



HAL
open science

Médias et politiques culturelles de la diversité aux États-Unis (1945-1991) empowerment ou tokenism

Sébastien Lefait

► **To cite this version:**

Sébastien Lefait. Médias et politiques culturelles de la diversité aux États-Unis (1945-1991) empowerment ou tokenism. Journées d'études, préparation à l'agrégation d'histoire,, Nov 2019, Aix-en-Provence, France. hal-03144137

HAL Id: hal-03144137

<https://amu.hal.science/hal-03144137>

Submitted on 9 Apr 2021

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

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

Médias et politiques culturelles de la diversité aux États-Unis (1945-1991) empowerment ou tokenism

Sébastien Lefait, Aix Marseille Univ, LERMA, Aix-en-Provence, France

INTRODUCTION

Comme le rappelle le descriptif de la question au programme de l'agrégation d'histoire qui fait l'objet de cette journée d'étude, « les revendications des minorités multiplient les occasions de conflit autour des valeurs dominantes ». Le texte poursuit : « le jeu entre censure et transgression, la contestation des pouvoirs et les échappées utopiques caractérisent tous les pays de l'aire occidentale dont les systèmes de contrôle culturel seront étudiés. » C'est à un aspect précis de cette partie du programme que je souhaite m'intéresser ici, en abordant la question des représentations de la diversité aux États-Unis entre 45 et 91, à travers des études de cas, et en faisant référence à des publications universitaires postérieures à la période, pour la plupart. Le texte de cadrage invite en effet à relire « l'histoire des mutations des représentations occidentales au cours du second XXe siècle [...] à la lumière de nombreux travaux récents ».

Pour des raisons pratiques, et notamment vu la nature des évolutions constatées sur la période, je me suis consacré principalement aux Afro-Américains, même si je ferai des crochets par d'autres groupes ayant subi un déficit de représentation. C'est en effet le cœur du problème : l'examen des « politiques culturelles de la diversité » — formulation que je serai amené à préciser, notamment pour les États-Unis — implique l'existence d'une demande de diversité dans les médias. On partira donc du principe, lui aussi à nuancer, selon lequel on a besoin d'être représentées ou de se sentir représentées pour faire véritablement partie de la société américaine. Selon une logique dont je décrirai l'évolution sur une période qui voit l'affirmation des médias de masse, la représentation sémiotique peut avoir autant de poids que la représentation politique, voire s'y substituer. Le taux d'abstention aux élections américaines peut en effet laisser supposer que la représentation dans les urnes le cède à la représentation médiatique.

D'où mon sous-titre, *empowerment* ou *tokenism*. En effet, si le politique est médiatique, il peut être tentant, pour ceux et celles qui dirigent les démocraties occidentales, de jouer sur les deux tableaux. Autrement dit, si une démarche qui tend à donner plus de visibilité à une minorité a valeur politique, si elle est perçue non pas simplement comme un « signal fort », mais comme une véritable délégation de pouvoir (*empowerment*, parfois traduit par « autonomisation »), on peut considérer qu'elle se suffit à elle-même. Dans ce cas, la diversification des représentations pourra ne pas s'accompagner d'équivalents institutionnels, ni donc d'effets légalement induits sur la société. La visibilité dans le domaine des représentations serait, dans ce cas évidemment extrême, un gage suffisant donné aux minorités, signifiant que leur condition s'améliore, même si cela est en décalage flagrant avec la réalité. C'est l'une des manières possibles de définir ce terme complexe, sur lequel je reviendrai, de *tokenism*.¹ Faire la part de ce qui relève de l'empowerment et du tokenism, tout en

¹ “Tokenism is the practice of making only a perfunctory or symbolic effort to be inclusive to members of minority groups, especially by recruiting a small number of people from underrepresented groups in order to give the appearance of racial or sexual equality within a workforce”. (Wikipedia).

reconnaissant l'existence de cas où les deux se conjuguent harmonieusement, puisque les deux notions ne sont pas mutuellement exclusives, est encore plus compliqué qu'en France ou au Royaume-Uni. Pour cela, je présenterai brièvement comment le problème se pose dans ces deux pays, pour avoir un point de comparaison. Nous le verrons, la spécificité américaine tient d'une part à la quasi-absence de régulation médiatique, dans un contexte constitutionnel qui sanctuarise la liberté d'expression, et d'autre part à son corrélat, à savoir l'existence de politiques volontaristes en faveur des minorités, qui pourront parfois exister sur la base du volontariat, ou du moins de l'initiative individuelle ou privée, mais qui entreront parfois dans le cadre de politiques d'*affirmative action*. On traduit parfois maladroitement ce terme par « discrimination positive », alors qu'il ne s'agit pas de corriger des discriminations en en instaurant d'autres, mais bien d'envisager toute modalité d'action qui permette d'affirmer un engagement en faveur de l'amélioration du sort des minorités.² Même dans le cadre de politiques d'affirmative action, donc, on ne peut affirmer avec certitude que le seul but est de donner aux minorités le pouvoir qui leur est dû, selon le principe de la représentation démocratique. C'est donc un écheveau complexe, où s'entremêlent culture, médias, représentation politique et gain en visibilité sur un plan sémiotique, que nous allons essayer de démêler partiellement. Pour cela, il m'a semblé nécessaire de présenter brièvement au préalable les différentes manières d'articuler l'évolution d'une société et celle de ses représentations médiatiques.

Cadre théorique pour l'étude des représentations.

Il faut d'abord essayer de comprendre ce que les représentations nouvelles représentent réellement, avant de pouvoir évaluer leur capacité à donner aux minorités un pouvoir autre que symbolique, ou destiné simplement à calmer les esprits en faisant un geste en faveur des minorités, dans le domaine de la représentation. Une question subsidiaire cruciale concerne la capacité de ces représentations, même quand elles sont réellement progressistes, à aboutir à des changements dans le domaine des relations raciales, plutôt que de simplement proposer un reflet, forcément imparfait, de la société américaine. La question des représentations est donc doublement complexe. D'une part, en effet, et aux États-Unis comme ailleurs, les représentations, notamment télévisées, sont généralement considérées preuve à l'appui comme en décalage avec l'état réel des sociétés, si bien que toute démarche visant à combler le retard des représentations sur le réel paraît salutaire, sinon suffisante. Dans le cas précis des États-Unis, et comme le rappelle Catherine Ghosn, le décalage est d'autant plus visible après le mouvement des droits civiques et la mise en place des politiques d'*affirmative action*. En effet, la télévision a joué un rôle, durant le mouvement pour les droits civiques : celui d'éveiller les consciences quant à l'oppression dont les noirs étaient victimes aux États-Unis, et ce de manière quotidienne.

² Discrimination positive. La discrimination positive vise à éradiquer une discrimination subie par un groupe de personnes en leur faisