My Friend, My Enemy	12/01/1969
<i>Gunsmoke</i>	The Prisoner	17/03/1969
<i>Gunsmoke</i>	Coreyville	06/10/1969
<i>Daniel Boone</i>	The Cache	04/12/1969
<i>Gunsmoke</i>	The Noose	21/09/1970

<i>The Men from Shiloh</i>	The Price of the Hanging	11/11/1970
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970
<i>Gunsmoke</i>	The Witness	23/11/1970
<i>Gunsmoke</i>	Lijah	08/11/1971
<i>Gunsmoke</i>	Hostage!	11/12/1972
<i>Gunsmoke</i>	In Performance of Duty	18/11/1974

C. LES PERSONNAGES ACCUSES ET CONDAMNES A MORT

C.1 LES PERSONNAGES ACCUSES OU CONDAMNES, PAR STATUT, SEXE ET RACE (1950-1974)

<i>Titre de l'épisode</i>	Série	Diffusion	Nom du personnage	Situation du personnage	Sexe	Race, communauté
<i>Spanish Gold</i>	The Lone Ranger	01/06/1950	Tug Spencer	déjà condamné	homme	blanc
<i>Outlaw's Revenge</i>	The Lone Ranger	09/10/1950	Pete Carson	déjà condamné	homme	blanc
<i>Three Strangers</i>	Fireside Theatre	28/11/1950	Steve Parsons	déjà condamné	homme	blanc
<i>Friend in Need</i>	The Lone Ranger	01/03/1951	Jeff Austin	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Celebrated Mrs. Rowland</i>	Fireside Theatre	24/04/1951	Fred Cowley	déjà condamné	homme	blanc
<i>Enemies of the West</i>	The Adventures of Kit Carson	22/09/1951	Daley	déjà condamné	homme	non précisé
<i>Pontius Pilate</i>	Studio One	07/04/1952	Procula	condamné au cours de l'épisode	femme	blanc
<i>Pontius Pilate</i>	Studio One	07/04/1952	Jésus de Nazareth	déjà condamné	homme	non précisé
<i>Reign of Terror</i>	Hallmark Hall of Fame	18/05/1952	Mme Lafayette	déjà condamné	femme	blanc
<i>Abraham Lincoln</i>	Studio One	26/05/1952	William Scott	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Twelfth Juror</i>	Fireside Theatre	24/02/1953	John Milton	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Final Hour of Joan of Arc</i>	You Are There	01/03/1953	Jeanne	déjà condamné	femme	blanc
<i>The Final Hour of Joan (2)</i>	You Are There	01/03/1953	Jeanne	condamné au cours de l'épisode	femme	blanc
<i>The Witch Trial at Salem, Massachusetts</i>	You Are There	29/03/1953	Mary Easty	condamné au cours de l'épisode	femme	blanc
<i>The Witch Trial at Salem, Massachusetts</i>	You Are There	29/03/1953	Révérend Burrows	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Witch Trial at Salem, Massachusetts</i>	You Are There	29/03/1953	Good wife Martha Carrier	déjà condamné	femme	blanc
<i>The Death of Socrates</i>	You Are There	03/05/1953	Socrates	déjà condamné	homme	blanc

<i>Sentence of Death</i>	Studio One	17/08/1953	Joe Policka	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Five Minutes to Doom</i>	Adventures of Superman	18/09/1953	Joe Winters	déjà condamné	homme	blanc
<i>The First Moscow Purge Trials</i>	You Are There	20/09/1953	Llev Kamenev	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The First Moscow Purge Trials</i>	You Are There	20/09/1953	Gregory Zinoviev	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The First Moscow Purge Trials</i>	You Are There	20/09/1953	Leon Trotsky	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The First Moscow Purge Trials</i>	You Are There	20/09/1953	Isaac Reingold	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Twelve Angry Men</i>	Studio One	20/09/1954	Kid	encourt la peine de mort	homme	non précisé
<i>A Bag of Oranges</i>	Four Star Playhouse	06/01/1955	Le mari	déjà condamné	homme	non précisé
<i>The Story of Mary Surratt</i>	Kraft Television Theatre	23/03/1955	Mary Surratt	condamné au cours de l'épisode	femme	blanc
<i>The Promise</i>	Hallmark Hall of Fame	15/05/1955	Pythias	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Night of Execution</i>	Climax! Ou Climax Mystery Theatre	22/09/1955	Craig	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Firing Squad</i>	Four Star Playhouse	06/10/1955	Sidney Jones	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Hanging Judge</i>	Climax! Ou Climax Mystery Theatre	12/01/1956	Francis Britton	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>To Die at Midnight</i>	Four Star Playhouse	15/02/1956	Daniel Harrison	déjà condamné	homme	blanc
<i>Custer</i>	Gunsmoke	22/09/1956	Joe Trimble	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Quicksand</i>	The Lone Ranger	01/11/1956	Steve Grote	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Defender</i>	Studio One	04/03/1957	Joseph Gordon	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Clipper Ship</i>	Playhouse 90	04/04/1957	Ritter	déjà condamné	homme	blanc
<i>Clipper Ship</i>	Playhouse 90	04/04/1957	Luis Orbigan	déjà condamné	homme	hispanique
<i>The Jean LeBec Story</i>	Wagon Train	25/09/1957	Jean Le Bec	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc

<i>Born to Hang</i>	Gunsmoke	02/11/1957	Joe Digger	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Episode in Darkness</i>	Zane Grey Theatre	15/11/1957	Ethan Bannion	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>The Last Request</i>	Alfred Hitchcock Presents	24/11/1957	Gerry (Gerard) Daniels	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Last Request</i>	Alfred Hitchcock Presents	24/11/1957	Frank Costas	déjà exécuté	homme	blanc
<i>Galvanized Yankee</i>	Playhouse 90	05/12/1957	Bob Shay	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Night of the Execution</i>	Alfred Hitchcock Presents	29/12/1957	Rodman	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Trial by Fear</i>	Zane Grey Theatre	10/01/1958	Todd Owen	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Rope of Cards</i>	Maverick	19/01/1958	Billy Gray	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Before I Die</i>	Playhouse 90	23/01/1958	George Weaver	déjà condamné	homme	blanc
<i>This Man Must Die</i>	Zane Grey Theatre	24/01/1958	Kirk Joiner	déjà condamné	homme	blanc
<i>Portrait of a Murderer</i>	Playhouse 90	25/02/1958	Donald Keith Bashor	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Woman at High Hollow</i>	Kraft Television Theatre	26/02/1958	Evelyn Raymond	condamné au cours de l'épisode	femme	blanc
<i>Noose at Noon</i>	Cheyenne	03/06/1958	Jim O'Neill	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Day They Hanged Bret Maverick</i>	Maverick	21/09/1958	Bret Maverick	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Hanging of Roy Carter</i>	Have Gun -- Will Travel	04/10/1958	Roy Carter	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Oath</i>	The Lawman	26/10/1958	Mickey	déjà condamné	homme	blanc
<i>Eight Hours to Die</i>	The Rifleman	04/11/1958	Ephram Burton	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Last Witness</i>	Letter to Loretta ou The Loretta Young Show	30/11/1958	Leonard Hirsch	déjà condamné	homme	non précisé
<i>Death House Testament</i>	Peter Gunn	01/12/1958	Waldy Collins	déjà condamné	homme	blanc

<i>Rope Law</i>	Wanted: Dead or Alive	03/01/1959	Brace Logan	déjà condamné	homme	blanc
<i>Six-Up to Bannach</i>	Wanted: Dead or Alive	10/01/1959	Murdoch	déjà condamné	homme	non précisé
<i>Death for a Stolen Horse</i>	The Life and Legend of Wyatt Earp	13/01/1959	Joe Riva	encourt la peine de mort	homme	hispanique
<i>One Man's Life</i>	M Squad	23/01/1959	Walt Novotny	déjà condamné	homme	blanc
<i>Judgment at Nuremberg</i>	Playhouse 90	16/04/1959	Joachim von Ribbentrop	déjà exécuté	homme	blanc
<i>Judgment at Nuremberg</i>	Playhouse 90	16/04/1959	Herman Goering	déjà exécuté	homme	blanc
<i>Judgment at Nuremberg</i>	Playhouse 90	16/04/1959	Julius Streicher	déjà exécuté	homme	blanc
<i>A Wood of Thorne</i>	Naked City	23/06/1959	Phil Horne	déjà condamné	homme	non précisé
<i>Death Is a Clock</i>	M Squad	03/07/1959	Paul Danzig	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Hostage</i>	Wanted: Dead or Alive	10/10/1959	Jumbo Kane	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Black Handkerchief</i>	Have Gun – Will Travel	14/11/1959	Pierre Deveraux	déjà condamné	homme	blanc
<i>Dark Verdict</i>	Laramie	24/11/1959	Vern Callan	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Trooper Maverick</i>	Maverick	29/11/1959	Bart Maverick	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>False Witness</i>	Gunsmoke	12/12/1959	Tom Morry	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>An Occurrence at Owl Creek Bridge</i>	Alfred Hitchcock Presents	20/12/1959	Farqhar	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Sentenced</i>	Peter Gunn	08/02/1960	Peter Gunn	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Tolliver Bender</i>	Wanted: Dead or Alive	13/02/1960	Tolliver Bender	déjà condamné	homme	blanc
<i>Hour After Dawn</i>	Laramie	15/03/1960	Billy Pardee	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Avenger</i>	Bonanza	19/03/1960	Ben Cartwright	déjà condamné	homme	blanc

<i>The Avenger</i>	Bonanza	19/03/1960	Adam Cartwright	déjà condamné	homme	blanc
<i>Execution</i>	The Twilight Zone	01/04/1960	Joe Caswell	déjà condamné	homme	blanc
<i>Trial for Murder, part 1</i>	Wagon Train	27/04/1960	Brad Mason	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Trial for Murder, part 2</i>	Wagon Train	04/05/1960	Brad Mason	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Cell 227</i>	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	De Baca	déjà condamné	homme	hispanique
<i>Cell 227</i>	Alfred Hitchcock Presents	05/06/1960	Herbert Morrison	déjà condamné	homme	blanc
<i>Fast Trip to Cheyenne</i>	The Lawman	19/06/1960	Frank Saunders	déjà condamné	homme	blanc
<i>Shadow of a Pale Horse</i>	The United States Steel Hour	20/07/1960	Jess Langen	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Bolt from the Blue</i>	Maverick	27/11/1960	L'homme	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Bolt from the Blue</i>	Maverick	27/11/1960	Benson January	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Bolt from the Blue</i>	Maverick	27/11/1960	Beau Maverick	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Prisoner</i>	Have Gun – Will Travel	17/12/1960	Justin Croton	déjà condamné	homme	blanc
<i>Dust</i>	The Twilight Zone	06/01/1961	Luis Gaiegos	déjà condamné	homme	hispanique
<i>The Frame-Up</i>	The Lawman	15/01/1961	Bib Kindle	déjà exécuté	homme	non précisé
<i>Fandango</i>	Have Gun – Will Travel	04/03/1961	Jimmy	déjà condamné	homme	blanc
<i>Fandango</i>	Have Gun – Will Travel	04/03/1961	Bob Holson	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Last Judgement</i>	Have Gun – Will Travel	11/03/1961	Simeon Loving	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>No Amnesty for Death</i>	Bat Masterson	30/03/1961	Doby	déjà condamné	homme	blanc
<i>No Amnesty for Death</i>	Bat Masterson	30/03/1961	Brock Martin	déjà condamné	homme	blanc

<i>No Amnesty for Death</i>	Bat Masterson	30/03/1961	Aidan Roundtree	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Mescalero Curse</i>	The Rifleman	18/04/1961	Warren Muddy Young	déjà condamné	homme	autre
<i>Shadow Play</i>	The Twilight Zone	05/05/1961	Adam Grant	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Trial</i>	The Lawman	07/05/1961	George Jimson	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Trial</i>	The Lawman	07/05/1961	Weston	déjà exécuté	homme	non précisé
<i>Till Death Do Us Part</i>	Peter Gunn	08/05/1961	Ed Candell	déjà condamné	homme	blanc
<i>Jericho</i>	Zane Grey Theatre	18/05/1961	Amy Schroeder	déjà condamné	femme	blanc
<i>The Obsolete Man</i>	The Twilight Zone	02/06/1961	Chancelier	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Obsolete Man</i>	The Twilight Zone	02/06/1961	Romney Wordsworth	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Promise</i>	The Lawman	11/06/1961	Jedediah "Jed" Barrister	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Quality of Mercy</i>	The Defenders	16/09/1961	William Conrad	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>The Stand-In</i>	The Rifleman	23/10/1961	Rudy Croft	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Hanging of Aaron Gibbs</i>	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Aaron Gibbs	déjà condamné	homme	noir
<i>The Hanging of Aaron Gibbs</i>	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Condamné 1	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Hanging of Aaron Gibbs</i>	Have Gun – Will Travel	04/11/1961	Condamné 2	déjà condamné	homme	blanc
<i>Which Is Joseph Creeley</i>	Naked City	15/11/1961	Joseph Creeley	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>The Barefoot Kid</i>	Laramie	09/01/1962	Juan De Layo	condamné au cours de l'épisode	homme	hispanique

<i>Gunfire</i>	The Rifleman	15/01/1962	Charlie Gordo	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Waiting Room</i>	Have Gun – Will Travel	24/02/1962	Dave Wilder	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Waiting Room</i>	Have Gun – Will Travel	24/02/1962	Sim Wilder	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Gallows</i>	Gunsmoke	03/03/1962	Pruitt Dover	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Debt</i>	The Rifleman	05/03/1962	Renolds	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Gamble</i>	Bonanza	01/04/1962	Hoss Cartwright	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Gamble</i>	Bonanza	01/04/1962	Ben Cartwright	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Gamble</i>	Bonanza	01/04/1962	Adam Cartwright	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Gamble</i>	Bonanza	01/04/1962	Joe Cartwright	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Voices of Death</i>	The Defenders	15/09/1962	Martha Harrow	condamné au cours de l'épisode	femme	blanc
<i>The Executioners</i>	The Virginian	19/09/1962	Tom Newcombe	déjà condamné	homme	blanc
<i>Madman part 1</i>	The Defenders	20/10/1962	Joey Tassili	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Madman part 2</i>	The Defenders	27/10/1962	Joey Tassili	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Wanted for the Murder of Cheyenne Bodie</i>	Cheyenne	10/12/1962	Peter Walden	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Jury</i>	Bonanza	30/12/1962	Jamie Wrenn	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Kill or be killed</i>	The Defenders	05/01/1963	Bernard "Bernie" Jackman	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Judgment</i>	The Virginian	16/01/1963	Billy Carewe	déjà condamné	homme	blanc
<i>Elegy for a Hangman</i>	Bonanza	20/01/1963	Carl Jolly	déjà exécuté	homme	blanc

<i>The Betrayers</i>	Laramie	22/01/1963	Jess Harper	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>A Tangled Web</i>	The Alfred Hitchcock Hour	25/01/1963	David Chesterman	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Lily Legend Story</i>	Wagon Train	13/02/1963	Lily Legend	déjà condamné	femme	blanc
<i>Prime of Life</i>	Naked City	13/02/1963	Philip Hames	déjà condamné	homme	blanc
<i>Metamorphosis</i>	The Defenders	02/03/1963	Luke Jackson	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Star Juror</i>	The Alfred Hitchcock Hour	15/03/1963	JJ Fenton	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>With a Smile</i>	Gunsmoke	30/03/1963	Dal Creed	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Quest for Asa Janin</i>	Gunsmoke	01/06/1963	Dave Engels	déjà condamné	homme	blanc
<i>Fear in a Desert City</i>	The Fugitive	17/09/1963	Richard Kimble	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Captive</i>	The Defenders	12/10/1963	Worzek	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Case of the Deadly Verdict</i>	Perry Mason	17/10/1963	Janice Barton	condamné au cours de l'épisode	femme	blanc
<i>Starring the Defense</i>	The Alfred Hitchcock Hour	15/11/1963	Todd Crawford	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Starring the Defense</i>	The Alfred Hitchcock Hour	15/11/1963	Frankie	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Lover's Lane</i>	77 Sunset Strip	03/01/1964	Chuck Gates	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Last Day</i>	The Defenders	11/01/1964	Floyd Cooper	déjà condamné	homme	blanc
<i>Alias Joe Cartwright</i>	Bonanza	26/01/1964	Joe Cartwright		homme	blanc
<i>Alias Joe Cartwright</i>	Bonanza	26/01/1964	Angus Borden	déjà condamné	homme	blanc
<i>Once a Hagen</i>	Gunsmoke	01/02/1964	Bucko Taos	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>An Occurrence at Owl Creek Bridge</i>	The Twilight Zone	28/02/1964	L'homme	déjà condamné	homme	blanc

<i>I Am the Night - Color Me Black</i>	The Twilight Zone	27/03/1964	Jagger	déjà condamné	homme	blanc
<i>Caleb</i>	Gunsmoke	28/03/1964	Chad Fallor	déjà condamné	homme	blanc
<i>Old Man</i>	Gunsmoke	10/10/1964	Old Man	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Hung High</i>	Gunsmoke	14/11/1964	Tony Serpa	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>A Man to Admire</i>	Bonanza	06/12/1964	Hoss Cartwright	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>The Silent Killer</i>	The Defenders	21/01/1965	Mark Gerard	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>A Time for Waiting</i>	Rawhide	22/01/1965	Capitaine George Ballinger	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Brothers</i>	The Virginian	15/09/1965	Will Denning	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Brothers</i>	The Virginian	15/09/1965	Matt Denning	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Murdered Party</i>	The Big Valley	17/11/1965	Corbie Kyles	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>The Dublin Lad</i>	Bonanza	02/01/1966	Terence O'Toole	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Long Ride to Wind River</i>	The Virginian	19/01/1966	Benjy Davis	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Prisoners</i>	Daniel Boone	10/02/1966	Eliot	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Prisoners</i>	Daniel Boone	10/02/1966	Rufus Hubbard	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Prisoners</i>	Daniel Boone	10/02/1966	Matthew Eliot	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Prisoners</i>	Daniel Boone	10/02/1966	Noah Pierce	déjà condamné	homme	blanc

<i>Honor Before Justice</i>	Gunsmoke	05/03/1966	John Two Bears	condamné au cours de l'épisode	homme	autre
<i>Into the Widow's Web</i>	The Big Valley	23/03/1966	Heath Barkley	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>The Jailer</i>	Gunsmoke	01/10/1966	Fred Stone	déjà exécuté	homme	non précisé
<i>The Good People</i>	Gunsmoke	15/10/1966	Silas Schute	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>The Hanging</i>	Gunsmoke	31/12/1966	Billy Bowles	déjà condamné	homme	blanc
<i>Requiem for a Country Doctor</i>	The Virginian	25/01/1967	Stacey Grainger	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Long Way Home</i>	Daniel Boone	16/02/1967	Birch Kendall	encourt la peine de mort	homme	noir
<i>The Necklace</i>	Daniel Boone	09/03/1967	L'homme	déjà condamné	homme	blanc
<i>Verdict for Terror</i>	Bob Hope Presents The Chrysler Theatre	22/03/1967	Victor Thomas Herward	déjà exécuté	homme	blanc
<i>Verdict for Terror</i>	Bob Hope Presents The Chrysler Theatre	22/03/1967	Willie Hazlitt	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Judgment at Olympus</i>	Bonanza	08/10/1967	Candy	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Make It Like It Never Happened</i>	Mannix	14/10/1967	William Larkin	déjà condamné	homme	blanc
<i>The King's Shilling</i>	Daniel Boone	19/10/1967	David Hubbard	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Night of the Hangman</i>	The Wild Wild West	20/10/1967	Lucius Brand	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Traitor</i>	Daniel Boone	02/11/1967	Daniel Boone	déjà condamné	homme	blanc
<i>A Bad Place to Die</i>	The Virginian	08/11/1967	Trampas	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Night of the Executioner</i>	The Big Valley	11/12/1967	Jimmy Sweetwater	déjà condamné	homme	blanc

<i>Justice Deferred</i>	Bonanza	17/12/1967	Frank Scott	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>A Girl Named George</i>	Bonanza	14/01/1968	Isham Troxel	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Fall of a Hero</i>	The Big Valley	05/02/1968	Heath Barkley	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>The Crime of Johnny Mule</i>	Bonanza	25/02/1968	Johnny Mule	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>A Noose for Dobie Price</i>	Gunsmoke	04/03/1968	Dobie Price	déjà condamné	homme	blanc
<i>A Noose for Dobie Price</i>	Gunsmoke	04/03/1968	Jabez	déjà condamné	homme	autre
<i>Return of the Hero</i>	Ironside	04/04/1968	David Larkin	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>Mark of Guilt</i>	Bonanza	15/12/1968	Joe Cartwright	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>My Friend, My Enemy</i>	Bonanza	12/01/1969	Candy Kennedy	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>The Prisoner</i>	Gunsmoke	17/03/1969	Steven Downing	déjà condamné	homme	blanc
<i>Coreyville</i>	Gunsmoke	06/10/1969	Titus	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>The Kommandant Dies at Dawn</i>	Hogan's Heroes	31/10/1969	Klink	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc
<i>The Cache</i>	Daniel Boone	04/12/1969	Josh Clemmons	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>The Noose</i>	Gunsmoke	21/09/1970	Garth	déjà exécuté	homme	blanc
<i>The People Against Judge McIntire</i>	Ironside	08/10/1970	John Parkman	déjà exécuté	homme	non précisé
<i>The Lost Art of Dying</i>	Mannix	24/10/1970	Carl Danzig	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Price of the Hanging</i>	The Men from Shiloh	11/11/1970	Benjamin Kinkaid	déjà condamné	homme	blanc
<i>The Scavengers</i>	Gunsmoke	16/11/1970	Indien 1	condamné au cours de l'épisode	homme	autre
<i>The Scavengers</i>	Gunsmoke	16/11/1970	Indien 4	condamné au cours de l'épisode	homme	autre
<i>The Scavengers</i>	Gunsmoke	16/11/1970	Indien 2	condamné au cours de l'épisode	homme	autre
<i>The Scavengers</i>	Gunsmoke	16/11/1970	Indien 3	condamné au cours de l'épisode	homme	autre

<i>The Witness</i>	Gunsmoke	23/11/1970	Ira Pickett	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Lijah</i>	Gunsmoke	08/11/1971	Lijah	encourt la peine de mort	homme	blanc
<i>Hostage!</i>	Gunsmoke	11/12/1972	Virgil Bonner	condamné au cours de l'épisode	homme	autre
<i>In Performance of Duty</i>	Gunsmoke	18/11/1974	Corey Kaysinger	condamné au cours de l'épisode	homme	blanc

C.2 LES PERSONNAGES, LEUR STATUT VIS-VIS DE LA PEINE DE MORT, ET LEUR SITUATION A LA FIN DU RECIT (1950-1974)

Les épisodes comprenant une scène d'exécution sont notés par un astérisque (*)

Résolution extra-judiciaire : mort du condamné par d'autres moyens (20 personnages)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion	Condamné	Statut	Situation du condamné à la fin de l'épisode
<i>Playhouse 90</i>	Clipper Ship	04/04/1957	Ritter	déjà condamné	Tué lors d'une évasion
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Rope Law	03/01/1959	Brace Logan	déjà condamné	Lynché, puis innocenté
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	The Hostage	10/10/1959	Jumbo Kane	déjà condamné	Tué lors d'une évasion
<i>The Twilight Zone</i>	Execution	01/04/1960	Joe Caswell	déjà condamné	Tué lors d'une évasion*
<i>Bat Masterson</i>	No Amnesty for Death	30/03/1961	Aidan Roundtree	déjà condamné	Gracié, puis tué dans une fusillade*
<i>Bat Masterson</i>	No Amnesty for Death	30/03/1961	Brock Martin	déjà condamné	Gracié, puis tué dans une fusillade*
<i>The Rifleman</i>	The Stand-In	23/10/1961	Rudy Croft	déjà condamné	Tué lors d'une évasion
<i>The Rifleman</i>	Gunfire	15/01/1962	Charlie Gordo	déjà condamné	Tué lors d'une évasion
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Waiting Room	24/02/1962	Sim Wilder	déjà condamné	Tué lors d'une évasion
<i>Wagon Train</i>	The Lily Legend Story	13/02/1963	Lily Legend	déjà condamné	Tuée lors d'une évasion
<i>Gunsmoke</i>	The Quest for Asa Janin	01/06/1963	Dave Engels	déjà condamné	Tué lors d'une évasion
<i>The Virginian</i>	The Brothers	15/09/1965	Will Denning	déjà condamné	Tué lors d'une évasion*
<i>Gunsmoke</i>	The Hanging	31/12/1966	Billy Bowles	déjà condamné	Tué lors d'une évasion*
<i>The Big Valley</i>	Night of the Executioner	11/12/1967	Jimmy Sweetwater	déjà condamné	Tué lors d'une évasion
<i>Gunsmoke</i>	A Noose for Dobie Price	04/03/1968	Jabez	déjà condamné	Tué lors d'une évasion
<i>Gunsmoke</i>	A Noose for Dobie Price	04/03/1968	Dobie Price	déjà condamné	Tué lors d'une évasion

<i>Laramie</i>	Hour After Dawn	15/03/1960	Billy Pardee	condamné au cours de l'épisode	Tué lors d'une évasion*
<i>Gunsmoke</i>	Hung High	14/11/1964	Tony Serpa	condamné au cours de l'épisode	Tué lors d'une évasion
<i>Bonanza</i>	The Dublin Lad	02/01/1966	Terence O'Toole	condamné au cours de l'épisode	Tué lors d'une évasion

Résolution judiciaire : annulation de la menace ou de la condamnation (acquittement, découverte de l'innocence, grâce, commutation de peine, punition non capitale, procédure annulée, nouveau procès) (90 personnages)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion	Condamné	Statut	Situation du condamné à la fin de l'épisode
<i>Studio One</i>	Twelve Angry Men	20/09/1954	Kid	encourt la peine de mort	Acquitté
<i>Gunsmoke</i>	Custer	22/09/1956	Joe Trimble	encourt la peine de mort	Acquitté
<i>Studio One</i>	The Defender	04/03/1957	Joseph Gordon	encourt la peine de mort	Acquitté
<i>Zane Grey Theatre</i>	Episode in Darkness	15/11/1957	Ethan Bannion	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>Zane Grey Theatre</i>	Trial by Fear	10/01/1958	Todd Owen	encourt la peine de mort	Innocenté (puis tué dans une fusillade)
<i>Maverick</i>	Rope of Cards	19/01/1958	Billy Gray	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>The Life and Legend of Wyatt Earp</i>	Death for a Stolen Horse	13/01/1959	Joe Riva	encourt la peine de mort	Condamné à une peine légère
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 2	04/05/1960	Brad Mason	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Last Judgement	11/03/1961	Simeon Loving	encourt la peine de mort	Procédure annulée
<i>The Defenders</i>	The Quality of Mercy	16/09/1961	William Conrad	encourt la peine de mort	Condamné à une peine de prison
<i>Bonanza</i>	The Jury	30/12/1962	Jamie Wrenn	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	The Star Juror	15/03/1963	JJ Fenton	encourt la peine de mort	Innocenté (puis tué lors d'une bagarre)
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	Starring the Defense	15/11/1963	Todd Crawford	encourt la peine de mort	Condamné à une peine de prison*

<i>Bonanza</i>	A Man to Admire	06/12/1964	Hoss Cartwright	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>The Big Valley</i>	The Murdered Party	17/11/1965	Corbie Kyles	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>The Big Valley</i>	Into the Widow's Web	23/03/1966	Heath Barkley	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>Gunsmoke</i>	The Good People	15/10/1966	Silas Schute	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>Daniel Boone</i>	The Long Way Home	16/02/1967	Birch Kendall	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>Bonanza</i>	Judgment at Olympus	08/10/1967	Candy	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>The Big Valley</i>	Fall of a Hero	05/02/1968	Heath Barkley	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>Bonanza</i>	The Crime of Johnny Mule	25/02/1968	Johnny Mule	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>Bonanza</i>	Mark of Guilt	15/12/1968	Joe Cartwright	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>Bonanza</i>	My Friend, My Enemy	12/01/1969	Candy Kennedy	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>Gunsmoke</i>	Coreyville	06/10/1969	Titus	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>Daniel Boone</i>	The Cache	04/12/1969	Josh Clemmons	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>Gunsmoke</i>	The Witness	23/11/1970	Ira Pickett	encourt la peine de mort	Procédure annulée
<i>Gunsmoke</i>	Lijah	08/11/1971	Lijah	encourt la peine de mort	Innocenté
<i>The Lone Ranger</i>	Friend in Need	01/03/1951	Jeff Austin	déjà condamné	Innocenté
<i>Fireside Theatre</i>	The Celebrated Mrs. Rowland	24/04/1951	Fred Cowley	déjà condamné	Innocenté*
<i>The Adventures of Kit Carson</i>	Enemies of the West	22/09/1951	Daley	déjà condamné	Innocenté
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	Reign of Terror	18/05/1952	Mme Lafayette	déjà condamné	Graciée
<i>Studio One</i>	Abraham Lincoln	26/05/1952	William Scott	déjà condamné	Gracié
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953	Joe Winters	déjà condamné	Innocenté
<i>Four Star Playhouse</i>	A Bag of Oranges	06/01/1955	Le mari	déjà condamné	Sursis ou grâce
<i>Four Star Playhouse</i>	The Firing Squad	06/10/1955	Sidney Jones	déjà condamné	Peine commuée*
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956	Daniel Harrison	déjà condamné	Innocenté*

<i>Playhouse 90</i>	Before I Die	23/01/1958	George Weaver	déjà condamné	Innocenté
<i>Zane Grey Theatre</i>	This Man Must Die	24/01/1958	Kirk Joiner	déjà condamné	Innocenté
<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958	Jim O'Neill	déjà condamné	Innocenté*
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958	Roy Carter	déjà condamné	Innocenté*
<i>The Loretta Young Show</i>	The Last Witness	30/11/1958	Leonard Hirsch	déjà condamné	Innocenté
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Six-Up to Bannach	10/01/1959	Murdoch	déjà condamné	Innocenté
<i>M Squad</i>	One Man's Life	23/01/1959	Walt Novotny	déjà condamné	Innocenté
<i>M Squad</i>	Death Is a Clock	03/07/1959	Paul Danzig	déjà condamné	Innocenté
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Black Hankerchief	14/11/1959	Pierre Deveraux	déjà condamné	Innocenté
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960	Adam Cartwright	déjà condamné	Innocenté*
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960	Ben Cartwright	déjà condamné	Innocenté*
<i>The Lawman</i>	Fast Trip to Cheyenne	19/06/1960	Frank Saunders	déjà condamné	Innocenté
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Prisoner	17/12/1960	Justin Croton	déjà condamné	Innocenté
<i>The Twilight Zone</i>	Dust	06/01/1961	Luis Gaiegos	déjà condamné	Gracié*
<i>Bat Masterson</i>	No Amnesty for Death	30/03/1961	Doby	déjà condamné	Gracié*
<i>Peter Gunn</i>	Till Death Do Us Part	08/05/1961	Ed Candell	déjà condamné	Innocenté
<i>Zane Grey Theatre</i>	Jericho	18/05/1961	Amy Schroeder	déjà condamné	Innocenté
<i>The Defenders</i>	Kill or be killed	05/01/1963	Bernard "Bernie" Jackman	déjà condamné	Innocenté, mais condamné pour un autre crime
<i>The Defenders</i>	Metamorphosis	02/03/1963	Luke Jackson	déjà condamné	Peine commuée
<i>77 Sunset Strip</i>	Lover's Lane	03/01/1964	Chuck Gates	déjà condamné	Innocenté
<i>The Virginian</i>	Requiem for a Country Doctor	25/01/1967	Stacey Grainger	déjà condamné	Innocenté
<i>Daniel Boone</i>	The Necklace	09/03/1967	L'homme	déjà condamné	Innocenté
<i>Mannix</i>	Make It Like It Never Happened	14/10/1967	William Larkin	déjà condamné	Innocenté

<i>Daniel Boone</i>	The Traitor	02/11/1967	Daniel Boone	déjà condamné	Gracié*
<i>Gunsmoke</i>	The Prisoner	17/03/1969	Steven Downing	déjà condamné	Innocenté*
<i>Mannix</i>	The Lost Art of Dying	24/10/1970	Carl Danzig	déjà condamné	Innocenté
<i>The Men from Shiloh</i>	The Price of the Hanging	11/11/1970	Benjamin Kinkaid	déjà condamné	Innocenté*
<i>Studio One</i>	Pontius Pilate	07/04/1952	Procula	condamné au cours de l'épisode	Graciée*
<i>Fireside Theatre</i>	The Twelfth Juror	24/02/1953	John Milton	condamné au cours de l'épisode	Nouveau procès
<i>Studio One</i>	Sentence of Death	17/08/1953	Joe Policka	condamné au cours de l'épisode	Innocenté
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	The Promise	15/05/1955	Pythias	condamné au cours de l'épisode	Gracié*
<i>Climax!</i>	The Hanging Judge	12/01/1956	Francis Britton	condamné au cours de l'épisode	Innocenté
<i>Wagon Train</i>	The Jean LeBec Story	25/09/1957	Jean Le Bec	condamné au cours de l'épisode	Gracié
<i>Maverick</i>	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958	Bret Maverick	condamné au cours de l'épisode	Innocenté*
<i>Maverick</i>	Trooper Maverick	29/11/1959	Bart Maverick	condamné au cours de l'épisode	Innocenté*
<i>Gunsmoke</i>	False Witness	12/12/1959	Tom Morry	condamné au cours de l'épisode	Innocenté
<i>Peter Gunn</i>	Sentenced	08/02/1960	Peter Gunn	condamné au cours de l'épisode	Innocenté
<i>Laramie</i>	The Barefoot Kid	09/01/1962	Juan De Layo	condamné au cours de l'épisode	Nouveau procès
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Joe Cartwright	condamné au cours de l'épisode	Innocenté*
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Hoss Cartwright	condamné au cours de l'épisode	Innocenté*

<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Adam Cartwright	condamné au cours de l'épisode	Innocenté*
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Ben Cartwright	condamné au cours de l'épisode	Innocenté*
<i>Laramie</i>	The Betrayers	22/01/1963	Jess Harper	condamné au cours de l'épisode	Innocenté
<i>Perry Mason</i>	The Case of the Deadly Verdict	17/10/1963	Janice Barton	condamné au cours de l'épisode	Innocentée
<i>Gunsmoke</i>	Once a Haggan	01/02/1964	Bucko Taos	condamné au cours de l'épisode	Innocenté
<i>The Virginian</i>	Long Ride to Wind River	19/01/1966	Benjy Davis	condamné au cours de l'épisode	Nouveau procès
<i>Gunsmoke</i>	Honor Before Justice	05/03/1966	John Two Bears	condamné au cours de l'épisode	Innocenté*
<i>Bob Hope Presents The Chrysler Theatre</i>	Verdict for Terror	22/03/1967	Willie Hazlitt	condamné au cours de l'épisode	Déménagement du procès
<i>The Wild Wild West</i>	The Night of the Hangman	20/10/1967	Lucius Brand	condamné au cours de l'épisode	Innocenté
<i>The Virginian</i>	A Bad Place to Die	08/11/1967	Trampas	condamné au cours de l'épisode	Innocenté
<i>Ironside</i>	Return of the Hero	04/04/1968	David Larkin	condamné au cours de l'épisode	Innocenté
<i>Hogan's Heroes</i>	The Kommandant Dies at Dawn	31/10/1969	Klink	condamné au cours de l'épisode	Gracié
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	Indien 3	condamné au cours de l'épisode	Innocenté
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	Indien 4	condamné au cours de l'épisode	Innocenté
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	Indien 2	condamné au cours de l'épisode	Innocenté
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	Indien 1	condamné au cours de l'épisode	Innocenté

Résolution judiciaire : exécution (61 personnages)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion	Condamné	Statut	Situation du condamné à la fin de l'épisode
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957	Frank Costas	déjà exécuté	Innocenté*
<i>Playhouse 90</i>	Judgment at Nuremberg	16/04/1959	Julius Streicher	déjà exécuté*	
<i>Playhouse 90</i>	Judgment at Nuremberg	16/04/1959	Joachim von Ribbentrop	déjà exécuté*	
<i>Playhouse 90</i>	Judgment at Nuremberg	16/04/1959	Herman Goering	déjà exécuté*	
<i>The Lawman</i>	The Frame-Up	15/01/1961	Bib Kindle	déjà exécuté	
<i>The Lawman</i>	The Trial	07/05/1961	Weston	déjà exécuté	
<i>Bonanza</i>	Elegy for a Hangman	20/01/1963	Carl Jolly	déjà exécuté	Innocenté
<i>Gunsmoke</i>	The Jailer	01/10/1966	Fred Stone	déjà exécuté	
<i>Bob Hope Presents The Chrysler Theatre</i>	Verdict for Terror	22/03/1967	Victor Thomas Herward	déjà exécuté	
<i>Gunsmoke</i>	The Noose	21/09/1970	Garth	déjà exécuté*	
<i>Ironside</i>	The People Against Judge McIntire	08/10/1970	John Parkman	déjà exécuté	
<i>The Lone Ranger</i>	Spanish Gold	01/06/1950	Tug Spencer	déjà condamné	exécuté
<i>The Lone Ranger</i>	Outlaw's Revenge	09/10/1950	Pete Carson	déjà condamné	Exécuté*
<i>Studio One</i>	Pontius Pilate	07/04/1952	Jésus de Nazareth	déjà condamné	Exécuté*
<i>You Are There</i>	Execution of Joan of Arc	01/03/1953	Joan of Arc	déjà condamné	Exécutée*
<i>You Are There</i>	The Death of Socrates	03/05/1953	Socrates	déjà condamné	Exécuté*
<i>Kraft Television Theater</i>	The Story of Mary Surratt	23/30/1955	Mary Surratt	déjà condamné	Exécuté*
<i>The Lone Ranger</i>	Quicksand	01/11/1956	Steve Grote	déjà condamné	Exécuté*
<i>The Rifleman</i>	Eight Hours to Die	04/11/1958	Ephram Burton	déjà condamné	Exécuté*
<i>Peter Gunn</i>	Death House Testament	01/12/1958	Waldy Collins	déjà condamné	Exécuté*

<i>Naked City</i>	A Wood of Thorne	23/06/1959	Phil Horne	déjà condamné	Innocenté
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Tolliver Bender	13/02/1960	Tolliver Bender	déjà condamné	Exécuté*
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960	De Baca	déjà condamné	Exécuté*
<i>The Rifleman</i>	The Mescalero Curse	18/04/1961	Warren Muddy Young	déjà condamné	Exécuté*
<i>The Lawman</i>	The Promise	11/06/1961	Jedediah "Jed" Barrister	déjà condamné	Exécuté*
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	Condamné 1	déjà condamné	Exécuté*
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	Condamné 2	déjà condamné	Exécuté*
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	Aaron Gibbs	déjà condamné	Exécuté*
<i>The Virginian</i>	The Executioners	19/09/1962	Tom Newcombe	déjà condamné	Exécuté*
<i>Cheyenne</i>	Wanted for the Murder of Cheyenne Brodie	10/12/1962	Peter Walden	déjà condamné	Exécuté
<i>The Virginian</i>	The Judgment	16/01/1963	Billy Carewe	déjà condamné	Exécuté*
<i>Naked City</i>	Prime of Life	13/02/1963	Philip Hames	déjà condamné	Exécuté*
<i>The Defenders</i>	The Last Day	11/01/1964	Floyd Cooper	déjà condamné	Exécuté*
<i>The Twilight Zone</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	28/02/1964	L'homme	déjà condamné	Exécuté*
<i>The Twilight Zone</i>	I Am the Night - Color Me Black	27/03/1964	Jagger	déjà condamné	Exécuté*
<i>Gunsmoke</i>	Caleb	28/03/1964	Chad Fallor	déjà condamné	Exécuté
<i>Rawhide</i>	A Time for Waiting	22/01/1965	Capitaine George Ballinger	déjà condamné	Exécuté
<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966	Eliot	déjà condamné	Exécuté*
<i>You Are There</i>	Execution of Joan of Arc	?	Joan of Arc	condamné au cours de l'épisode	Exécutée*
<i>Climax!</i>	Night of Execution	22/09/1955	Craig	condamné au cours de l'épisode	Exécuté
<i>Gunsmoke</i>	Born to Hang	02/11/1957	Joe Digger	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*

<i>Playhouse 90</i>	Galvanized Yankee	50/12/1957	Bob Shay	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Night of the Execution	29/12/1957	Rodman	condamné au cours de l'épisode	Exécuté
<i>Playhouse 90</i>	Portrait of a Murderer	25/02/1958	Donald Keith Bashor	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Woman at High Hollow	26/02/1958	Evelyn Raymond	condamné au cours de l'épisode	Exécuté
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	20/12/1959	Farqhar	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>The United States Steel Hour</i>	Shadow of a Pale Horse	20/07/1960	Jess Langen	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960	L'homme	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>The Twilight Zone</i>	Shadow Play	05/05/1961	Adam Grant	condamné au cours de l'épisode	Exécuté (mais survit)*
<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961	Romney Wordsworth	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961	Chancelier	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>Gunsmoke</i>	The Gallows	03/03/1962	Pruitt Dover	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>The Defenders</i>	Madman part 2	27/10/1962	Joey Tassili	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>Gunsmoke</i>	With a Smile	30/03/1963	Dal Creed	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	Starring the Defense	15/11/1963	Frankie	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>Gunsmoke</i>	Old Man	10/10/1964	Old Man	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>The Defenders</i>	The Silent Killer	21/01/1965	Mark Gerard	condamné au cours de l'épisode	Exécuté

<i>The Virginian</i>	The Brothers	15/09/1965	Matt Denning	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*
<i>Bonanza</i>	Justice Deferred	17/12/1967	Frank Scott	condamné au cours de l'épisode	Exécuté, puis innocenté
<i>Bonanza</i>	A Girl Named George	14/01/1968	Isham Troxel	condamné au cours de l'épisode	Exécuté
<i>Gunsmoke</i>	Hostage!	11/12/1972	Virgil Bonner	condamné au cours de l'épisode	Exécuté*

Résolution judiciaire hors épisode : future condamnation à mort, ou condamnation à mort maintenue (23 personnages)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion	Condamné	Statut	Situation du condamné à la fin de l'épisode
<i>You Are There</i>	The Witch Trial at Salem, Massachusetts	29/03/1953	Good Wife Martha Carrier	déjà condamné	condamnée
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957	Gerry Daniels	déjà condamné	Innocenté, mais accusé d'un autre crime capital
<i>The Lawman</i>	The Oath	26/10/1958	Mickey	déjà condamné	Condamné
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960	Herbert Morrison	déjà condamné	Innocenté, mais accusé d'un autre crime capital*
<i>Have Gun – Will Travel</i>	Fandango	04/03/1961	Jimmy	déjà condamné	condamné
<i>The Lawman</i>	The Trial	07/05/1961	George Jimson	déjà condamné	condamné
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Waiting Room	24/02/1962	Dave Wilder	déjà condamné	Condamné
<i>The Rifleman</i>	The Debt	05/03/1962	Renolds	déjà condamné	Condamné
<i>The Defenders</i>	The Captive	12/10/1963	Worzek	déjà condamné	Condamné
<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964	Angus Borden	déjà condamné	Condamné*
<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966	Rufus Hubbard	déjà condamné	Condamné*
<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966	Noah Pierce	déjà condamné	Condamné*
<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966	Matthew Eliot	déjà condamné	Condamné*

<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Isaac Reingold	condamné au cours de l'épisode	Condamné
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Gregory Zinoviev	condamné au cours de l'épisode	Condamné
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Llev Kamenev	condamné au cours de l'épisode	Condamné
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Leon Trotsky	condamné au cours de l'épisode	Condamné
<i>Laramie</i>	Dark Verdict	24/11/1959	Vern Callan	condamné au cours de l'épisode	Condamné
<i>The Defenders</i>	The Voices of Death	15/09/1962	Martha Harrow	condamné au cours de l'épisode	Condamnée
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	A Tangled Web	25/01/1963	David Chesterman	condamné au cours de l'épisode	Condamné
<i>Gunsmoke</i>	In Performance of Duty	18/11/1974	Corey Kaysinger	condamné au cours de l'épisode	Condamné

Non résolution : procédure non achevée, évadé (10 personnages)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion	Condamné	Statut	Situation du condamné à la fin de l'épisode
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 1	27/04/1960	Brad Mason	encourt la peine de mort	En suspens
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960	Benson January	encourt la peine de mort	Évadé*
<i>Naked City</i>	Which Is Joseph Creeley	15/11/1961	Joseph Creeley	encourt la peine de mort	En suspens
<i>The Defenders</i>	Madman, part 1	20/10/1962	Joey Tassili	encourt la peine de mort	En suspens
<i>Fireside Theatre</i>	Three Strangers	28/11/1950	Steve Parsons	déjà condamné	Évadé
<i>Playhouse 90</i>	Clipper Ship	04/04/1957	Luis Orbigan	déjà condamné	Évadé
<i>Have Gun – Will Travel</i>	Fandango	04/03/1961	Bob Holson	déjà condamné	Évadé
<i>The Fugitive</i>	Fear in a desert city	17/09/1963	Richard Kimble	déjà condamné	Évadé
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960	Beau Maverick	condamné au cours de l'épisode	Évadé*

<i>Daniel Boone</i>	The King's Shilling	19/10/1967	David Hubbard	condamné au cours l'épisode	Évadé
---------------------	---------------------	------------	---------------	-----------------------------------	-------

C.3 LES 68 EPISODES PRESENTANT UN CONDAMNE OU ACCUSE SAUVE GRACE A LA DECOUVERTE DE SON INNOCENCE* (1950-1974)

(*) : Innocence au sens strict, voir Annexe C-4 pour la définition

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>The Lone Ranger</i>	Friend in Need	01/03/1951
<i>Fireside Theatre</i>	The Celebrated Mrs. Rowland	24/04/1951
<i>The Adventures of Kit Carson</i>	Enemies of the West	22/09/1951
<i>Studio One</i>	Sentence of Death	17/08/1953
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953
<i>Climax!</i>	The Hanging Judge	12/01/1956
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956
<i>Wagon Train</i>	The Jean LeBec Story	25/09/1957
<i>Zane Grey Theatre</i>	Episode in Darkness	15/11/1957
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Night of the Execution	29/12/1957
<i>Maverick</i>	Rope of Cards	19/01/1958
<i>Playhouse 90</i>	Before I Die	23/01/1958
<i>Zane Grey Theatre</i>	This Man Must Die	24/01/1958
<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958
<i>Letter to Loretta</i>	The Last Witness	30/11/1958
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Six-Up to Bannach	10/01/1959
<i>M Squad</i>	One Man's Life	23/01/1959

<i>Naked City</i>	A Wood of Thorne	23/06/1959
<i>M Squad</i>	Death Is a Clock	03/07/1959
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Black Handkerchief	14/11/1959
<i>Maverick</i>	Trooper Maverick	29/11/1959
<i>Gunsmoke</i>	False Witness	12/12/1959
<i>Peter Gunn</i>	Sentenced	08/02/1960
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 2	04/05/1960
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960
<i>The Lawman</i>	Fast Trip to Cheyenne	19/06/1960
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Prisoner	17/12/1960
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Last Judgement	11/03/1961
<i>Peter Gunn</i>	Till Death Do Us Part	08/05/1961
<i>Zane Grey Theatre</i>	Jericho	18/05/1961
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962
<i>Cheyenne</i>	Wanted for the Murder of Cheyenne Bodie	10/12/1962
<i>Bonanza</i>	The Jury	30/12/1962
<i>Laramie</i>	The Betrayers	22/01/1963
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	The Star Juror	15/03/1963
<i>Perry Mason</i>	The Case of the Deadly Verdict	17/10/1963
<i>77 Sunset Strip</i>	Lover's Lane	03/01/1964

<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964
<i>Gunsmoke</i>	Once a Haggen	01/02/1964
<i>Bonanza</i>	A Man to Admire	06/12/1964
<i>The Virginian</i>	Long Ride to Wind River	19/01/1966
<i>Gunsmoke</i>	Honor Before Justice	05/03/1966
<i>The Big Valley</i>	Into the Widow's Web	23/03/1966
<i>The Virginian</i>	Requiem for a Country Doctor	25/01/1967
<i>Daniel Boone</i>	The Long Way Home	16/02/1967
<i>Daniel Boone</i>	The Necklace	09/03/1967
<i>Bonanza</i>	Judgment at Olympus	08/10/1967
<i>Mannix</i>	Make It Like It Never Happened	14/10/1967
<i>The Wild Wild West</i>	The Night of the Hangman	20/10/1967
<i>The Virginian</i>	A Bad Place to Die	08/11/1967
<i>The Big Valley</i>	Night of the Executioner	11/12/1967
<i>The Big Valley</i>	Fall of a Hero	05/02/1968
<i>Bonanza</i>	The Crime of Johnny Mule	25/02/1968
<i>Ironside</i>	Return of the Hero	04/04/1968
<i>Bonanza</i>	Mark of Guilt	15/12/1968
<i>Bonanza</i>	My Friend, My Enemy	12/01/1969
<i>Gunsmoke</i>	The Prisoner	17/03/1969
<i>Gunsmoke</i>	Coreyville	06/10/1969
<i>Hogan's Heroes</i>	The Kommandant Dies at Dawn	31/10/1969

<i>Daniel Boone</i>	The Cache	04/12/1969
<i>Mannix</i>	The Lost Art of Dying	24/10/1970
<i>The Men from Shiloh</i>	The Price of the Hanging	11/11/1970
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970
<i>Gunsmoke</i>	Lijah	08/11/1971

C.4 LES CONDAMNÉS INNOCENTS, 1950-1974 (TYPOLOGIE)

C.4.1.1 Les innocents au sens strict (85 personnages)

Le condamné n'a pas commis l'acte (75 personnages)

Série	Titre de l'épisode	Diffusion	Personnage
<i>The Lone Ranger</i>	Spanish Gold	01/06/1950	Tug Spencer
<i>The Lone Ranger</i>	Friend in Need	01/03/1951	Jeff Austin
<i>Fireside Theatre</i>	The Celebrated Mrs. Rowland	24/04/1951	Fred Cowley
<i>The Adventures of Kit Carson</i>	Enemies of the West	22/09/1951	Daley
<i>Studio One</i>	Sentence of Death	17/08/1953	Joe Policka
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953	Joe Winters
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Isaac Reingold
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Gregory Zinoviev
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Llev Kamenev
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Leon Trotsky
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Story of Mary Surratt	23/03/1955	Mary Surratt
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956	Daniel Harrison

<i>Zane Grey Theatre</i>	Episode in Darkness	15/11/1957	Ethan Bannion
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957	Gerry (Gerard) Daniels
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957	Frank Costas
<i>Playhouse 90</i>	Before I Die	23/01/1958	George Weaver
<i>Zane Grey Theatre</i>	This Man Must Die	24/01/1958	Kirk Joiner
<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958	Jim O'Neill
<i>Maverick</i>	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958	Bret Maverick
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958	Roy Carter
<i>Letter to Loretta</i>	The Last Witness	30/11/1958	Leonard Hirsch
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Rope Law	03/01/1959	Brace Logan
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Six-Up to Bannach	10/01/1959	Murdoch
<i>M Squad</i>	One Man's Life	23/01/1959	Walt Novotny
<i>Naked City</i>	A Wood of Thorne	23/06/1959	Phil Horne
<i>M Squad</i>	Death Is a Clock	03/07/1959	Paul Danzig
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Black Hankerchief	14/11/1959	Pierre Deveraux
<i>Maverick</i>	Trooper Maverick	29/11/1959	Bart Maverick
<i>Gunsmoke</i>	False Witness	12/12/1959	Tom Morry
<i>Peter Gunn</i>	Sentenced	08/02/1960	Peter Gunn
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960	Ben Cartwright
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960	Adam Cartwright
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 1	27/04/1960	Brad Mason
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 2	04/05/1960	Brad Mason

<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960	Herbert Morrison
<i>The Lawman</i>	Fast Trip to Cheyenne	19/06/1960	Frank Saunders
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Ben Cartwright
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Joe Cartwright
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Hoss Cartwright
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Adam Cartwright
<i>The Virginian</i>	The Executioners	19/09/1962	Tom Newcombe
<i>Bonanza</i>	The Jury	30/12/1962	Jamie Wrenn
<i>The Defenders</i>	Kill or be killed	05/01/1963	Bernard "Bernie" Jackman
<i>Laramie</i>	The Betrayers	22/01/1963	Jess Harper
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	The Star Juror	15/03/1963	JJ Fenton
<i>Gunsmoke</i>	The Quest for Asa Janin	01/06/1963	Dave Engels
<i>The Fugitive</i>	Fear in a Desert City	17/09/1963	Richard Kimble
<i>Perry Mason</i>	The Case of the Deadly Verdict	17/10/1963	Janice Barton
<i>77 Sunset Strip</i>	Lover's Lane	03/01/1964	Chuck Gates
<i>Gunsmoke</i>	Once a Haggan	01/02/1964	Bucko Taos
<i>Gunsmoke</i>	Old Man	10/10/1964	Old Man
<i>Bonanza</i>	A Man to Admire	06/12/1964	Hoss Cartwright
<i>The Virginian</i>	Long Ride to Wind River	19/01/1966	Benjy Davis
<i>Gunsmoke</i>	Honor Before Justice	05/03/1966	John Two Bears
<i>The Big Valley</i>	Into the Widow's Web	23/03/1966	Heath Barkley

<i>Gunsmoke</i>	The Good People	15/10/1966	Silas Schute
<i>Daniel Boone</i>	The Long Way Home	16/02/1967	Birch Kendall
<i>Daniel Boone</i>	The Necklace	09/03/1967	L'homme
<i>Bonanza</i>	Judgment at Olympus	08/10/1967	Candy
<i>Mannix</i>	Make It Like It Never Happened	14/10/1967	William Larkin
<i>The Wild Wild West</i>	The Night of the Hangman	20/10/1967	Lucius Brand
<i>The Virginian</i>	A Bad Place to Die	08/11/1967	Trampas
<i>Bonanza</i>	Justice Deferred	17/12/1967	Frank Scott
<i>The Big Valley</i>	Fall of a Hero	05/02/1968	Heath Barkley
<i>Bonanza</i>	The Crime of Johnny Mule	25/02/1968	Johnny Mule
<i>Ironside</i>	Return of the Hero	04/04/1968	David Larkin
<i>Bonanza</i>	Mark of Guilt	15/12/1968	Joe Cartwright
<i>Bonanza</i>	My Friend, My Enemy	12/01/1969	Candy Kennedy
<i>Gunsmoke</i>	Coreyville	06/10/1969	Titus
<i>Daniel Boone</i>	The Cache	04/12/1969	Josh Clemmons
<i>Mannix</i>	The Lost Art of Dying	24/10/1970	Carl Danzig
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	Indien 1
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	Indien 2
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	Indien 3
<i>Gunsmoke</i>	Lijah	08/11/1971	Lijah

L'identité de la personne détenue est erronée (2 personnages)

<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960	Beau Maverick
<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964	Joe Cartwright

--	--	--	--

L'acte criminel n'a pas été commis (8 personnages)

<i>Hallmark Hall of Fame</i>	The Promise	15/05/1955	Phythias
<i>Climax!</i>	The Hanging Judge	12/01/1956	Francis Britton
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Woman at High Hollow	26/02/1958	Evelyn Raymond
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Last Judgement	11/03/1961	Simeon Loving
<i>Peter Gunn</i>	Till Death Do Us Part	08/05/1961	Ed Candell
<i>Zane Grey Theatre</i>	Jericho	18/05/1961	Amy Schroeder
<i>The Defenders</i>	The Silent Killer	21/01/1965	Mark Gerard
<i>Hogan's Heroes</i>	The Kommandant Dies at Dawn	31/10/1969	Klink

C.4.1.2 Les innocents au sens large (29 personnages)

Le crime commis n'est pas un crime capital (10 personnages)

<i>Four Star Playhouse</i>	The Firing Squad	06/10/1955	Sydney Jones
<i>Wagon Train</i>	The Jean LeBec Story	25/09/1957	Jean Le Bec
<i>Zane Grey Theatre</i>	Trial by Fear	10/01/1958	Todd Owen
<i>Maverick</i>	Rope of Cards	19/01/1958	Billy Gray
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Prisoner	17/12/1960	Justin Croton
<i>The Twilight Zone</i>	Dust	06/01/1961	Luis Gaiegos
<i>Bonanza</i>	Elegy for a Hangman	20/01/1963	Carl Jolly
<i>The Virginian</i>	Requiem for a Country Doctor	25/01/1967	Stacey Grainger
<i>Gunsmoke</i>	The Prisoner	17/03/1969	Steven Downing

<i>The Men from Shiloh</i>	The Price of the Hanging	11/11/1970	Benjamin Kinkaid
----------------------------	--------------------------	------------	------------------

**La qualification capitale n'est plus reconnue dans la loi contemporaine du téléspectateur
(sorcellerie, vol de cheval) (8 personnages)**

<i>Fireside Theatre</i>	Three Strangers	28/11/1950	Steve Parsons
<i>You Are There</i>	The Witch Trial at Salem, Massachusetts	29/03/1953	Good wife Martha Carrier
<i>You Are There</i>	The Witch Trial at Salem, Massachusetts	29/03/1953	Mary Easty
<i>You Are There</i>	The Witch Trial at Salem, Massachusetts	29/03/1953	Révérénd Burrows
<i>The Life and Legend of Wyatt Earp</i>	Death for a Stolen Horse	13/01/1959	Joe Riva
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960	Benson January
<i>Laramie</i>	The Barefoot Kid	09/01/1962	Juan De Layo
<i>Gunsmoke</i>	In Performance of Duty	18/11/1974	Corey Kaysinger

**La qualification capitale est illégitime selon les lois contemporaines du téléspectateur
(crime d'opinion) (11 personnages)**

<i>Studio One</i>	Pontius Pilate	07/04/1952	Jésus de Nazareth
<i>Studio One</i>	Pontius Pilate	07/04/1952	Procula
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	Reign of Terror	18/05/1952	Mme Lafayette
<i>You Are There</i>	The Final Hour of Joan of Arc	01/03/1953	Joan of Arc
<i>You Are There</i>	The Final Hour of Joan (2)	01/03/1953	Joan of Arc
<i>You Are There</i>	The Death of Socrates	03/05/1953	Socrates
<i>Playhouse 90</i>	Clipper Ship	04/04/1957	Luis Orbigan

<i>Playhouse 90</i>	Galvanized Yankee	05/12/1957	Bob Shay
<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961	Chancelier
<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961	Romney Wordsworth
<i>The Defenders</i>	The Captive	12/10/1963	Worzek

C.5 LES 109 PERSONNAGES ACCUSES OU CONDAMNES A MORT EN POSITION DE MARGINALITE (1950-1974)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Diffusion	Nom du personnage	Situation du personnage par rapport à la communauté qui le condamne
<i>The Lone Ranger</i>	Outlaw's Revenge	09/10/1950	Pete Carson	Marginal (criminel de carrière)
<i>Fireside Theatre</i>	Three Strangers	28/11/1950	Steve Parsons	Étranger à la communauté
<i>The Adventures of Kit Carson</i>	Enemies of the West	22/09/1951	Daley	Marginal (pauvre)
<i>Studio One</i>	Pontius Pilate	07/04/1952	Procula	Dissidente politique et religieuse
<i>Studio One</i>	Pontius Pilate	07/04/1952	Jésus de Nazareth	Dissident politique et religieux
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	Reign of Terror	18/05/1952	Mme Lafayette	Dissidente politique
<i>You Are There</i>	The Final Hour of Joan of Arc	01/03/1953	Joan of Arc	Dissidente politique et religieuse
<i>You Are There</i>	The Final Hour of Joan (2)	01/03/1953	Joan of Arc	Dissidente politique et religieuse
<i>You Are There</i>	The Death of Socrates	03/05/1953	Socrates	Dissident politique
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Llev Kamenev	Dirigeant déchu
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Gregory Zinoviev	Dirigeant déchu
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Leon Trotsky	Dirigeant déchu
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Isaac Reingold	Dissident politique
<i>Studio One</i>	Twelve Angry Men	20/09/1954	Kid	Marginal (pauvre)
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Story of Mary Surratt	23/03/1955	Mary Surratt	Dissidente politique par association

<i>Climax!</i>	Night of Execution	22/09/1955	Craig	Marginal (pauvre)
<i>Four Star Playhouse</i>	The Firing Squad	06/10/1955	Sidney Jones	Marginal (déserteur)
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956	Daniel Harrison	Marginal (pauvre)
<i>Gunsmoke</i>	Custer	22/09/1956	Joe Trimble	Marginal (déserteur)
<i>The Lone Ranger</i>	Quicksand	01/11/1956	Steve Grote	Marginal (criminel de carrière)
<i>Studio One</i>	The Defender	04/03/1957	Joseph Gordon	Marginal (pauvre)
<i>Playhouse 90</i>	Clipper Ship	04/04/1957	Luis Orbigan	Dissident politique
<i>Wagon Train</i>	The Jean LeBec Story	25/09/1957	Jean Le Bec	Étranger à la communauté
<i>Gunsmoke</i>	Born to Hang	02/11/1957	Joe Digger	Étranger à la communauté
<i>Zane Grey Theatre</i>	Episode in Darkness	15/11/1957	Ethan Bannion	Étranger à la communauté
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957	Gerry (Gerard) Daniels	Marginal (criminel de carrière)
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957	Frank Costas	Marginal (criminel de carrière)
<i>Playhouse 90</i>	Galvanized Yankee	05/12/1957	Bob Shay	Dissident politique
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Woman at High Hollow	26/02/1958	Evelyn Raymond	Marginale (riche)
<i>Maverick</i>	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958	Bret Maverick	Étranger à la communauté
<i>Peter Gunn</i>	Death House Testament	01/12/1958	Waldy Collins	Marginal (criminel de carrière)
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Rope Law	03/01/1959	Brace Logan	Marginal (pauvre)

<i>The Life and Legend of Wyatt Earp</i>	Death for a Stolen Horse	13/01/1959	Joe Riva	Marginal (étranger)
<i>Playhouse 90</i>	Judgment at Nuremberg	16/04/1959	Joachim von Ribbentropp	Dirigeant déchu
<i>Playhouse 90</i>	Judgment at Nuremberg	16/04/1959	Herman Goering	Dirigeant déchu
<i>Playhouse 90</i>	Judgment at Nuremberg	16/04/1959	Julius Streicher	Dirigeant déchu
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	The Hostage	10/10/1959	Jumbo Kane	Marginal (criminel de carrière)
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Black Hankerchief	14/11/1959	Pierre Deveraux	Étranger à la communauté
<i>Laramie</i>	Dark Verdict	24/11/1959	Vern Callan	Étranger à la communauté
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	20/12/1959	Farqhar	Dissident politique
<i>Laramie</i>	Hour After Dawn	15/03/1960	Billy Pardee	Marginal (criminel de carrière)
<i>The Twilight Zone</i>	Execution	01/04/1960	Joe Caswell	Marginal (criminel de carrière)
<i>The United States Steel Hour</i>	Shadow of a Pale Horse	20/07/1960	Jess Langen	Étranger à la communauté
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960	Beau Maverick	Étranger à la communauté
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Prisoner	17/12/1960	Justin Croton	Étranger à la communauté
<i>The Twilight Zone</i>	Dust	06/01/1961	Luis Gaiegos	Étranger à la communauté
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Last Judgement	11/03/1961	Simeon Loving	Étranger à la communauté
<i>The Rifleman</i>	The Mescalero Curse	18/04/1961	Warren Muddy Young	Étrange à la communauté

<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961	Chancelier	Dirigeant déchu
<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961	Romney Wordsworth	Dissident religieux
<i>The Lawman</i>	The Promise	11/06/1961	Jedediah "Jed" Barrister	Marginal (déserteur)
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	Aaron Gibbs	Étranger à la communauté
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	Condamné 1	Étranger à la communauté
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	Condamné 2	Étranger à la communauté
<i>Laramie</i>	The Barefoot Kid	09/01/1962	Juan De Layo	Étranger à la communauté
<i>The Rifleman</i>	Gunfire	15/01/1962	Charlie Gordo	Marginal (criminel de carrière)
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Waiting Room	24/02/1962	Dave Wilder	Marginal (criminel de carrière)
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Waiting Room	24/02/1962	Sim Wilder	Marginal (criminel de carrière)
<i>Gunsmoke</i>	The Gallows	03/03/1962	Pruitt Dover	Étranger à la communauté
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Hoss Cartwright	Étranger à la communauté
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Ben Cartwright	Étranger à la communauté
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Adam Cartwright	Étranger à la communauté
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Joe Cartwright	Étranger à la communauté
<i>The Virginian</i>	The Executioners	19/09/1962	Tom Newcombe	Marginal (criminel de carrière)
<i>The Defenders</i>	Madman part 1	20/10/1962	Joey Tassili	Marginal (pauvre)

<i>The Defenders</i>	Madman part 2	27/10/1962	Joey Tassili	Marginal (pauvre)
<i>Cheyenne</i>	Wanted for the Murder of Cheyenne Bodie	10/12/1962	Peter Walden	Marginal (criminel de carrière)
<i>Bonanza</i>	The Jury	30/12/1962	Jamie Wrenn	Marginal (réputation)
<i>The Virginian</i>	The Judgment	16/01/1963	Billy Carewe	Marginal (criminel de carrière)
<i>Bonanza</i>	Elegy for a Hangman	20/01/1963	Carl Jolly	Marginal (pauvre)
<i>Laramie</i>	The Betrayers	22/01/1963	Jess Harper	Étranger à la communauté
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	A Tangled Web	25/01/1963	David Chesterman	Marginal (criminel de carrière)
<i>Wagon Train</i>	The Lily Legend Story	13/02/1963	Lily Legend	Marginale (réputation)
<i>The Defenders</i>	Metamorphosis	02/03/1963	Luke Jackson	Marginal (pauvre)
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	The Star Juror	15/03/1963	JJ Fenton	Marginal (réputation)
<i>The Defenders</i>	The Captive	12/10/1963	Worzek	Dirigeant déchu
<i>Perry Mason</i>	The Case of the Deadly Verdict	17/10/1963	Janice Barton	Marginale (réputation)
<i>The Defenders</i>	The Last Day	11/01/1964	Floyd Cooper	Marginal (criminel de carrière)
<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964	Joe Cartwright	Étranger à la communauté
<i>Gunsmoke</i>	Once a Haggan	01/02/1964	Bucko Taos	Marginal (pauvre)
<i>Gunsmoke</i>	Old Man	10/10/1964	Old Man	Étranger à la communauté
<i>Gunsmoke</i>	Hung High	14/11/1964	Tony Serpa	Marginal (criminel de carrière)
<i>The Big Valley</i>	The Murdered Party	17/11/1965	Corbie Kyles	Marginal (réputation)
<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966	Eliot	Dissident politique

<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966	Rufus Hubbard	Dissident politique
<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966	Matthew Eliot	Dissident politique
<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966	Noah Pierce	Dissident politique
<i>Gunsmoke</i>	The Good People	15/10/1966	Silas Schute	Étranger à la communauté
<i>Gunsmoke</i>	The Hanging	31/12/1966	Billy Bowles	Marginal (criminel de carrière)
<i>The Virginian</i>	Requiem for a Country Doctor	25/01/1967	Stacey Grainger	Étranger à la communauté
<i>Bonanza</i>	Judgment at Olympus	08/10/1967	Candy	Étranger à la communauté
<i>Daniel Boone</i>	The King's Shilling	19/10/1967	David Hubbard	Dissident politique
<i>The Wild Wild West</i>	The Night of the Hangman	20/10/1967	Lucius Brand	Dissident politique
<i>Daniel Boone</i>	The Traitor	02/11/1967	Daniel Boone	Dissident politique
<i>The Virginian</i>	A Bad Place to Die	08/11/1967	Trampas	Étranger à la communauté
<i>The Big Valley</i>	Night of the Executioner	11/12/1967	Jimmy Sweetwater	Marginal (criminel de carrière)
<i>Bonanza</i>	The Crime of Johnny Mule	25/02/1968	Johnny Mule	Étrange à la communauté
<i>Gunsmoke</i>	A Noose for Dobie Price	04/03/1968	Dobie Price	Marginal (criminel de carrière)
<i>Gunsmoke</i>	A Noose for Dobie Price	04/03/1968	Jabez	Marginal (criminel de carrière)
<i>Bonanza</i>	My Friend, My Enemy	12/01/1969	Candy Kennedy	Étranger à la communauté
<i>Daniel Boone</i>	The Cache	04/12/1969	Josh Clemmons	Étranger à la communauté
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	Indien 1	Étranger à la communauté
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	Indien 4	Étrange à la communauté
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	Indien 2	Étranger à la communauté
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	Indien 3	Étranger à la communauté

<i>Gunsmoke</i>	The Witness	23/11/1970	Ira Pickett	Marginal (criminel de carrière)
<i>Gunsmoke</i>	Lijah	08/11/1971	Lijah	Étranger à la communauté
<i>Gunsmoke</i>	Hostage!	11/12/1972	Virgil Bonner	Marginal (criminel de carrière)
<i>Gunsmoke</i>	In Performance of Duty	18/11/1974	Corey Kaysinger	Marginal (criminel de carrière)

D. LES VICTIMES (1950-1974) : IDENTITE, RACE, SITUATION SOCIALE, SITUATION FAMILIALE, MANIERE DU DECES

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Diffusion	Victime	Sexe	Race, communauté	Situation sociale	Situation familiale	Manière du décès
<i>The Lone Ranger</i>	Spanish Gold	01/06/1950	Barker	homme	non précisé	rancher	non précisé	étranglé avec du fil barbelé
<i>The Lone Ranger</i>	Friend in Need	01/03/1951	Conducteur	homme	non précisé	Salarié (transport de fonds)	inconnu	coup de feu
<i>Fireside Theatre</i>	The Celebrated Mrs. Rowland	24/04/1951	Mr Rowland	homme	blanc	propriétaire d'une maison de rapport	marié	coup sur la tête
<i>The Adventures of Kit Carson</i>	Enemies of the West	22/09/1951	Emmet	homme	non précisé	juge	marié	non précisé
<i>Fireside Theatre</i>	The Twelfth Juror	24/02/1953	L'employeur	homme	non précisé	employeur	non précisé	non précisé
<i>Studio One</i>	Sentence of Death	17/08/1953	Harry Sawyer	homme	blanc	propriétaire d'un magasin	marié	coup de feu
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953	Baker	homme	blanc	conducteur de travaux	non précisé	coup de feu
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Kirov	homme	non précisé	homme politique	non précisé	non précisé
<i>Studio One</i>	Twelve Angry Men	20/09/1954	Le père	homme	non précisé	défavorisé	un fils	coup de couteau
<i>Climax!</i>	Night of Execution	22/09/1955	Sheila	femme	non précisé	non précisé	petit ami	battue à mort
<i>Climax!</i>	The Hanging Judge	12/01/1956	John Teal	homme	blanc	non précisé	orphelin de mère, père absent	poison
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956	Madame Ransom	femme	non précisé	aisée	veuve	coup sur la tête

<i>Gunsmoke</i>	Custer	22/09/1956	Granby	homme	blanc	fermier	célibataire	battu
<i>The Lone Ranger</i>	Quicksand	01/11/1956	Mary White Cloud	femme	indien	directrice d'école	filles d'un chef indien	non précisé
<i>Studio One</i>	The Defender	04/03/1957	Harriet Wallach	femme	non précisé	femme au foyer	mariée, deux enfants	étranglée
<i>Wagon Train</i>	The Jean LeBec Story	25/09/1957	Bill Hamon	homme	blanc	fil de cacique	père, orphelin de mère	coup de feu
<i>Gunsmoke</i>	Born to Hang	02/11/1957	Tate	homme	blanc	propriétaire de chevaux	non précisé	coup de feu
<i>Zane Grey Theatre</i>	Episode in Darkness	15/11/1957	Mme Rutledge	femme	blanc	modeste	une nièce	coup de feu
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957	Mona Costas	femme	blanc	serveuse	divorcée	coup sur la tête
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957	Clark	homme	blanc	bookmaker	non précisé	coup de feu
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Night of the Execution	29/12/1957	Mme Rodman	femme	blanc	non précisé	mariée	étranglée
<i>Zane Grey Theatre</i>	Trial by Fear	10/01/1958	Clegg	homme	blanc	non précisé	non précisé	coup de feu
<i>Maverick</i>	Rope of Cards	19/01/1958	Ben Sloane	homme	blanc	riche propriétaire de bétail	célibataire	coup de feu
<i>Playhouse 90</i>	Before I Die	23/01/1958	Patrolman	homme	non précisé	policier	non précisé	coup de feu
<i>Zane Grey Theatre</i>	This Man Must Die	24/01/1958	MacIntyre	homme	non précisé	non précisé	non précisé	coup de feu
<i>Playhouse 90</i>	Portrait of a Murderer	25/02/1958	Anna Carter	femme	non précisé	modeste	mariée	coup sur la tête
<i>Playhouse 90</i>	Portrait of a Murderer	25/02/1958	Jean Hangstrom	femme	blanc	modeste	femme seule	coup sur la tête
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Woman at High Hollow	26/02/1958	Bill Raymond	homme	blanc	propriétaire de terre	marié	coup sur la tête

<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958	Collee Smith	homme	non précisé	ranger	non précisé	coup de feu
<i>Maverick</i>	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958	Caissier de Wells Fargo	homme	blanc	employé de banque	non précisé	coup de feu
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958	Inconnu	homme	non précisé	conducteur de diligence	non précisé	coup de feu
<i>The Rifleman</i>	Eight Hours to Die	04/11/1958	inconnu	homme	non précisé	diacre	non précisé	coup de feu
<i>Letter to Loretta</i>	The Last Witness	30/11/1958	Shirley Asher	femme	blanc	femme au foyer	mariée	non précisé
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Rope Law	03/01/1959	Marlee	femme	non précisé	famille de journaliers	une mère, un beau-père	non précisé
<i>M Squad</i>	One Man's Life	23/01/1959	Ralph	homme	blanc	propriétaire d'un magasin de vêtements	des héritiers	battu à mort
<i>M Squad</i>	Death Is a Clock	03/07/1959	Bartender	homme	non précisé	barman	non précisé	non précisée
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Black Hankerchief	14/11/1959	Conducteur de diligence	homme	non précisé	conducteur de diligence	non précisé	coup de feu
<i>Laramie</i>	Dark Verdict	24/11/1959	Sheriff Kyley	homme	non précisé	sheriff	non précisé	coup de feu
<i>Laramie</i>	Dark Verdict	24/11/1959	Doc Webb	homme	non précisé	docteur	une femme	coup de feu
<i>Guns smoke</i>	False Witness	12/12/1959	Harry Land	homme	blanc	non précisé	non précisé	coup de feu
<i>Peter Gunn</i>	Sentenced	08/02/1960	inconnu	homme	non précisé	employé de banque, caissier	non précisé	coup de feu
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Tolliver Bender	13/02/1960	Davy Bickford	homme	blanc	non précisé	un frère	non précisé
<i>Laramie</i>	Hour After Dawn	15/03/1960	Tom Murphy	homme	blanc	sheriff adjoint	non précisé	coup de feu

<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960	M. Burns	homme	non précisé	propriétaire d'un café	une fille	coup de feu
<i>The Twilight Zone</i>	Execution	01/04/1960	Le fils	homme	non précisé	non précisé	père	coup de feu
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 1	27/04/1960	Charles Ivers/ Mason	homme	blanc	ancien propriétaire de journal, aspirant politicien	marié, un fils, un frère	coup sur la tête
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 2	04/05/1960	Charles Ivers/ Mason	homme	blanc	ancien propriétaire de journal, aspirant politicien	marié, un fils, un frère	coup sur la tête
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960	inconnue	femme	non précisé	étudiante au collège	non précisé	non précisé
<i>The Lawman</i>	Fast Trip to Cheyenne	19/06/1960	Maria Velasquez	femme	non précisé	non précisé	non précisé	non précisé
<i>The United States Steel Hour</i>	Shadow of a Pale Horse	20/07/1960	Bart Rigger	homme	blanc	fils du forgeron	un père, une mère, une sœur	coup sur la tête
<i>The Twilight Zone</i>	Dust	06/01/1961	Canfield Petite fille	femme	non précisé	modeste	père, mère	renversée par un chariot
<i>The Lawman</i>	The Frame-Up	15/01/1961	Ned Plummer	homme	non précisé	criminel, voleur	non précisé	coup de feu dans le dos
<i>Have Gun – Will Travel</i>	Fandango	04/03/1961	Petty	homme	blanc	voleur	un frère	battu à mort
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Last Judgement	11/03/1961	Non précisé	homme	non précisé	Adjoint du shérif	non précisé	non précisé
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Last Judgement	11/03/1961	Tom Chisel	homme	non précisé	Adjoint du shérif	non précisé	coup de feu
<i>Peter Gunn</i>	Till Death Do Us Part	08/05/1961	Leona Candell	femme	blanc	non précisé	mariée	non précisé
<i>Zane Grey Theatre</i>	Jericho	18/05/1961	Dooley Schroeder	homme	blanc	propriétaire modeste	marié	coup de feu

<i>The Defenders</i>	The Quality of Mercy	16/09/1961	Baby boy Warner	homme	non précisé		deux parents, deux frères et sœurs	injection de morphine
<i>Naked City</i>	Which Is Joseph Creeley	15/11/1961	Millis	homme	blanc	propriétaire d'une bijouterie	marié	coup de feu
<i>Gunsmoke</i>	The Gallows	03/03/1962	Ax Parsons	homme	blanc	propriétaire d'une entreprise de transport de fret	veuf	coup de couteau
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Henry Payne	homme	blanc	caissier dans une banque	non précisé	coup de feu
<i>The Defenders</i>	The Voices of Death	15/09/1962	Ernie Harrow	homme	blanc	classe moyenne	marié, deux enfants	coup de feu
<i>The Virginian</i>	The Executioners	19/09/1962	That woman	femme	non précisé	fille facile	non précisé	non précisé
<i>The Defenders</i>	Madman part 1	20/10/1962	Lola	femme	blanc	non précisé	non précisé	étranglée
<i>The Defenders</i>	Madman part 2	27/10/1962	Lola	femme	non précisé	non précisé	non précisé	étranglée
<i>Bonanza</i>	The Jury	30/12/1962	Phil Olsen	homme	non précisé	modeste	un frère	coup de feu
<i>The Defenders</i>	Kill or be killed	05/01/1963	Homme	homme	non précisé	non précisé	non précisé	coup de feu
<i>The Virginian</i>	The Judgment	16/01/1963	Clyde Morton	homme	non précisé	non précisé	non précisé	coup de feu
<i>Bonanza</i>	Elegy for a Hangman	20/01/1963	Bill Howser	homme	non précisé	employé d'une compagnie de chemin de fer	non précisé	coup de feu
<i>Laramie</i>	The Betrayers	22/01/1963	Roy	homme	blanc	adjoint du shérif	célibataire	coup de feu
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	A Tangled Web	25/01/1963	Herbert Stone	homme	blanc	gardien dans un funérarium	non précisé	battu à mort
<i>Wagon Train</i>	The Lily Legend Story	13/02/1963	Fancy Don	homme	non précisé	non précisé	non précisé	coup de feu

<i>Naked City</i>	Prime of Life	13/02/1963	Victime dans la teinturerie	homme	blanc	employé de bureau	non précisé	coup de feu
<i>The Defenders</i>	Metamorphosis	02/03/1963	Donald Martin	homme	blanc	policier	marié	coup de feu
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	The Star Juror	15/03/1963	Lola Pendaola	femme	blanc	modeste, fille facile	petit ami	étranglée
<i>Gunsmoke</i>	With a Smile	30/03/1963	Lottie Foy	femme	blanc	entraîneuse de saloon	orpheline	coup de feu
<i>Gunsmoke</i>	The Quest for Asa Janin	01/06/1963	Lucy Firth	femme	non précisé	entraîneuse de saloon	célibataire	coup de feu
<i>The Fugitive</i>	Fear in a Desert City	17/09/1963	Mme Kimble	femme	non précisé	classe supérieure	mariée	frappée à mort
<i>Perry Mason</i>	The Case of the Deadly Verdict	17/10/1963	Amanda Barton	femme	non précisé	riche	des filles, des nièces et neveux	poison
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	Starring the Defense	15/11/1963	Jules Herman	homme	non précisé	fil de bonne famille	non précisé	coup de couteau
<i>77 Sunset Strip</i>	Lover's Lane	03/01/1964	Doreen Lang	femme	blanc	modeste	père	agression sexuelle (pas de décès)
<i>77 Sunset Strip</i>	Lover's Lane	03/01/1964	Le garçon	homme	non précisé	étudiant	non précisé	coup de couteau
<i>The Defenders</i>	The Last Day	11/01/1964	Mme Martin	femme	non précisé	travaille pour une organisation de charité	non précisé	non précisé
<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964	Officier supérieur	homme	non précisé	officier	non précisé	coup de feu
<i>Gunsmoke</i>	Once a Haggan	01/02/1964	Joueur de poker	homme	blanc	employé	non précisé	coup de couteau
<i>The Twilight Zone</i>	I Am the Night - Color Me Black	27/03/1964	Pyschopathic bully	homme	blanc	non précisé	non précisé	coup de feu
<i>Gunsmoke</i>	Caleb	28/03/1964	Ida	homme	non précisé	non précisé	non précisé	non précisé

<i>Gunsmoke</i>	Old Man	10/10/1964	Joe Silva	homme	blanc	non précisé	célibataire	coup de couteau
<i>Gunsmoke</i>	Hung High	14/11/1964	Jim Downey	homme	blanc	marshal	célibataire	coup de feu
<i>Bonanza</i>	A Man to Admire	06/12/1964	Flint Durfee	homme	blanc	agent immobilier	frère	coup de feu
<i>The Defenders</i>	The Silent Killer	21/01/1965	Marian Garner	femme	blanc	femme au foyer	mariée	coup de marteau puis noyée
<i>Rawhide</i>	A Time for Waiting	22/01/1965	Morton	homme	blanc	sergent	marié	coup de feu
<i>The Virginian</i>	The Brothers	15/09/1965	Lewis	homme	blanc	soldat	pas de famille	coup de poing
<i>The Big Valley</i>	The Murdered Party	17/11/1965	Colonel Ashby	homme	blanc	riche	marié	poignardé
<i>Bonanza</i>	The Dublin Lad	02/01/1966	Fred Dimler	homme	blanc	rancher modeste	marié, un fils	coup de feu
<i>The Virginian</i>	Long Ride to Wind River	19/01/1966	Hobey Kendall	homme	blanc	tanneur	non précisé	coup de feu
<i>Gunsmoke</i>	Honor Before Justice	05/03/1966	Bright Wing	homme	indien	Indien	non précisé	coup de couteau
<i>The Big Valley</i>	Into the Widow's Web	23/03/1966	Ambrose Carson	homme	blanc	tireur d'élite dans un cirque	marié	coup de feu
<i>Gunsmoke</i>	The Good People	15/10/1966	Jed Bailey	homme	blanc	non précisé	non précisé	pendu
<i>Gunsmoke</i>	The Hanging	31/12/1966	Mme Preston	femme	non précisé	non précisé	mariée	coup de feu
<i>The Virginian</i>	Requiem for a Country Doctor	25/01/1967	John Marsh	homme	non précisé	docteur	marié, une fille	coup de feu
<i>Daniel Boone</i>	The Long Way Home	16/02/1967	Chef indien	homme	indien	chef respecté, négocie un traité de paix	non précisé	coup de couteau
<i>Daniel Boone</i>	The Necklace	09/03/1967	Jacques Moreau	homme	non précisé	agent de la couronne	non précisé	coup de couteau

<i>Bob Hope Presents The Chrysler Theatre</i>	Verdict for Terror	22/03/1967	June	femme	non précisé	non précisé	fiancée	coup de feu
<i>Bob Hope Presents The Chrysler Theatre</i>	Verdict for Terror	22/03/1967	Sharen Marcus	femme	non précisé	non précisé	enfant unique	non précisé
<i>Bonanza</i>	Judgment at Olympus	08/10/1967	Jediah Wheelock	homme	non précisé	héritier, aisé	père	coup de feu
<i>Mannix</i>	Make It Like It Never Happened	14/10/1967	Santina	homme	non précisé	non précisé	divorcé	battu
<i>The Wild Wild West</i>	The Night of the Hangman	20/10/1967	Amos Rawlins	homme	blanc	riche rancher	marié	coup de feu
<i>The Virginian</i>	A Bad Place to Die	08/11/1967	Fred Standish	homme	non précisé	fils d'un rancher puissant	marié, un père	coup sur la tête
<i>Bonanza</i>	Justice Deferred	17/12/1967	Shirley Patrick	femme	blanc	filles de saloon	célibataire	étranglée
<i>Bonanza</i>	A Girl Named George	14/01/1968	Walder Finn Harold	homme	non précisé	cowboy	célibataire	coup de feu
<i>The Big Valley</i>	Fall of a Hero	05/02/1968	Parker Atlas	homme	blanc	non précisé	non précisé	coup de feu
<i>Bonanza</i>	The Crime of Johnny Mule	25/02/1968	Dave	homme	non précisé	rancher, propriétaire	deux fils	coup de couteau
<i>Ironside</i>	Return of the Hero	04/04/1968	Mme Larkin	femme	non précisé	non précisé	mariée	coup de feu
<i>Ironside</i>	Return of the Hero	04/04/1968	Bryson	homme	non précisé	homme d'affaires	marié	coup de feu
<i>Bonanza</i>	Mark of Guilt	15/12/1968	Younger	homme	blanc	rancher	non précisé	coup sur la tête
<i>Bonanza</i>	My Friend, My Enemy	12/01/1969	Leggett	homme	blanc	courtier de bétail	non précisé	coup de feu
<i>Gunsmoke</i>	The Prisoner	17/03/1969	Tessa Mathison	femme	non précisé	femme du cacique	mariée	coup à la tête

<i>Gunsmoke</i>	Coreyville	06/10/1969	Mary Elizabeth	femme	non précisé	filles de saloon	célibataire	coup sur la tête
<i>Daniel Boone</i>	The Cache	04/12/1969	Bruce Macfarland	homme	blanc	trappeur	marié	non précisé
<i>Ironsides</i>	The People Against Judge McIntire	08/10/1970	Carl Fellows	homme	non précisé	homme d'affaire	non précisé	coup de feu
<i>Mannix</i>	The Lost Art of Dying	24/10/1970	Verna Leslie	femme	blanc	non précisé, femme entretenue	célibataire	non précisé
<i>The Men from Shiloh</i>	The Price of the Hanging	11/11/1970	Gannon	homme	blanc	joueur de poker	non précisé	coup de feu
<i>Gunsmoke</i>	Lijah	08/11/1971	Ezra Parker	homme	blanc	rancher, fermier	marié, deux enfants	coup de feu
<i>Gunsmoke</i>	Lijah	08/11/1971	Mme Parker	femme	blanc	fermière	mariée, deux enfants	coup de feu
<i>Gunsmoke</i>	Lijah	08/11/1971	Fils Parker	homme	blanc	fermier	deux parents, sœur	coup de feu

E. LES EXECUTIONS JUDICIAIRES DANS LE CORPUS (1950-1974)

E.1 LES EXECUTIONS (TYPE, METHODE) PAR CONDAMNE (1950-1974)

E.1.1 Vocabulaire : l'exécution et sa typologie

L'exécution

Une exécution est décomptée à partir du moment où le personnage condamné est sorti de son lieu de détention pour être emmené au lieu de sa mise à mort – qu'importe la suite de cette scène.

L'exécution écourtée par le choix de la mise en scène

Le personnage condamné est sorti de son lieu de détention, la mise à mort elle-même n'a pas lieu à l'écran, car la scène est coupée par le montage. L'exécution peut être écourtée par le générique d'ouverture d'épisode ou par le générique de fin.

Dans le cas où l'exécution écourtée ne correspond pas à la fin de l'épisode, elle est décomptée dans cette catégorie si le point de vue quitte le lieu de l'exécution (le hors champ est plus éloigné que le hors champ contigu au cadre), et aucun signe (sonore ou visuel) ne donne d'indication sur ce qui se déroule hors champ.

L'exécution hors champ

Un personnage condamné à mort, présent dans le champ de la caméra au moins une fois, est exécuté en ellipse au cours de l'épisode. Les dialogues assurent que ce dernier a été mis à mort. Cette exécution hors champ peut avoir lieu pendant le temps du récit, mais aussi en flashback.

L'exécution interrompue

Un personnage condamné est sorti de son lieu de détention, mais il est sauvé avant sa mise à mort (par un sursis, une grâce, ou une évasion). L'exécution n'est pas menée à son terme.

L'exécution avec passage de vie à trépas

Un personnage condamné subit la totalité de la dernière phase du processus d'exécution, ce qui entraîne sa mort (de façon définitive). La représentation de ce passage peut être frontale ou indirecte par le biais de procédés stylistiques, comme le déplacement (voir plus bas). L'exécution peut apparaître fatale dans un premier temps, mais s'il est révélé ensuite que le condamné a survécu, l'exécution n'est pas classée dans cette catégorie, mais dans la catégorie « exécution non fatale ».

L'exécution non fatale

Un personnage condamné subit la totalité du processus d'exécution, mais il survit à la suite d'un dysfonctionnement, d'un sabotage de l'instrument de mise à mort, ou encore d'une intervention surnaturelle.

Le déplacement

Le temps diégétique se déroule, mais il y a une rupture visuelle, car l'acte de mise à mort n'est pas dans le champ de la caméra. Par exemple, la porte se referme sur la chambre d'exécution et

la caméra reste à l'extérieur pendant que l'exécution se déroule. Seule la porte se trouve dans le champ de la caméra.

Exécution interrompue (26)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion	Condamné(e)	Méthode d'exécution
<i>Fireside Theatre</i>	The Celebrated Mrs. Rowland	24/04/1951	Fred Cowley	Chaise électrique
<i>Studio One</i>	Pontius Pilate	07/04/1952	Procula	crucifixion
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953	Joe Winters	Chaise électrique
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	The Promise	15/05/1955	Pythias	décapitation
<i>Four Star Playhouse</i>	The Firing Squad	06/10/1955	Sidney Jones	Peloton d'exécution
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956	Daniel Harrison	Chaise électrique
<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958	Jim O'Neill	Pendaison
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958	Roy Carter	Pendaison
<i>Maverick</i>	Trooper Maverick	29/11/1959	Bart Maverick	Pendaison
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Tolliver Bender	13/02/1960	Tolliver Bender	Pendaison
<i>Laramie</i>	Hour After Dawn	15/03/1960	Billy Pardee	Pendaison
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960	Adam Cartwright	Pendaison
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960	Ben Cartwright	Pendaison
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960	Herbert Morrison	Chambre à gaz
<i>Bat Masterson</i>	No Amnesty for Death	30/03/1961	Aidan Roundtree	Pendaison
<i>Bat Masterson</i>	No Amnesty for Death	30/03/1961	Brock Martin	Pendaison
<i>Bat Masterson</i>	No Amnesty for Death	30/03/1961	Doby	Pendaison
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Hoss Cartwright	Pendaison
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Adam Cartwright	Pendaison
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Ben Cartwright	Pendaison
<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964	Joe Cartwright	Peloton d'exécution

<i>Gunsmoke</i>	Honor Before Justice	05/03/1966	John Two Bears	Arme blanche
<i>Gunsmoke</i>	The Hanging	31/12/1966	Billy Bowles	Pendaison
<i>Daniel Boone</i>	The Traitor	02/11/1967	Daniel Boone	Pendaison
<i>Gunsmoke</i>	The Prisoner	17/03/1969	Steven Downing	Pendaison
<i>The Men from Shiloh</i>	The Price of the Hanging	11/11/1970	Benjamin Kinkaid	Pendaison

Exécution non fatale (7)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion	Condamné(e)	Méthode d'exécution
<i>Maverick</i>	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958	Bret Maverick	Pendaison
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	20/12/1959	Farqhar	Pendaison
<i>The Twilight Zone</i>	Execution	01/04/1960	Joe Caswell	Pendaison
<i>The Twilight Zone</i>	Dust	06/01/1961	Luis Gaiegos	Pendaison
<i>The Twilight Zone</i>	Shadow Play	05/05/1961	Adam Grant	Chaise électrique
<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964	Joe Cartwright	Peloton d'exécution
<i>The Twilight Zone</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	28/02/1964	L'homme	Pendaison

Exécution écourtée par la mise en scène (15)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion	Condamné(e)	Méthode d'exécution
<i>The Lone Ranger</i>	Outlaw's Revenge	09/10/1950	Pete Carson	Pendaison
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Story of Mary Surratt	23/03/1955	Mary Surratt	Pendaison
<i>The Lone Ranger</i>	Quicksand	01/11/1956	Steve Grote	Pendaison
<i>Gunsmoke</i>	Born to Hang	02/11/1957	Joe Digger	Pendaison
<i>Peter Gunn</i>	Death House Testament	01/12/1958	Waldy Collins	non précisé
<i>Maverick</i>	Trooper Maverick	29/11/1959	Bart Maverick	Pendaison
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960	De Baca	non précisé
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960	L'homme	Pendaison

<i>The Lawman</i>	The Promise	11/06/1961	Jedediah "Jed" Barrister	Pendaison
<i>Gunsmoke</i>	The Gallows	03/03/1962	Pruitt Dover	Pendaison
<i>The Defenders</i>	Madman part 2	27/10/1962	Joey Tassili	Chaise électrique
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	Starring the Defense	15/11/1963	Frankie	Chaise électrique
<i>The Defenders</i>	The Last Day	11/01/1964	Floyd Cooper	Chaise électrique
<i>The Virginian</i>	The Brothers	15/09/1965	Matt Denning	Pendaison
<i>Gunsmoke</i>	Hostage!	11/12/1972	Virgil Bonner	Pendaison

Exécution hors champ (11)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion	Condamné(e)	Méthode d'exécution
<i>The Lone Ranger</i>	Spanish Gold	01/06/1950	Tug Spencer	Pendaison
<i>Climax!</i>	Night of Execution	22/09/1955	Craig	non précisé
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957	Frank Costas	Chaise électrique
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Night of the Execution	29/12/1957	Rodman	Chaise électrique
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Woman at High Hollow	26/02/1958	Evelyn Raymond	Pendaison
<i>Cheyenne</i>	Wanted for the Murder of Cheyenne Brodie	10/12/1962	Peter Walden	Pendaison
<i>Gunsmoke</i>	Caleb	28/03/1964	Chad Fallor	Pendaison
<i>The Defenders</i>	The Silent Killer	21/01/1965	Mark Gerard	Chaise électrique
<i>Rawhide</i>	A Time for Waiting	22/01/1965	Capitaine George Ballinger	Pendaison
<i>Bonanza</i>	Justice Deferred	17/12/1967	Frank Scott	Pendaison
<i>Bonanza</i>	A Girl Named George	14/01/1968	Isham Troxel	Pendaison

Exécution avec passage de vie à trépas (25)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion	Condamné(e)	Méthode d'exécution
<i>You Are There</i>	Execution of Joan of Arc	01/03/1953	Joan of Arc	bûcher

<i>You Are There</i>	Execution of Joan of Arc version 2	?	Joan of Arc	bûcher
<i>You Are There</i>	The Death of Socrates	03/05/1953	Socrates	poison
<i>Playhouse 90</i>	Galvanized Yankee	05/12/1957	Bob Shay	Peloton d'exécution
<i>Playhouse 90</i>	Portrait of a Murderer	25/02/1958	Donald Keith Bashor	Chambre à gaz
<i>Playhouse 90</i>	Portrait of a Murderer	25/02/1958	Donald Keith Bashor	Chambre à gaz
<i>The Rifleman</i>	Eight Hours to Die	04/11/1958	Ephram Burton	Pendaison
<i>Playhouse 90</i>	Judgment at Nuremberg	16/04/1959	Julius Streicher	Pendaison
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	20/12/1959	Farqhar	Pendaison
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Tolliver Bender	13/02/1960	Tolliver Bender	Pendaison
<i>The United States Steel Hour</i>	Shadow of a Pale Horse	20/07/1960	Jess Langen	Pendaison
<i>The Rifleman</i>	The Mescalero Curse	18/04/1961	Warren Muddy Young	Pendaison
<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961	Romney Wordsworth	explosion
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	Condamné 2	Pendaison
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	Condamné 1	Pendaison
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	Aaron Gibbs	Pendaison
<i>The Virginian</i>	The Executioners	19/09/1962	Tom Newcombe	Pendaison
<i>The Virginian</i>	The Judgment	16/01/1963	Billy Carewe	Pendaison
<i>Naked City</i>	Prime of Life	13/02/1963	Philip Hames	Chaise électrique
<i>Gunsmoke</i>	With a Smile	30/03/1963	Dal Creed	Pendaison
<i>The Twilight Zone</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	28/02/1964	L'homme	Pendaison
<i>The Twilight Zone</i>	I Am the Night - Color Me Black	27/03/1964	Jagger	Pendaison
<i>Gunsmoke</i>	Old Man	10/10/1964	Old Man	Pendaison

<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966	Eliot	Peloton d'exécution
<i>Gunsmoke</i>	The Noose	21/09/1970	Garth	Pendaison

E.2 LES EPISODES 59 COMPRENANT AU MOINS UNE SCENE D'EXECUTION, (1950-1974)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>The Lone Ranger</i>	Outlaw's Revenge	09/10/1950
<i>Fireside Theatre</i>	The Celebrated Mrs. Rowland	24/04/1951
<i>Studio One</i>	Pontius Pilate	07/04/1952
<i>You Are There</i>	Execution of Joan of Arc	01/03/1953
<i>You Are There</i>	Execution of Joan of Arc, version 2	?
<i>You Are There</i>	The Death of Socrates	03/05/1953
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Story of Mary Surratt	23/03/1955
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	The Promise	15/05/1955
<i>Four Star Playhouse</i>	The Firing Squad	06/10/1955
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956
<i>The Lone Ranger</i>	Quicksand	01/11/1956
<i>Gunsmoke</i>	Born to Hang	02/11/1957
<i>Playhouse 90</i>	Galvanized Yankee	05/12/1957
<i>Playhouse 90</i>	Portrait of a Murderer	25/02/1958
<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958
<i>Maverick</i>	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958
<i>The Rifleman</i>	Eight Hours to Die	04/11/1958
<i>Peter Gunn</i>	Death House Testament	01/12/1958
<i>Playhouse 90</i>	Judgment at Nuremberg	16/04/1959
<i>Maverick</i>	Trooper Maverick	29/11/1959
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	20/12/1959
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Tolliver Bender	13/02/1960
<i>Laramie</i>	Hour After Dawn	15/03/1960
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960
<i>The Twilight Zone</i>	Execution	01/04/1960
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960

<i>The United States Steel Hour</i>	Shadow of a Pale Horse	20/07/1960
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960
<i>The Twilight Zone</i>	Dust	06/01/1961
<i>Bat Masterson</i>	No Amnesty for Death	30/03/1961
<i>The Rifleman</i>	The Mescalero Curse	18/04/1961
<i>The Twilight Zone</i>	Shadow Play	05/05/1961
<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961
<i>The Lawman</i>	The Promise	11/06/1961
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961
<i>Gunsmoke</i>	The Gallows	03/03/1962
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962
<i>The Virginian</i>	The Executioners	19/09/1962
<i>The Defenders</i>	Madman part 2	27/10/1962
<i>The Virginian</i>	The Judgment	16/01/1963
<i>Naked City</i>	Prime of Life	13/02/1963
<i>Gunsmoke</i>	With a Smile	30/03/1963
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	Starring the Defense	15/11/1963
<i>The Defenders</i>	The Last Day	11/01/1964
<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964
<i>The Twilight Zone</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	28/02/1964
<i>The Twilight Zone</i>	I Am the Night - Color Me Black	27/03/1964
<i>Gunsmoke</i>	Old Man	10/10/1964
<i>The Virginian</i>	The Brothers	15/09/1965
<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966
<i>Gunsmoke</i>	Honor Before Justice	05/03/1966
<i>Gunsmoke</i>	The Hanging	31/12/1966
<i>Daniel Boone</i>	The Traitor	02/11/1967
<i>Gunsmoke</i>	The Prisoner	17/03/1969
<i>Gunsmoke</i>	The Noose	21/09/1970
<i>The Men from Shiloh</i>	The Price of the Hanging	11/11/1970
<i>Gunsmoke</i>	Hostage!	11/12/1972

E.3 LES METHODES D'EXECUTION UTILISEES OU PREVUES, ET LEUR VISIBILITE (1950-1974)

Nota bene : un instrument d'exécution est considéré comme visible même s'il n'apparaît que sous la forme d'une image dans la fiction.

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Diffusion	Méthode d'exécution prévue utilisée ou	Visibilité de l'instrument d'exécution
<i>The Lone Ranger</i>	Spanish Gold	01/06/1950	pendaison	invisible
<i>The Lone Ranger</i>	Outlaw's Revenge	09/10/1950	pendaison	visible
<i>Fireside Theatre</i>	Three Strangers	28/11/1950	pendaison	invisible
<i>The Lone Ranger</i>	Friend in Need	01/03/1951	pendaison	invisible
<i>Fireside Theatre</i>	The Celebrated Mrs. Rowland	24/04/1951	chaise électrique	invisible
<i>The Adventures of Kit Carson</i>	Enemies of the West	22/09/1951	pendaison	invisible
<i>Studio One</i>	Pontius Pilate	07/04/1952	crucifixion	visible
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	Reign of Terror	18/05/1952	guillotine	visible
<i>Studio One</i>	Abraham Lincoln	26/05/1952	peloton d'exécution	invisible
<i>Fireside Theatre</i>	The Twelfth Juror	24/02/1953	non précisé	invisible
<i>You Are There</i>	The Final Hour of Joan of Arc	01/03/1953	bûcher	visible
<i>You Are There</i>	The Final Hour of Joan (2)	01/03/1953	bûcher	visible
<i>You Are There</i>	The Witch Trial at Salem, Massachusetts	29/03/1953	pendaison	invisible
<i>You Are There</i>	The Death of Socrates	03/05/1953	poison	visible
<i>Studio One</i>	Sentence of Death	17/08/1953	chaise électrique	invisible
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953	chaise électrique	visible
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	peloton d'exécution	invisible
<i>Studio One</i>	Twelve Angry Men	20/09/1954	chaise électrique	invisible
<i>Four Star Playhouse</i>	A Bag of Oranges	06/01/1955	chaise électrique	invisible
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Story of Mary Surratt	23/03/1955	pendaison	invisible
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	The Promise	15/05/1955	décapitation	visible
<i>Climax! Ou Climax Mystery Theatre</i>	Night of Execution	22/09/1955	non précisé	invisible

<i>Four Star Playhouse</i>	The Firing Squad	06/10/1955	peloton d'exécution	visible
<i>Climax! Ou Climax Mystery Theatre</i>	The Hanging Judge	12/01/1956	pendaison	invisible
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956	chaise électrique	invisible
<i>Gunsmoke</i>	Custer	22/09/1956	pendaison	invisible
<i>The Lone Ranger</i>	Quicksand	01/11/1956	pendaison	invisible
<i>Studio One</i>	The Defender	04/03/1957	chaise électrique	invisible
<i>Playhouse 90</i>	Clipper Ship	04/04/1957	pendaison	invisible
<i>Wagon Train</i>	The Jean LeBec Story	25/09/1957	pendaison	invisible
<i>Gunsmoke</i>	Born to Hang	02/11/1957	pendaison	visible
<i>Zane Grey Theatre</i>	Episode in Darkness	15/11/1957	pendaison	invisible
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957	chaise électrique	invisible
<i>Playhouse 90</i>	Galvanized Yankee	05/12/1957	peloton d'exécution	visible
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Night of the Execution	29/12/1957	chaise électrique	invisible
<i>Zane Grey Theatre</i>	Trial by Fear	10/01/1958	pendaison	invisible
<i>Maverick</i>	Rope of Cards	19/01/1958	pendaison	invisible
<i>Playhouse 90</i>	Before I Die	23/01/1958	non précisé	invisible
<i>Zane Grey Theatre</i>	This Man Must Die	24/01/1958	pendaison	invisible
<i>Playhouse 90</i>	Portrait of a Murderer	25/02/1958	chambre à gaz	visible
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Woman at High Hollow	26/02/1958	pendaison	invisible
<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958	pendaison	visible
<i>Maverick</i>	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958	pendaison	visible
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958	pendaison	visible
<i>The Lawman</i>	The Oath	26/10/1958	pendaison	invisible
<i>The Rifleman</i>	Eight Hours to Die	04/11/1958	pendaison	visible
<i>Letter to Loretta</i>	The Last Witness	30/11/1958	chaise électrique	invisible
<i>Peter Gunn</i>	Death House Testament	01/12/1958	non précisé	invisible
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Rope Law	03/01/1959	pendaison	invisible
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Six-Up to Bannach	10/01/1959	pendaison	visible
<i>The Life and Legend of Wyatt Earp</i>	Death for a Stolen Horse	13/01/1959	pendaison	invisible

<i>M Squad</i>	One Man's Life	23/01/1959	non précisé	invisible
<i>Playhouse 90</i>	Judgment at Nuremberg	16/04/1959	pendaison	visible
<i>Naked City</i>	A Wood of Thorne	23/06/1959	chaise électrique	invisible
<i>M Squad</i>	Death Is a Clock	03/07/1959	chaise électrique	invisible
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	The Hostage	10/10/1959	pendaison	invisible
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Black Handkerchief	14/11/1959	pendaison	invisible
<i>Laramie</i>	Dark Verdict	24/11/1959	pendaison	invisible
<i>Maverick</i>	Trooper Maverick	29/11/1959	pendaison	visible
<i>Gunsmoke</i>	False Witness	12/12/1959	pendaison	invisible
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	20/12/1959	pendaison	visible
<i>Peter Gunn</i>	Sentenced	08/02/1960	non précisé	invisible
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Tolliver Bender	13/02/1960	pendaison	visible
<i>Laramie</i>	Hour After Dawn	15/03/1960	pendaison	visible
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960	pendaison	visible
<i>The Twilight Zone</i>	Execution	01/04/1960	pendaison	visible
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 1	27/04/1960	pendaison	visible
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 2	04/05/1960	pendaison	invisible
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960	chambre à gaz	visible
<i>The Lawman</i>	Fast Trip to Cheyenne	19/06/1960	pendaison	invisible
<i>The United States Steel Hour</i>	Shadow of a Pale Horse	20/07/1960	pendaison	visible
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960	pendaison	visible
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Prisoner	17/12/1960	pendaison	invisible
<i>The Twilight Zone</i>	Dust	06/01/1961	pendaison	visible
<i>The Lawman</i>	The Frame-Up	15/01/1961	pendaison	invisible
<i>Have Gun – Will Travel</i>	Fandango	04/03/1961	pendaison	invisible
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Last Judgement	11/03/1961	pendaison	visible
<i>Bat Masterson</i>	No Amnesty for Death	30/03/1961	pendaison	visible
<i>The Rifleman</i>	The Mescalero Curse	18/04/1961	pendaison	visible
<i>The Twilight Zone</i>	Shadow Play	05/05/1961	chaise électrique	visible
<i>The Lawman</i>	The Trial	07/05/1961	pendaison	invisible
<i>Peter Gunn</i>	Till Death Do Us Part	08/05/1961	non précisé	invisible

<i>Zane Grey Theatre</i>	Jericho	18/05/1961	pendaison	visible
<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961	bombe	visible
<i>The Lawman</i>	The Promise	11/06/1961	pendaison	visible
<i>The Defenders</i>	The Quality of Mercy	16/09/1961	chaise électrique	invisible
<i>The Rifleman</i>	The Stand-In	23/10/1961	pendaison	invisible
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	pendaison	visible
<i>Naked City</i>	Which Is Joseph Creeley	15/11/1961	non précisé	invisible
<i>Laramie</i>	The Barefoot Kid	09/01/1962	pendaison	invisible
<i>The Rifleman</i>	Gunfire	15/01/1962	pendaison	invisible
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Waiting Room	24/02/1962	pendaison	invisible
<i>Gunsmoke</i>	The Gallows	03/03/1962	pendaison	visible
<i>The Rifleman</i>	The Debt	05/03/1962	pendaison	invisible
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	pendaison	visible
<i>The Defenders</i>	The Voices of Death	15/09/1962	non précisé	invisible
<i>The Virginian</i>	The Executioners	19/09/1962	pendaison	visible
<i>The Defenders</i>	Madman part 1	20/10/1962	chaise électrique	invisible
<i>The Defenders</i>	Madman part 2	27/10/1962	chaise électrique	visible
<i>Cheyenne</i>	Wanted for the Murder of Cheyenne Bodie	10/12/1962	pendaison	visible
<i>Bonanza</i>	The Jury	30/12/1962	pendaison	invisible
<i>The Defenders</i>	Kill or be killed	05/01/1963	chaise électrique	invisible
<i>The Virginian</i>	The Judgment	16/01/1963	pendaison	visible
<i>Bonanza</i>	Elegy for a Hangman	20/01/1963	pendaison	invisible
<i>Laramie</i>	The Betrayers	22/01/1963	pendaison	invisible
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	A Tangled Web	25/01/1963	non précisé	invisible
<i>Wagon Train</i>	The Lily Legend Story	13/02/1963	pendaison	invisible
<i>Naked City</i>	Prime of Life	13/02/1963	chaise électrique	visible
<i>The Defenders</i>	Metamorphosis	02/03/1963	chaise électrique	invisible
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	The Star Juror	15/03/1963	chaise électrique	visible
<i>Gunsmoke</i>	With a Smile	30/03/1963	pendaison	visible
<i>Gunsmoke</i>	The Quest for Asa Janin	01/06/1963	pendaison	invisible

<i>The Fugitive</i>	Fear in a Desert City	17/09/1963	non précisé	invisible
<i>The Defenders</i>	The Captive	12/10/1963	non précisé	invisible
<i>Perry Mason</i>	The Case of the Deadly Verdict	17/10/1963	chambre à gaz	invisible
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	Starring the Defense	15/11/1963	chaise électrique	visible
<i>77 Sunset Strip</i>	Lover's Lane	03/01/1964	chambre à gaz	invisible
<i>The Defenders</i>	The Last Day	11/01/1964	chaise électrique	visible
<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964	peloton d'exécution	visible
<i>Gunsmoke</i>	Once a Haggan	01/02/1964	pendaison	invisible
<i>The Twilight Zone</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	28/02/1964	pendaison	visible
<i>The Twilight Zone</i>	I Am the Night - Color Me Black	27/03/1964	pendaison	visible
<i>Gunsmoke</i>	Caleb	28/03/1964	pendaison	invisible
<i>Gunsmoke</i>	Old Man	10/10/1964	pendaison	visible
<i>Gunsmoke</i>	Hung High	14/11/1964	pendaison	invisible
<i>Bonanza</i>	A Man to Admire	06/12/1964	pendaison	invisible
<i>The Defenders</i>	The Silent Killer	21/01/1965	chaise électrique	invisible
<i>Rawhide</i>	A Time for Waiting	22/01/1965	pendaison	visible
<i>The Virginian</i>	The Brothers	15/09/1965	peloton d'exécution; pendaison	invisible
<i>The Big Valley</i>	The Murdered Party	17/11/1965	pendaison	invisible
<i>Bonanza</i>	The Dublin Lad	02/01/1966	pendaison	invisible
<i>The Virginian</i>	Long Ride to Wind River	19/01/1966	pendaison	invisible
<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966	peloton d'exécution	visible
<i>Gunsmoke</i>	Honor Before Justice	05/03/1966	arme blanche	visible
<i>The Big Valley</i>	Into the Widow's Web	23/03/1966	pendaison	invisible
<i>Gunsmoke</i>	The Jailer	01/10/1966	pendaison	visible
<i>Gunsmoke</i>	The Good People	15/10/1966	pendaison	invisible
<i>Gunsmoke</i>	The Hanging	31/12/1966	pendaison	visible
<i>The Virginian</i>	Requiem for a Country Doctor	25/01/1967	pendaison	visible
<i>Daniel Boone</i>	The Long Way Home	16/02/1967	pendaison	invisible

<i>Daniel Boone</i>	The Necklace	09/03/1967	pendaison	invisible
<i>Bob Hope Presents The Chrysler Theatre</i>	Verdict for Terror	22/03/1967	non précisé	invisible
<i>Bonanza</i>	Judgment at Olympus	08/10/1967	pendaison	invisible
<i>Mannix</i>	Make It Like It Never Happened	14/10/1967	chambre à gaz	invisible
<i>Daniel Boone</i>	The King's Shilling	19/10/1967	pendaison	visible
<i>The Wild Wild West</i>	The Night of the Hangman	20/10/1967	pendaison	invisible
<i>Daniel Boone</i>	The Traitor	02/11/1967	pendaison	visible
<i>The Virginian</i>	A Bad Place to Die	08/11/1967	pendaison	invisible
<i>The Big Valley</i>	Night of the Executioner	11/12/1967	pendaison	invisible
<i>Bonanza</i>	Justice Deferred	17/12/1967	pendaison	invisible
<i>Bonanza</i>	A Girl Named George	14/01/1968	pendaison	invisible
<i>The Big Valley</i>	Fall of a Hero	05/02/1968	pendaison	invisible
<i>Bonanza</i>	The Crime of Johnny Mule	25/02/1968	pendaison	invisible
<i>Gunsmoke</i>	A Noose for Dobie Price	04/03/1968	pendaison	invisible
<i>Ironside</i>	Return of the Hero	04/04/1968	chambre à gaz	invisible
<i>Bonanza</i>	Mark of Guilt	15/12/1968	pendaison	invisible
<i>Bonanza</i>	My Friend, My Enemy	12/01/1969	pendaison	invisible
<i>Gunsmoke</i>	The Prisoner	17/03/1969	pendaison	visible
<i>Gunsmoke</i>	Coreyville	06/10/1969	pendaison	invisible
<i>Hogan's Heroes</i>	The Kommandant Dies at Dawn	31/10/1969	peloton d'exécution	invisible
<i>Daniel Boone</i>	The Cache	04/12/1969	pendaison	invisible
<i>Gunsmoke</i>	The Noose	21/09/1970	pendaison	visible
<i>Ironside</i>	The People Against Judge McIntire	08/10/1970	chambre à gaz	invisible
<i>Mannix</i>	The Lost Art of Dying	24/10/1970	pendaison	invisible
<i>The Men from Shiloh</i>	The Price of the Hanging	11/11/1970	pendaison	visible
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	pendaison	invisible
<i>Gunsmoke</i>	The Witness	23/11/1970	pendaison	invisible
<i>Gunsmoke</i>	Lijah	08/11/1971	pendaison	invisible
<i>Gunsmoke</i>	Hostage!	11/12/1972	pendaison	invisible
<i>Gunsmoke</i>	In Performance of Duty	18/11/1974	pendaison	invisible

F. LES MISES EN SCENE ET L'INVISIBILISATION DE L'EXECUTION JUDICIAIRE DANS LE CORPUS (1950-1974)

F.1 LES PRINCIPALES FIGURES DU DEPLACEMENT DANS LE CORPUS (1950-1974)

Épisode	Plan (bande image)	Bande sonore
<p>« Eight Hours to Die »</p> <p><i>The Rifleman</i>, s01e06, 04/11/1958, ABC</p>		<p>Déclenchement de la trappe</p>
<p>« Tolliver Bender », <i>Wanted : Dead or Alive</i>, s02e23, 13/02/1960, CBS</p>		<p>Coup donné au cheval</p>

Épisode	Plan (bande image)	Bande sonore
<p>« The Prisoners », <i>Daniel Boone</i>, s02e21, 10/02/1966, NBC</p>		<p>Coups de feu du peloton d'exécution</p>
<p>« The Final Hour of Joan of Arc », <i>You Are There</i>, s01e05, ?, CBS</p>		<p>Crépitements des flammes du bûcher, cris de la condamnée</p>
<p>« I Am the Night - Color Me Black », <i>The Twilight Zone</i>, s05e26, 27/03/1964, CBS</p>		<p>Exclamation de surprise, grincement d'une corde qui se balance</p>

F.2 LE « REGARD HEROÏQUE » DES PROTAGONISTES DE WESTERN SUR UNE EXECUTION



Josh Randall
(Steve McQueen)
et Jessie (Wright
King), « Tolliver
Bender » (*Wanted
: Dead or Alive*,
s02e23,
13/02/1960, CBS



Luke (Chuck
Connors) « The
Mescalero
Curse » (*The
Rifleman*, s03e30,
18/04/1961,
ABC)



Paladin (Richard Boone) et Sarah Gibbs, la femme du condamné (Odetta), « The Hanging of Aaron Gibbs » (*Have Gun – Will Travel*, s05e08, 04/11/1961, CBS)



Matt Dillon (James Arness), « With a Smile » (*Gunsmoke*, s08e29, 30/03/1963, CBS)

F.3 LA MISE EN SCENE DE L'EXECUTION DE « PRIME OF LIFE » (*NAKED CITY*, S04E21, 13/02/1963)

Les plans sont présentés dans l'ordre chronologique



Figure 1 et 2 - L'arrivée des témoins dans la prison ; les témoins sont installés dans la chambre d'exécution



Figure 3 et 4 – Le dispositif de flux de conscience : Flint se remémore les montagnes russes ; l'installation du condamné à mort sur la chaise électrique est partiellement dissimulée



Figure 5 et 6 - La réaction non virile du jeune journaliste (Gene Hackman) ; le dernier plan sur le condamné à mort, il disparaît ensuite du champ jusqu'à la levée du corps



Figure 7, 8 et 9 – La ligne directe avec le gouverneur de l'Etat ; l'horloge qui domine la chambre d'exécution ; l'interrupteur de la chaise électrique et son opérateur.



Figure 10 à 13 – Les réactions lors de l'électrocution : Flint, le protagoniste ; le témoin, victime du crime ; un témoin ; et le jeune journaliste



Figure 14 et 15 – Le « non regard » d'un gardien de prison ; le médecin déclare la mort du condamné dans un plan en focalisation interne qui dissimule le corps



Figure 16 et 17 – Les témoins se dispersent en silence ; Flint quitte la prison en silence

F.4 LES PRINCIPAUX PROCÉDES VISUELS DE SUBSTITUTION DANS LE CORPUS : REPRÉSENTER L'EXECUTION EN LA MAINTENANT DISSIMULEE



« The Star Juror » (*The Alfred Hitchcock Hour*, s01e24, 15/03/1963, CBS): le premier juré est menacé de mort par une figurine (gauche) ; l'accusé jette de l'eau sur un fer à repasser brûlant tout en discutant de sa condamnation à mort. Le grésillement du fer évoque la chaise électrique.



« Prime of Life » (*Naked City*, s04e21, 13/02/1963, ABC). Gauche : le témoin, victime du crime : « *I'd like to be the guy who pulls the switch on this baby* » (« J'aimerais pêtre celui qui enlence l'interrupteur de cette beauté »). Droite : le plan suivant : un fer à repasser dans une blanchisserie, ouvre le *flashback* sur la séquence du crime. Le grésillement du fer évoque la chaise électrique.



« Shadow Play » (*The Twilight Zone*, s02e26, 05/05/1961, CBS). Gauche : Adam (Dennis Weaver), le condamné, raconte une électrocution : « *They pull the switch* » (« Ils enclenchent l'interrupteur »). Droite : Plan suivant sur la viande rôtie, préparée par l'épouse du procureur. Le grésillement de la viande évoque la chaise électrique.



Gauche : « The Hanging of Roy Carter » (*Have Gun – Will Travel*, s02e04, 04/10/1958, CBS) : le bourreau prépare l'exécution et teste l'équipement avec un sac de sable. Droite : « Dust » (*The Twilight Zone*, s02e12, 06/01/1961, CBS). La potence est testée avec un sac de sable qui tombe derrière Rod Serling, le présentateur, durant le prologue.

G. MINISTRES DU CULTE ET PRIERES AUTOUR DU CONDAMNE A MORT (1950-1974)

Présence d'un ministre du culte auprès du condamné dans son lieu de détention (15 épisodes)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>You Are There</i>	The Final Hour of Joan of Arc	01/03/1953
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Story of Mary Surratt	23/03/1955
<i>Four Star Playhouse</i>	The Firing Squad	06/10/1955
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957
<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958
<i>Peter Gunn</i>	Death House Testament	01/12/1958
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960
<i>The Twilight Zone</i>	Shadow Play	05/05/1961
<i>Laramie</i>	The Barefoot Kid	09/01/1962
<i>The Defenders</i>	Madman part 2	27/10/1962
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	Starring the Defense	15/11/1963
<i>The Defenders</i>	The Last Day	11/01/1964

Ministre du culte et/ou prière lors de la scène d'exécution (23 épisodes)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Diffusion	Ministre du culte présent pendant la scène d'exécution	Prière audible pendant la scène d'exécution
<i>You Are There</i>	The Final Hour of Joan of Arc	01/03/1953	oui	oui
<i>You Are There</i>	The Final Hour of Joan of Arc (2)	?	oui	oui
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953	Oui	Non
<i>Four Star Playhouse</i>	The Firing Squad	06/10/1955	oui	non

<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956	Oui	non
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958	oui	oui
<i>The Rifleman</i>	Eight Hours to Die	04/11/1958	Oui	non
<i>Peter Gunn</i>	Death House Testament	01/12/1958	Oui	non
<i>Playhouse 90</i>	Judgment at Nuremberg	16/04/1959	Oui	oui
<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958	Oui	non
<i>The Twilight Zone</i>	Execution	01/04/1960	oui	non
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960	Non	oui
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960	Oui	oui
<i>The Twilight Zone</i>	Dust	06/01/1961	Oui	oui
<i>The Twilight Zone</i>	Shadow Play	05/05/1961	oui	non
<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961	Non	oui
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	Non	oui
<i>The Defenders</i>	Madman part 2	27/10/1962	Oui	oui
<i>The Virginian</i>	The Judgment	16/01/1963	Oui	Oui
<i>Naked City</i>	Prime of Life	13/02/1963	Oui	oui
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	Starring the Defense	15/11/1963	Oui	oui
<i>The Defenders</i>	The Last Day	11/01/1964	Oui	non
<i>The Twilight Zone</i>	I Am the Night - Color Me Black	27/03/1964	oui	non

H. LES 86 EPISODES PRESENTANT UNE LECTURE ECONOMIQUE POUR LES CRIMES COMMIS, 1950-1974

Les épisodes sont portés sur cette liste quelle que soit l'interprétation finale du crime

Meurtre lors d'un vol (37 épisodes)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>The Lone Ranger</i>	Friend in Need	01/03/1951
<i>Fireside Theatre</i>	The Celebrated Mrs. Rowland	24/04/1951
<i>Studio One</i>	Sentence of Death	17/08/1953
<i>Four Star Playhouse</i>	The Firing Squad	06/10/1955
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956
<i>Gunsmoke</i>	Custer	22/09/1956
<i>Studio One</i>	The Defender	04/03/1957
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957
<i>Zane Grey Theatre</i>	Episode in Darkness	15/11/1957
<i>Maverick</i>	Rope of Cards	19/01/1958
<i>Playhouse 90</i>	Before I Die	23/01/1958
<i>Playhouse 90</i>	Portrait of a Murderer	25/02/1958
<i>Maverick</i>	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958
<i>Letter to Loretta</i>	The Last Witness	30/11/1958
<i>Wanted : Dead or Alive</i>	Six-Up to Bannach	10/01/1959
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Black Hankerchief	14/11/1959
<i>Maverick</i>	Trooper Maverick	29/11/1959
<i>Peter Gunn</i>	Sentenced	08/02/1960
<i>Laramie</i>	Hour After Dawn	15/03/1960
<i>The Lawman</i>	The Frame-Up	15/01/1961
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961
<i>Naked City</i>	Which Is Joseph Creeley	15/11/1961
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962
<i>Bonanza</i>	The Jury	30/12/1962
<i>Laramie</i>	The Betrayers	22/01/1963
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	A Tangled Web	25/01/1963
<i>Naked City</i>	Prime of Life	13/02/1963
<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964
<i>The Defenders</i>	The Last Day	11/01/1964
<i>Gunsmoke</i>	Once a Haggan	01/02/1964
<i>Bonanza</i>	The Dublin Lad	02/01/1966
<i>Gunsmoke</i>	The Hanging	31/12/1966
<i>The Virginian</i>	Requiem for a Country Doctor	25/01/1967
<i>Daniel Boone</i>	The Necklace	09/03/1967
<i>Daniel Boone</i>	The Cache	04/12/1969
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970

Vol simple (6 épisodes)

Série	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>Fireside Theatre</i>	Three Strangers	28/11/1950
<i>The Life and Legend of Wyatt Earp</i>	Death for a Stolen Horse	13/01/1959
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960
<i>Laramie</i>	The Barefoot Kid	09/01/1962
<i>The Big Valley</i>	Night of the Executioner	11/12/1967
<i>Gunsmoke</i>	In Performance of Duty	18/11/1974

Meurtre à des fins d'enrichissement, pour préserver ou améliorer son statut (22 épisodes)

Série	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>The Lone Ranger</i>	Spanish Gold	01/06/1950
<i>The Adventures of Kit Carson</i>	Enemies of the West	22/09/1951
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957
<i>Zane Grey Theatre</i>	This Man Must Die	24/01/1958
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Woman at High Hollow	26/02/1958
<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958
<i>M Squad</i>	One Man's Life	23/01/1959
<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960
<i>The Lawman</i>	Fast Trip to Cheyenne	19/06/1960
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	The Star Juror	15/03/1963
<i>Bat Masterson</i>	No Amnesty for Death	30/03/1961
<i>The Defenders</i>	The Voices of Death	15/09/1962
<i>Perry Mason</i>	The Case of the Deadly Verdict	17/10/1963
<i>The Big Valley</i>	The Murdered Party	17/11/1965
<i>Gunsmoke</i>	Honor Before Justice	05/03/1966
<i>Gunsmoke</i>	The Good People	15/10/1966
<i>The Wild Wild West</i>	The Night of the Hangman	20/10/1967
<i>Bonanza</i>	The Crime of Johnny Mule	25/02/1968
<i>Ironside</i>	The People Against Judge McIntire	08/10/1970
<i>Mannix</i>	The Lost Art of Dying	24/10/1970
<i>Gunsmoke</i>	Lijah	08/11/1971

Meurtre lors d'une dispute pour des motifs pécuniers (8 épisodes)

Série	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>Gunsmoke</i>	The Gallows	03/03/1962
<i>The Virginian</i>	The Judgment	16/01/1963
<i>Bonanza</i>	Judgment at Olympus	08/10/1967
<i>Bonanza</i>	A Girl Named George	14/01/1968
<i>Ironside</i>	Return of the Hero	04/04/1968
<i>Bonanza</i>	Mark of Guilt	15/12/1968
<i>Bonanza</i>	My Friend, My Enemy	12/01/1969
<i>The Men of Shiloh</i>	The Price of the Hanging	11/11/1970

Meurtres et crimes non précisés, commis par les gangsters, hors-la-loi et criminels de carrière (13 épisodes)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion
<i>The Lone Ranger</i>	Outlaw's Revenge	09/10/1950
<i>The Lone Ranger</i>	Quicksand	01/11/1956
<i>Peter Gunn</i>	Death House Testament	01/12/1958
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	The Hostage	10/10/1959
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Prisoner	17/12/1960
<i>The Lawman</i>	The Promise	11/06/1961
<i>The Rifleman</i>	Gunfire	15/01/1962
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Waiting Room	24/02/1962
<i>The Rifleman</i>	The Debt	05/03/1962
<i>Cheyenne</i>	Wanted for the Murder of Cheyenne Bodie	10/12/1962
<i>Gunsmoke</i>	Caleb	28/03/1964
<i>Gunsmoke</i>	A Noose for Dobie Price	04/03/1968
<i>Gunsmoke</i>	Hostage!	11/12/1972

I. LES FINS D'ÉPISODES : LE CONTENU DES 10 DERNIÈRES SECONDES DES ÉPISODES DU CORPUS (1950-1974)

<i>Série</i>	Titre de l'épisode	Date de diffusion	Fin d'épisode
<i>The Lone Ranger</i>	Spanish Gold	01/06/1950	Projets
<i>The Lone Ranger</i>	Outlaw's Revenge	09/10/1950	Punition
<i>Fireside Theatre</i>	Three Strangers	28/11/1950	Projets
<i>The Lone Ranger</i>	Friend in Need	01/03/1951	Projets
<i>Fireside Theatre</i>	The Celebrated Mrs. Rowland	24/04/1951	Projets/punition salvatrice
<i>The Adventures of Kit Carson</i>	Enemies of the West	22/09/1951	Punition/ humour
<i>Studio One</i>	Pontius Pilate	07/04/1952	Souffrance qui perdure
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	Reign of Terror	18/05/1952	Sauvetage
<i>Studio One</i>	Abraham Lincoln	26/05/1952	Destin va frapper
<i>Fireside Theatre</i>	The Twelfth Juror	24/02/1953	Punition salvatrice
<i>You Are There</i>	The Final Hours of Joan of Arc / Execution of Joan of Arc	01/03/1953	Validation de l'héroïne
<i>You Are There</i>	The Final Hours of Joan of Arc / Execution of Joan of Arc version 2	?	Validation de l'héroïne
<i>You Are There</i>	The Witch Trial at Salem, Massachusetts	29/03/1953	Bilan négatif
<i>You Are There</i>	The Death of Socrates	03/05/1953	Validation du héros
<i>Studio One</i>	Sentence of Death	17/08/1953	Projets
<i>Adventures of Superman</i>	Five Minutes to Doom	18/09/1953	Punition
<i>You Are There</i>	The First Moscow Purge Trials	20/09/1953	Injustice qui perdure
<i>Studio One</i>	Twelve Angry Men	20/09/1954	Sauvetage
<i>Four Star Playhouse</i>	A Bag of Oranges	06/01/1955	Projets
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Story of Mary Surratt	23/03/1955	Validation de l'héroïne
<i>Hallmark Hall of Fame</i>	The Promise	15/05/1955	Validation des héros
<i>Climax! Ou Climax Mystery Theatre</i>	Night of Execution	22/09/1955	Punition salvatrice
<i>Four Star Playhouse</i>	The Firing Squad	06/10/1955	Sauvetage
<i>Climax! Ou Climax Mystery Theatre</i>	The Hanging Judge	12/01/1956	Sauvetage
<i>Four Star Playhouse</i>	To Die at Midnight	15/02/1956	Sauvetage
<i>Gunsmoke</i>	Custer	22/09/1956	Destin va frapper
<i>The Lone Ranger</i>	Quicksand	01/11/1956	Punition/ projets
<i>Studio One</i>	The Defender	04/03/1957	Projets

<i>Playhouse 90</i>	Clipper Ship	04/04/1957	Projets
<i>Wagon Train</i>	The Jean LeBec Story	25/09/1957	Projets
<i>Gunsmoke</i>	Born to Hang	02/11/1957	Punition
<i>Zane Grey Theatre</i>	Episode in Darkness	15/11/1957	Projets
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	The Last Request	24/11/1957	Humour
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Night of the Execution	29/12/1957	Humour
<i>Zane Grey Theatre</i>	Trial by Fear	10/01/1958	Punition
<i>Maverick</i>	Rope of Cards	19/01/1958	Projets
<i>Playhouse 90</i>	Before I Die	23/01/1958	Projets
<i>Zane Grey Theatre</i>	This Man Must Die	24/01/1958	Projets
<i>Kraft Television Theatre</i>	The Woman at High Hollow	26/02/1958	Punition
<i>Cheyenne</i>	Noose at Noon	03/06/1958	Punition
<i>Maverick</i>	The Day They Hanged Bret Maverick	21/09/1958	Punition
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Roy Carter	04/10/1958	Projets
<i>The Lawman</i>	The Oath	26/10/1958	Projets
<i>The Rifleman</i>	Eight Hours to Die	04/11/1958	Punition
<i>Letter to Loretta ou The Loretta Young Show</i>	The Last Witness	30/11/1958	Sauvetage
<i>Peter Gunn</i>	Death House Testament	01/12/1958	Projets
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Rope Law	03/01/1959	Punition
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Six-Up to Bannach	10/01/1959	Projets
<i>The Life and Legend of Wyatt Earp</i>	Death for a Stolen Horse	13/01/1959	Projets
<i>M Squad</i>	One Man's Life	23/01/1959	Projets
<i>A Wood of Thorne</i>	Naked City	23/06/1959	Sauvetage
<i>M Squad</i>	Death Is a Clock	03/07/1959	Punition/ projets
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	The Hostage	10/10/1959	Jugement héroïque sur la communauté indigne
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Black Hankerchief	14/11/1959	Punition
<i>Laramie</i>	Dark Verdict	24/11/1959	Projets
<i>Maverick</i>	Trooper Maverick	29/11/1959	Projets/ humour
<i>Gunsmoke</i>	False Witness	12/12/1959	Projets
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	20/12/1959	Humour
<i>Peter Gunn</i>	Sentenced	08/02/1960	Humour
<i>Wanted: Dead or Alive</i>	Tolliver Bender	13/02/1960	Jugement héroïque sur la communauté indigne/ Projets
<i>Laramie</i>	Hour After Dawn	15/03/1960	Humour

<i>Bonanza</i>	The Avenger	19/03/1960	Quête de justice
<i>The Twilight Zone</i>	Execution	01/04/1960	Punition
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 1	27/04/1960	Punition
<i>Wagon Train</i>	Trial for Murder, part 2	04/05/1960	Projets
<i>Alfred Hitchcock Presents</i>	Cell 227	05/06/1960	Humour
<i>The Lawman</i>	Fast Trip to Cheyenne	19/06/1960	Punition
<i>The United States Steel Hour</i>	Shadow of a Pale Horse	20/07/1960	Silence
<i>Maverick</i>	Bolt from the Blue	27/11/1960	Humour
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Prisoner	17/12/1960	Projets
<i>The Twilight Zone</i>	Dust	06/01/1961	Réflexion sur la condition humaine (mystère du pardon)
<i>The Lawman</i>	The Frame-Up	15/01/1961	Humour
<i>Have Gun – Will Travel</i>	Fandango	04/03/1961	Projets/ Punition
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Last Judgement	11/03/1961	Sauvetage
<i>Bat Masterson</i>	No Amnesty for Death	30/03/1961	Projets
<i>The Rifleman</i>	The Mescalero Curse	18/04/1961	Humour
<i>The Twilight Zone</i>	Shadow Play	05/05/1961	Cauchemar perdue
<i>The Lawman</i>	The Trial	07/05/1961	Projets
<i>Peter Gunn</i>	Till Death Do Us Part	08/05/1961	Sauvetage/ humour
<i>Zane Grey Theatre</i>	Jericho	18/05/1961	Punition
<i>The Twilight Zone</i>	The Obsolete Man	02/06/1961	Réflexion politique
<i>The Lawman</i>	The Promise	11/06/1961	Projets
<i>The Defenders</i>	The Quality of Mercy	16/09/1961	Projets
<i>The Rifleman</i>	The Stand-In	23/10/1961	Humour
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Hanging of Aaron Gibbs	04/11/1961	Deuil / chanson
<i>Naked City</i>	Which Is Joseph Creeley	15/11/1961	Fin ouverte
<i>Laramie</i>	The Barefoot Kid	09/01/1962	Humour
<i>The Rifleman</i>	Gunfire	15/01/1962	Humour
<i>Have Gun – Will Travel</i>	The Waiting Room	24/02/1962	Punition
<i>Gunsmoke</i>	The Gallows	03/03/1962	Silence
<i>The Rifleman</i>	The Debt	05/03/1962	Projets/ humour
<i>Bonanza</i>	The Gamble	01/04/1962	Humour
<i>The Defenders</i>	The Voices of Death	15/09/1962	Punition
<i>The Virginian</i>	The Executioners	19/09/1962	Silence
<i>The Defenders</i>	Madman part 1	20/10/1962	Punition
<i>The Defenders</i>	Madman part 2	27/10/1962	Échec des protagonistes
<i>Cheyenne</i>	Wanted for the Murder of Cheyenne Bodie	10/12/1962	Silence
<i>Bonanza</i>	The Jury	30/12/1962	Humour
<i>The Defenders</i>	Kill or be killed	05/01/1963	Projets
<i>The Virginian</i>	The Judgment	16/01/1963	Projets

<i>Bonanza</i>	Elegy for a Hangman	20/01/1963	Projets
<i>Laramie</i>	The Betrayers	22/01/1963	Humour/ punition salvatrice
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	A Tangled Web	25/01/1963	Humour
<i>Wagon Train</i>	The Lily Legend Story	13/02/1963	Projets
<i>Naked City</i>	Prime of Life	13/02/1963	Réflexion humaniste
<i>The Defenders</i>	Metamorphosis	02/03/1963	Sauvetage
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	The Star Juror	15/03/1963	Humour
<i>Gunsmoke</i>	With a Smile	30/03/1963	Silence
<i>Gunsmoke</i>	The Quest for Asa Janin	01/06/1963	Validation de la loi et du héros, silence
<i>The Fugitive</i>	Fear in a desert city	17/09/1963	Silence
<i>The Defenders</i>	The Captive	12/10/1963	Silence
<i>Perry Mason</i>	The Case of the Deadly Verdict	17/10/1963	Projets
<i>The Alfred Hitchcock Hour</i>	Starring the Defense	15/11/1963	Humour
<i>77 Sunset Strip</i>	Lover's Lane	03/01/1964	Humour
<i>The Defenders</i>	The Last Day	11/01/1964	Projets
<i>Bonanza</i>	Alias Joe Cartwright	26/01/1964	Humour
<i>Gunsmoke</i>	Once a Haggan	01/02/1964	Humour
<i>The Twilight Zone</i>	An Occurrence at Owl Creek Bridge	28/02/1964	Silence
<i>The Twilight Zone</i>	I Am the Night - Color Me Black	27/03/1964	Réflexion sur la condition humaine (haine)
<i>Gunsmoke</i>	Caleb	28/03/1964	Validation du héros, silence
<i>Gunsmoke</i>	Old Man	10/10/1964	Silence
<i>Gunsmoke</i>	Hung High	14/11/1964	Humour
<i>Bonanza</i>	A Man to Admire	06/12/1964	Projets, destin
<i>The Defenders</i>	The Silent Killer	21/01/1965	Projets, humour
<i>Rawhide</i>	A Time for Waiting	22/01/1965	Validation du héros
<i>The Virginian</i>	The Brothers	15/09/1965	Projets
<i>The Big Valley</i>	The Murdered Party	17/11/1965	Validation du héros, humour
<i>Bonanza</i>	The Dublin Lad	02/01/1966	Validation du héros
<i>The Virginian</i>	Long Ride to Wind River	19/01/1966	Humour
<i>Daniel Boone</i>	The Prisoners	10/02/1966	Projets
<i>Gunsmoke</i>	Honor Before Justice	05/03/1966	Projets
<i>The Big Valley</i>	Into the Widow's Web	23/03/1966	Humour
<i>Gunsmoke</i>	The Jailer	01/10/1966	Silence
<i>Gunsmoke</i>	The Good People	15/10/1966	Punition salvatrice, projets
<i>Gunsmoke</i>	The Hanging	31/12/1966	Silence
<i>The Virginian</i>	Requiem for a Country Doctor	25/01/1967	Humour
<i>Daniel Boone</i>	The Long Way Home	16/02/1967	Projets
<i>Daniel Boone</i>	The Necklace	09/03/1967	Projets, humour
<i>Bob Hope Presents The Chrysler Theatre</i>	Verdict for Terror	22/03/1967	Projets
<i>Bonanza</i>	Judgment at Olympus	08/10/1967	Projets

<i>Mannix</i>	Make It Like It Never Happened	14/10/1967	Humour
<i>Daniel Boone</i>	The King's Shilling	19/10/1967	Projets
<i>The Wild Wild West</i>	The Night of the Hangman	20/10/1967	Humour
<i>Daniel Boone</i>	The Traitor	02/11/1967	Humour
<i>The Virginian</i>	A Bad Place to Die	08/11/1967	Projets
<i>The Big Valley</i>	Night of the Executioner	11/12/1967	Humour
<i>Bonanza</i>	Justice Deferred	17/12/1967	Silence
<i>Bonanza</i>	A Girl Named George	14/01/1968	Projets, humour
<i>The Big Valley</i>	Fall of a Hero	05/02/1968	Humour
<i>Bonanza</i>	The Crime of Johnny Mule	25/02/1968	Humour
<i>Gunsmoke</i>	A Noose for Dobie Price	04/03/1968	Humour
<i>Ironside</i>	Return of the Hero	04/04/1968	Humour
<i>Bonanza</i>	Mark of Guilt	15/12/1968	Humour
<i>Bonanza</i>	My Friend, My Enemy	12/01/1969	Humour
<i>Gunsmoke</i>	The Prisoner	17/03/1969	Humour
<i>Gunsmoke</i>	Coreyville	06/10/1969	Punition salvatrice, silence
<i>Hogan's Heroes</i>	The Kommandant Dies at Dawn	31/10/1969	Humour
<i>Daniel Boone</i>	The Cache	04/12/1969	Humour
<i>Gunsmoke</i>	The Noose	21/09/1970	Silence
<i>Ironside</i>	The People Against Judge McIntire	08/10/1970	Projets
<i>Mannix</i>	The Lost Art of Dying	24/10/1970	Espoir de changement
<i>The Men from Shiloh</i>	The Price of the Hanging	11/11/1970	Projets, silence
<i>Gunsmoke</i>	The Scavengers	16/11/1970	Projets
<i>Gunsmoke</i>	The Witness	23/11/1970	Punition, silence
<i>Gunsmoke</i>	Lijah	08/11/1971	Punition
<i>Gunsmoke</i>	Hostage!	11/12/1972	Punition, silence
<i>Gunsmoke</i>	In Performance of Duty	18/11/1974	Silence

J. METHODOLOGIE

J.1 LE REPERAGE ET LA LOCALISATION DES EPISODES DU CORPUS

Le corpus a été constitué en utilisant une base de données (Access) réalisée pour une précédente recherche menée sur la représentation de l'exécution dans les séries télévisées américaines de 1950 à 1977 dans le cadre d'un Master 2. Lors de ce travail, j'avais systématiquement recensé tous les épisodes détectés sur le seul critère thématique, sans autre forme de discrimination, pour la période 1949-1979. Aujourd'hui, la base de données comprend environ 620 épisodes qui présentent le thème de la peine de mort, d'une manière certaine ou probable.

L'architecture de la base de données comprend 6 tables principales (« SERIES », « EPISODES », « PERSONNAGES », « EXECUTIONS », « VICTIMES » et « SOURCES ») ainsi que deux tables de liaison (« Personnages et victimes », « Épisodes et personnages ») qui permettent d'établir des liens particuliers entre les tables en question.

La table « SÉRIES » a d'abord été remplie en relevant tous les titres de séries susceptibles de proposer des épisodes qui traitent du thème de la peine de mort, ce qui élimine *a priori* les sitcoms familiales et les séries d'animation. D'autres informations ont été saisies à cette occasion, notamment la période de diffusion, la première chaîne de diffusion, le genre de la série, le nombre de saisons, le nombre d'épisodes, l'existence d'une édition DVD et une présentation rapide du programme a été rédigée. Plusieurs sources ont été utilisées pour alimenter cette table, en particulier l'encyclopédie en ligne Wikipédia, qui propose dans la catégorie « débuts de séries télévisées américaines » (*American television series debuts*) une présentation chronologique, année par année, avec tous les nouveaux titres⁴. Les données recueillies ont été croisées avec l'ouvrage de référence de Tim Brooks et Earle Marsh⁵, et le site internet *The Classic TV Archive*⁶, deux sources qui organisent la présentation des fictions sérielles par ordre alphabétique. À l'issue de cette première étape, 446 titres de séries ont été entrées dans la table « SERIES ».

La table « EPISODES » a été ensuite l'objet de mon attention pour identifier dans les séries relevées les épisodes qui présentent le thème de la peine de mort. Pour chaque série relevée dans la base de données, j'ai recherché les synopsis de présentation des épisodes, en consultant plusieurs sites internet. De très nombreuses séries sont décrites dans Wikipédia, et les synopsis des épisodes sont souvent présentés, saison par saison. D'autres sites présentent les informations de la même manière, notamment *The Classic TV Archive*, évoqué plus haut, et *Internet Movie Database*⁷. Même si ce dernier est avant tout, et à l'origine, consacré au cinéma, il contient aussi de très nombreuses informations sur les séries télévisées. Ces trois sites ont été croisés, il est à noter toutefois que pour plusieurs séries, ce sont les mêmes descriptifs que l'on retrouve d'un site à l'autre, ces sites étant complétés par les utilisateurs qui peuvent donc se copier les uns les autres. Les synopsis des épisodes sont des textes longs d'une à trois phrases,

⁴ *Category: American television series debuts by year*, en ligne : https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Category:American_television_series_debuts_by_year&oldid=980715866, 28 septembre 2020, (consulté le 9 mars 2022).

⁵ Tim Brooks et Earle Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows, 1946-Present*, 9e édition., New York, Ballantine Books, 2007.

⁶ *CTVA - The Classic TV Archive Homepage*, en ligne : <https://ctva.biz/>, (consulté le 9 mars 2022).

⁷ *IMDb: notes, critiques et où regarder les meilleurs films et séries TV*, en ligne : <https://www.imdb.com/>, (consulté le 9 mars 2022).

rarement plus, ce qui permet d'en faire une lecture rapide. Tous les épisodes dont les synopsis évoquaient le thème de la peine capitale (un procès pour meurtre, une condamnation à mort, l'organisation d'une exécution, l'évasion d'un condamné à mort ...) ont été entrés dans la base de données. Les épisodes retenus dans la table « EPISODES » ont été rattachés à leur série d'origine par un lien « un-à-plusieurs » avec la table « SERIES », une même série pouvant présenter plusieurs épisodes avec le thème.

La table « EPISODES » contient ainsi plusieurs informations qui permettent de situer l'épisode retenu : titre, saison, numéro de l'épisode dans la saison, date de diffusion et synopsis. À ce stade, chaque épisode, au regard du synopsis (et également de son titre), a été évalué : un rang 1 a été attribué aux épisodes présentant de manière presque assurée le thème, un rang 2 a été attribué quand le thème était incertain mais possible, ce qui permet d'établir des priorités au moment de l'organisation des visionnages, en particulier dans les centres d'archives. Au moment de la rédaction, la base de données pour la période 1949-1979 comprend 416 épisodes de rang 1, et 205 épisodes de rang 2. La lecture de synopsis ne permet cependant pas de repérer tous les épisodes où la peine de mort apparaît. Par conséquent, au fil des lectures, j'ai pu ajouter à notre base de données des titres supplémentaires. Même si la méthode employée avait pour but l'exhaustivité cela est sans doute hors d'atteinte, cependant le corpus paraît représentatif de la production.

Les informations collectées sur les épisodes m'ont permis de mener l'étape suivante de cette recherche, qui est leur localisation précise à des fins de visionnage. Le grand nombre de titres recherché est ici un avantage inattendu, surtout en ce qui concerne les séries les plus anciennes, diffusées en direct. En effet, des débuts de la télévision au milieu des années 1950, la majorité des programmes de fiction ne sont pas filmés sur pellicule, et beaucoup ne sont pas conservés. Chercher beaucoup d'épisodes provenant de séries très diverses a ainsi augmenté la probabilité d'en trouver. J'ai donc mené ma recherche en plusieurs lieux. Les sites de ventes en ligne de produits culturels (Fnac⁸, Amazon⁹, *Oldies*¹⁰) ont été consultés pour déterminer quelles séries ont été éditées en DVD, les pages monographiques de Wikipédia précisent aussi souvent si une édition DVD existe, des programmes ont donc été achetés par mes soins. Une recherche systématique a été aussi menée sur *Youtube*¹¹ et *Dailymotion*¹², plusieurs séries « culte », en particulier des westerns, y sont disponibles. Enfin, plusieurs institutions américaines conservent des sources audiovisuelles. J'ai ainsi consulté les catalogues en ligne de la Bibliothèque du Congrès des États-Unis¹³, du Centre Paley (Paley Center for Media¹⁴), de l'université de Los Angeles en Californie (UCLA Film & Television Archive¹⁵) pour ma recherche de Master 2 en 2016 et, en 2018, celui de l'université du Wisconsin-Madison¹⁶. À l'issue de ce travail, 164 épisodes n'ont pu être localisés, ce qui laisse 460 épisodes conservés sur des supports divers. Cependant, plus de programmes sont disponibles en théorie qu'en pratique. Par exemple, pour des questions de coût, les archives de UCLA limitent le nombre de titres auxquels un chercheur peut accéder si ces derniers ne sont pas déjà copiés sur un support numérique – le chercheur n'ayant accès qu'à une copie, si un programme n'a jamais été demandé, il faut qu'il soit

⁸ *Fnac : Informatique, Smartphones, livres, jeux vidéo, photos, jouets, électroménager neuf et occasion.*, en ligne : <https://www.fnac.com/>, (consulté le 10 mars 2022).

⁹ *Amazon.fr : livres, DVD, jeux vidéo, musique, high-tech, informatique*, en ligne : <https://www.amazon.fr/>, (consulté le 10 mars 2022).

¹⁰ Jordan Clark, *OLDIES.com.*, en ligne : <https://www.oldies.com/>, (consulté le 10 mars 2022).

¹¹ *YouTube*, en ligne : <https://www.youtube.com/>, (consulté le 10 mars 2022).

¹² *Dailymotion - Votre dose de vidéos à la une*, en ligne : <https://www.dailymotion.com/>, (consulté le 10 mars 2022).

¹³ *Home | Library of Congress*, en ligne : <https://www.loc.gov/>, (consulté le 9 mars 2022).

¹⁴ *The Paley Center for Media*, en ligne : <https://www.paleycenter.org/>, 8 avril 2019, (consulté le 9 mars 2022).

¹⁵ *UCLA | UC Library Search*, en ligne : <https://search.library.ucla.edu/>, (consulté le 9 mars 2022).

¹⁶ *Search UW-Madison Libraries*, en ligne : <https://search.library.wisc.edu/>, (consulté le 9 mars 2022).

numérisé à sa demande et avant sa venue. L'université du Wisconsin ne limite pas le nombre de titres, mais les bandes de pellicule sont conservées hors du site dans un milieu réfrigéré et doivent être sorties plusieurs jours à l'avance. De plus, la dégradation de certaines pellicules empêche simplement leur visionnage. Enfin, les deux séjours de recherche que j'ai pu effectuer aux États-Unis (en 2016 et en 2019) l'ont été avec des contraintes de temps, ce qui m'a amené à faire des choix dans les épisodes que j'ai demandé à voir dans les centres d'archives. J'ai sélectionné à cette occasion les titres en essayant de varier le plus possible les genres et les cadres historiques et géographiques sur la base de leur synopsis. Pour terminer, il est à noter que le tirage de certains DVD est limité, des séries sont uniquement publiées en coffrets « intégrale », ce qui entraîne des prix prohibitifs ou encore une impossibilité de passer commande.

En 2016, lors de ma recherche de Master 2, il avait été décidé de sélectionner au sein de ce vaste ensemble de titres ceux qui présentaient une ou plusieurs exécutions. En 2017, d'autres critères de sélection ont été utilisés. Tout d'abord, un critère concernant la série a été introduit. Seuls les épisodes de séries dont 100 épisodes ou plus ont été diffusés ont été conservés, que ces séries aient été produites pour le *prime time*, ou directement pour la syndication, ce qui a été expliqué en introduction. Dans la base de données, 109 séries répondent à ce critère ce qui réduit le nombre d'épisodes (classés en rang 1 ou 2) à 213.

L'étape du visionnage a ensuite pu débuter. Il est à noter que cette partie du travail s'est étendue sur plusieurs mois, de façon discontinue. Des épisodes faisant partie du corpus de mon Master 2 ont été revus ; d'autres ont été visionnés plus tardivement lors de la recherche au fur et à mesure de leur ajout dans la base de données. Le visionnage a été l'occasion d'élaborer des critères narratifs pour éliminer les épisodes où le thème de la peine de mort tient une place marginale (par exemple, une menace non réitérée qui pèse sur un personnage) afin de ne retenir que ceux où le thème tient une place comparable, toutes choses étant égales par ailleurs. Ces critères narratifs ont été présentés en introduction également. Par conséquent, ce sont donc 170 épisodes qui composent le corpus, car ils répondent aux trois critères : le critère série, le critère narratif, et la disponibilité.

J.2 L'ARCHITECTURE DE LA BASE DE DONNEES ET LE « CODAGE » DES EPISODES

Le visionnage des épisodes m'a permis de remplir plusieurs tables de la base de données, c'est-à-dire d'effectuer un « codage » en soumettant mes sources à un questionnaire unique, élaboré en majeure partie lors de ma recherche de Master 2. Ceci me permet de procéder ensuite à des comparaisons et de construire des statistiques, dans le cas des données dont le codage dépend le moins du codeur (comme le sexe du condamné, l'apparition ou non de la victime d'un crime à l'écran, ou la durée d'une scène d'exécution). Le questionnaire comprend aussi des données plus qualitatives et analytiques.

La table « EPISODES » recueille les éléments relatifs au cadre historique, géographique et légal, des données sur le crime qui est à l'origine de la condamnation à mort, sur la méthode d'exécution employée et sa visibilité à l'écran. Le synopsis et le récit plus développé de l'épisode, ainsi que les dialogues les plus pertinents pour le sujet se trouvent aussi sur cette table¹⁷.

La table « PERSONNAGES » est liée à la table « EPISODES » par un lien « plusieurs-à-plusieurs » (ce qui nécessite la création d'une table de liaison). Le raisonnement de départ était qu'un même personnage, ou un groupe de personnages, pouvait être mis en scène dans plusieurs épisodes (on peut penser par exemple au personnage de Richard Kimble, condamné à mort en

¹⁷ Pour les formulaires complets, voir les annexes.

fuite, incarné par David Janssen dans *The Fugitive*¹⁸ pendant 4 saisons et 120 épisodes). Cependant, en pratique, je n'ai pas utilisé cette possibilité offerte par l'architecture de la base de données, car *in fine* elle ne semblait correspondre ni au travail de la production, ni à l'expérience du téléspectateur. En effet, des années 1950 aux années 1970, il est rare qu'un même scénariste écrive plusieurs scénarii pour une même série. De plus, il est de la nature même de la série qu'elle soit visionnée épisode par épisode, et le téléspectateur peut être plus ou moins régulier ou occasionnel. Il est même possible qu'il ne regarde qu'un épisode du programme en question.

En ce qui concerne le recueil des données dans la base, je postule donc que le téléspectateur se présente devant son poste de télévision sans connaître *a priori* les personnages, y compris les personnages récurrents. Ce postulat me semble adapté à la forme des séries du corpus qui sont soit des anthologies (sans personnages récurrents) soit des « séries épisodiques », telles que définies par Stéphane Benassi¹⁹, c'est-à-dire que les récits sont contenus au sein d'un seul et même épisode. Par conséquent, j'ai créé une nouvelle fiche « PERSONNAGE » pour le même personnage, à chaque fois qu'il apparaît avec un statut lié à la peine capitale (qu'il l'encourt, soit condamné à mort, ou déjà exécuté). Ainsi, le personnage de « Little Joe » Cartwright dans *Bonanza*, incarné par Michael Landon, est condamné à mort dans « The Gamble » (s03e27, 01/04/1962), exécuté (à deux reprises !) dans « Alias Joe Cartwright » (s05e17, 21/04/1964) et encourt la peine de mort dans « Mark of Guilt » (s10e13, 15/12/1968), ce qui a donné lieu à la création de trois entrées différentes. La table « PERSONNAGES » comprend les informations sur l'identité des personnages ayant l'un des trois statuts liés à la peine de mort (nom, âge, sexe, race, milieu social, liens familiaux, santé mentale), sur leur culpabilité et leur passé criminel, ainsi que sur leur lieu de détention et la préparation de leur exécution (le cas échéant).

La table « VICTIMES » est liée à la table « PERSONNAGES » par un lien « plusieurs-à-plusieurs » (avec une table de liaison). Dans le même épisode, plusieurs personnages concernés par la peine capitale peuvent être accusés ou condamnés pour avoir tué à plusieurs reprises. Je définis une « victime » comme le personnage dont la mort peut entraîner, ou a entraîné, une condamnation à mort. Les « victimes » qui ont subies des violences qui ne leur ont pas été fatales ne sont ainsi pas décomptées (cependant, ce cas de figure ne se présente pas ; dans la fiction les actes qui ne donnent pas lieu à un homicide ne sont pas punis par la mort). Étant donné que de nombreuses victimes ne sont évoquées que de façon rapide par les dialogues, une fiche « VICTIME » est créée dans la base de données quand au moins deux informations sont disponibles au téléspectateur pour établir son identité dans la liste suivante : nom, âge, sexe, race, milieu social, ou liens familiaux. Les victimes évoquées en groupe dans les dialogues précisant leur nombre (par exemple, une famille entière, ou un camp de pionniers) ont été décomptées à part (dans la table « PERSONNAGES »). La table conserve aussi des informations sur la manière du décès de la victime (telle qu'elle est indiquée dans les dialogues, ou visible à l'écran), et la visibilité du personnage en question dans l'épisode.

La table « EXECUTIONS » est liée à la table « PERSONNAGES » par un lien « un-à-plusieurs ». En effet, dans la fiction, un même personnage peut subir plusieurs fois le processus d'exécution. J'ai créé une fiche « EXECUTION » dès que le personnage condamné est sorti de son dernier lieu de détention pour être emmené sur le lieu de sa mise à mort, dans le champ de la caméra. L'exécution est décomptée comme telle car le processus a été entamé. J'ai fait ce choix pour rendre compte de l'invisibilité récurrente des exécutions dans la fiction, que cela résulte de choix narratifs ou de choix de mise en scène. Ma définition large d'une scène d'exécution permet de relever toutes les instances où le processus a été entamé sans ambiguïté pour le téléspectateur, pour ensuite comparer les différentes stratégies mises au point pour

¹⁸ *The Fugitive*, 1963-1967, ABC.

¹⁹ Stéphane Benassi, « Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, 2016, n° 14, p. Repère 4/15.

dénouer l'action de façon. J'ai aussi créé une entrée pour le cas particulier des exécutions hors champ, c'est-à-dire quand un personnage condamné, présent dans au moins une scène, est exécuté dans une ellipse narrative. Les dialogues assurent le téléspectateur que cette exécution a bien eu lieu. Le relevé des exécutions hors champ dans la fiction permet aussi de rendre compte de l'invisibilisation de la phase de mise à mort.

Les fiches « EXECUTION » présentent des informations sur le processus : méthode de mise à mort, « dernière marche » et « dernières paroles », et présence de témoins. Une attention toute particulière a été portée à la description de la mise en scène, tout particulièrement pour les épisodes que nous avons visionnés dans des centres d'archives et qui ne nous sont donc plus disponibles. La durée de la scène a été également mesurée (du moment du début de la scène, ou de la sortie du lieu de détention, à la fin de la scène, ou à la mort du condamné le cas échéant). Le dénouement est aussi renseigné, car, dans la fiction, toutes les exécutions ne sont pas fatales. Les exécutions ont ainsi été codées en cinq catégories, présentées plus haut (Annexe E.1.1) : exécution interrompue, exécution non fatale, exécution écourtée, et l'exécution avec passage de vie à trépas

La visibilité du corps du condamné lors de son passage de vie à trépas a fait l'objet d'une attention particulière, elle est donc aussi codée dans la fiche « EXECUTION ». Ainsi, le corps peut être dans le champ, en totalité ou partiellement, ou être hors champ et ainsi évoqué de façon indirecte par divers procédés de mise en scène. Les deux principaux procédés sont la synecdoque et le déplacement, notions que nous empruntons à Stephen Prince²⁰ :

- La synecdoque, visuelle ou sonore

Il s'agit de l'utilisation du gros plan, ou de la bande sonore, ne représentant qu'une partie de l'exécution pour signifier le tout (comme par exemple, un gros plan sur une corde qui se balance, accompagné d'un grincement, pour signifier une pendaison).

- Le déplacement

Le champ de la caméra saisit une image, laissant le corps du condamné hors champ. Le temps diégétique de la scène d'exécution est continu, mais il y a une rupture visuelle (par exemple, la porte se referme sur la chambre d'exécution et le point de vue de la caméra reste à l'extérieur pendant que l'exécution se déroule).

La dernière table de la base de données est la table « SOURCES », qui est liée à la table « EPISODES » par un lien « un-à-plusieurs ». J'y ai entré les divers documents trouvés sur un épisode individuel. Chaque fiche « SOURCE » contient les éléments d'identification d'un document (nature, localisation, date, titre, auteur, source) ainsi que le document lui-même qui est ajouté en pièce-jointe.

J.3 LES FORMULAIRES DE SAISIE DES DONNEES

²⁰ Stephen Prince, *Classical Film Violence : Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 2003.

Le formulaire pour recenser les séries télévisées

Recensement séries télévisées

N° de série: Diffusion française:

Titre (version originale): Priorité:

Année de première diffusion: Nombre de saisons:

Année de fin de diffusion: Nombre d'épisodes:

Chaîne de première diffusion: Episode peine de mort:

Genre: Edition DVD:

Forme: Revue de presse

N° ép	Titre original de l'épisode	Sais	Numé	Durée de l'é	Date de c	Audience	Heure de di	Jour et hora	Peine	Type d'épis	Place f	Reche	Disj	Réfère
*	(Nouv.)											<input type="checkbox"/>		
	Total	0												

Enr: 1 sur 1 | Aucun filtre | Rechercher

Le formulaire de localisation des épisodes détectés

Titre (version originale)

Diffusion française N° épisode:

Titre original de l'épisode Heure de diffusion:

Saison de l'épisode

Numéro de l'épisode

Date de diffusion

Type d'épisode

Référence

En stock

Synopsis:

Rang:

Recherché Disponibilité

Le

formulaire d'analyse des épisodes

Formulaire épisodes

N° épisode Durée de l'épisode

Titre

Synopsis

Cadre, contexte de l'épisode

Etat, autorité

Scène(s) de procès et/ou

Mobile du crime selon les autorités

Méthode d'exécution prévue

Visibilité de l'instrument d'exécution

Déroulement de l'épisode

Dialogues

Le formulaire de description des personnages accusés ou condamnés à mort

Formulaire Les condamnés

Ep et condamnés N° cond.

IDépcondamné	Ref. cond.	Ref. ep
*	(Nouv.)	

Enr: | 1 sur 1 | | Aucun filtre |

Nom du condamné Sexe Couleur Accusation

Situation sociale Situation du personnage vis-à-vis de la peine capitale

Situation familiale

Age

Santé

Référence ép.

La prison, la détention

Prison, lieu de détention et d'exécution

Lieux de la prison montrés

Choix du décor, description

Dernier repas

Scène de préparation

Visiteurs du prisonnier

Le crime, la carrière criminelle

Meurtrier Nombre total de personnages tués

Culpabilité problématique

Coupable d'un autre crime

Récidiviste

Précédents crimes et délits

Les innocents

Les innocents au sens large

- qualification erronée en crime capital
- Crime capital illégitime selon les standards contemporains
- Crime capital illégitime selon les standards démocratiques

Les innocents au sens étroit

- Le condamné n'a pas commis l'acte
- Problème d'identité
- L'acte criminel n'a pas été commis

Le formulaire de description des victimes

Formulaire Sources

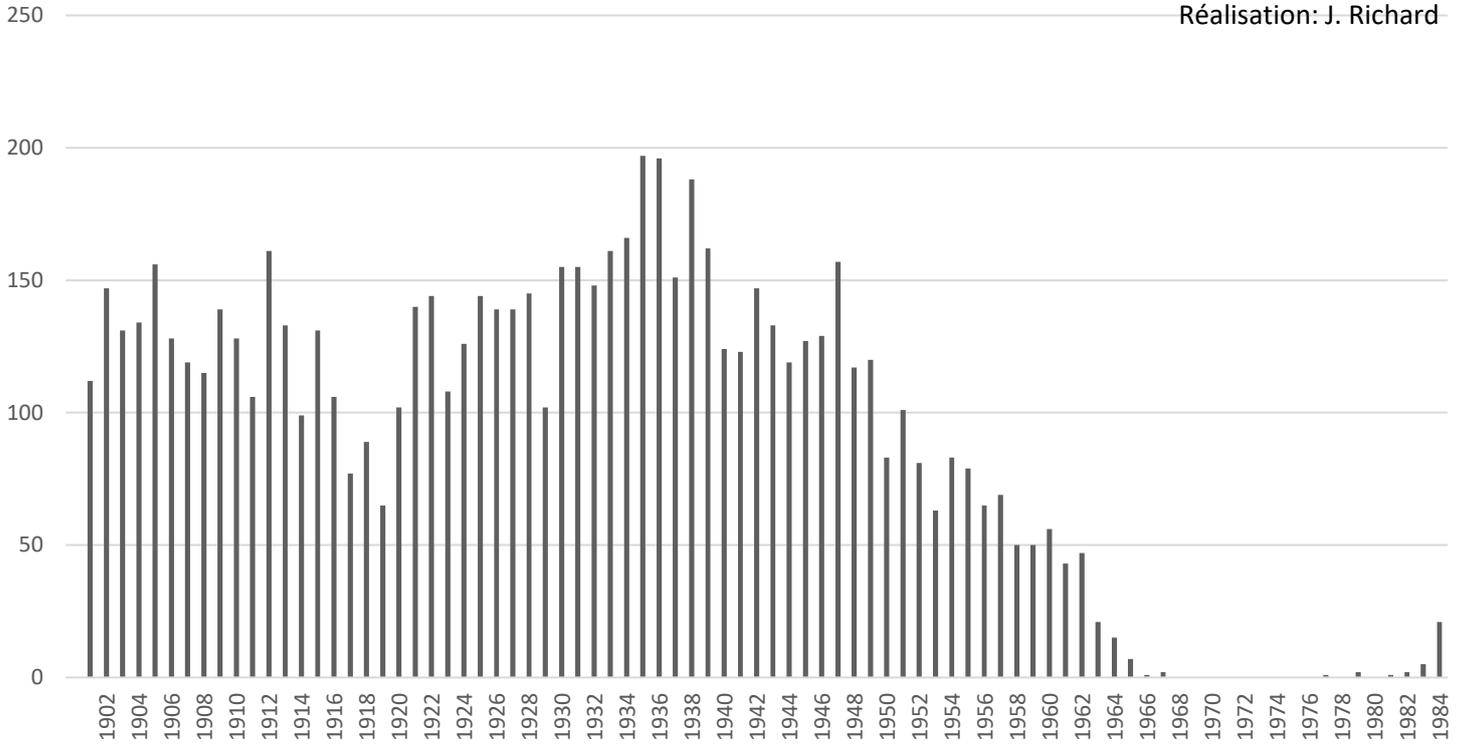
N°DOC	<input type="text" value="(Nouv.)"/>	nature du document	<input type="text"/>
N° épisode	<input type="text"/>		
Titre de l'épisode	<input type="text"/>	remarques (apport du document)	<input type="text"/>
localisation du document (archives)	<input type="text"/>		
date	<input type="text"/>		
titre	<input type="text"/>		
auteur	<input type="text"/>		
source	<input type="text"/>	fichier du docu	
		<input type="text"/>	
nombre de pages ou images	<input type="text"/>		
description complémentaire	<input type="text"/>		

K. LA PEINE DE MORT ET LES EXECUTIONS AUX ÉTATS-UNIS DANS LA REALITE HISTORIQUE

Les exécutions aux Etats-Unis, 1901-1984

Sources: Espy, DPIC

Réalisation: J. Richard



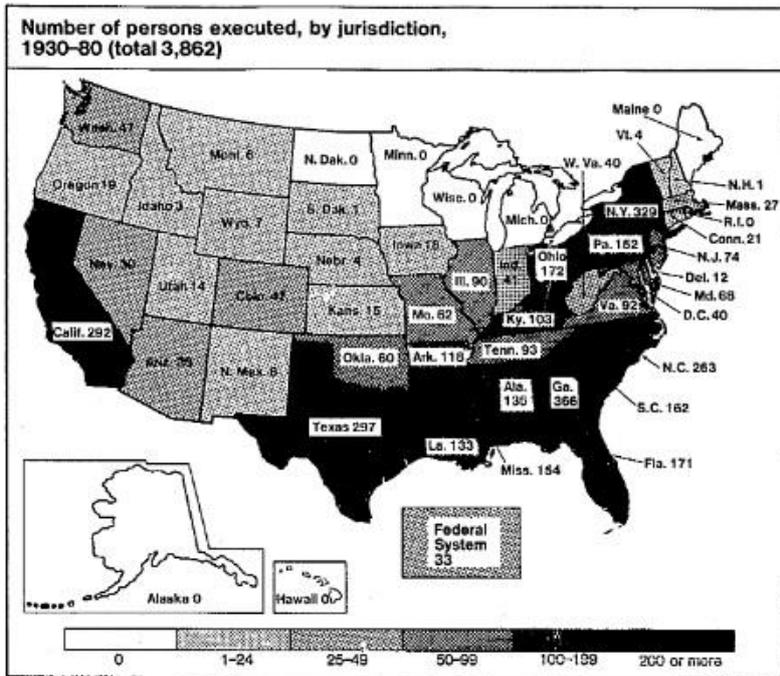


Figure 6

Most took place in the South

Some 60% of the executions over the 1930-80 period took place in the South. The largest single number—more than 9% of the national total—were carried out in Georgia (Figure 6). The vast majority of all executions were for murder, blacks accounting for 49% of the total put to death for that crime. Almost 90% of the prisoners put to death for rape—12% of all executions—were black (Figure 7). All executions for rape, except for 10 in Missouri and 2 under Federal jurisdiction, took place under the jurisdiction of southern States.

Majority were black

During this period of half a century, 54% of the persons executed were blacks, 45% were whites, and 1% were members of other races. The latter group numbered 42 and included American Indians (19), Filipinos (13), Chinese (8), and Japanese (2). A total of 32 women were put to death, including two by Federal authorities.

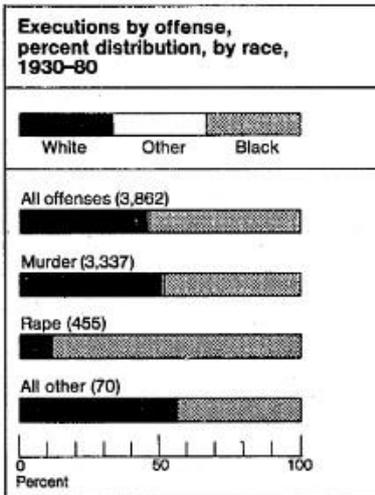
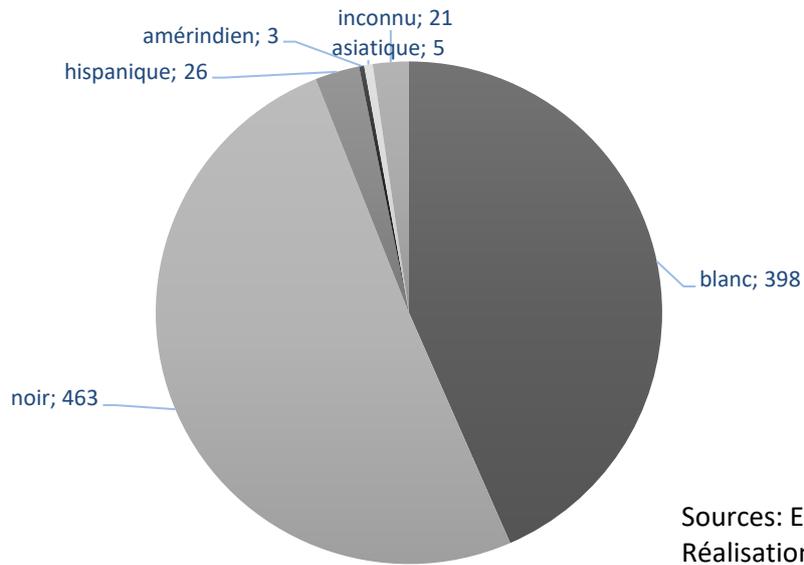


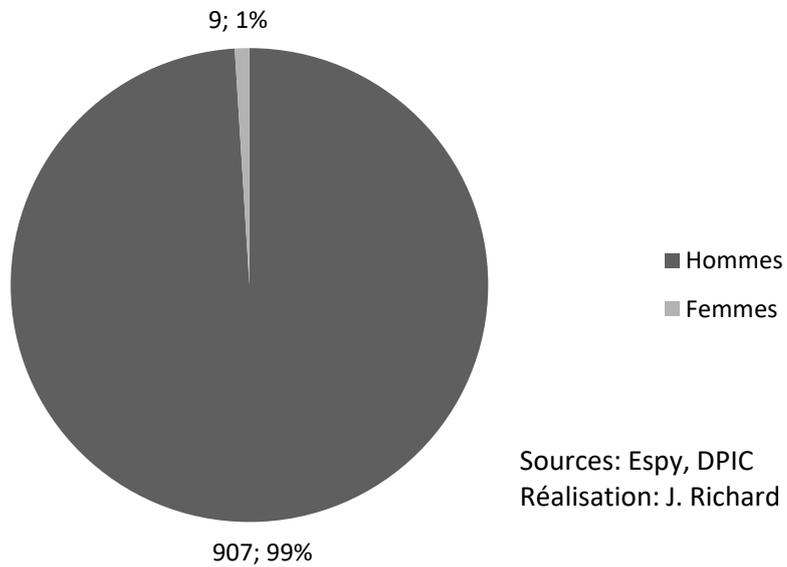
Figure 7

Source : U. S. Department of Justice, Bureau of Justice Statistics. *Capital Punishment 1980 : A National Prisoner Statistics Report*, p 9.

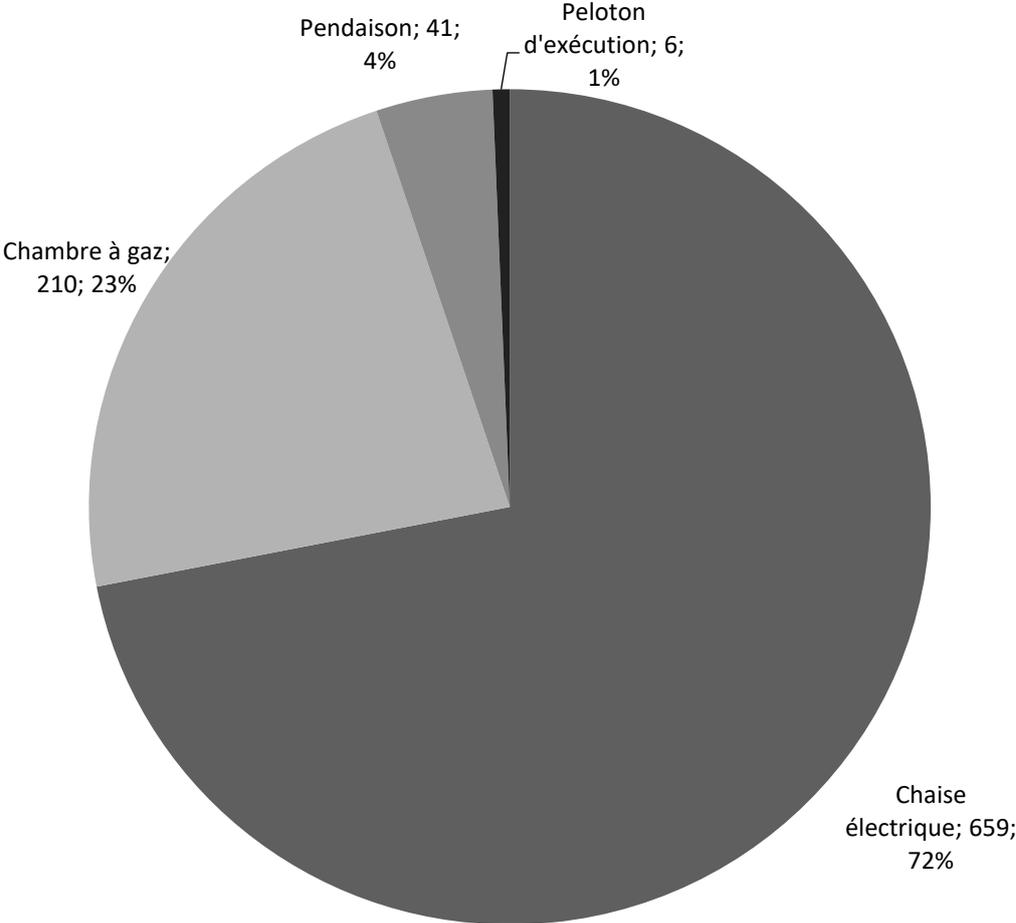
Les condamnés à mort exécutés, par race ou origine, aux Etats-Unis, de 1950 à 1974



Les condamnés exécutés par sexe aux Etats-Unis de 1950 à 1974



Le nombre d'exécutions aux Etats-Unis par méthode (1950-1974)



Sources: Espy, DPIC
Réalisation: J.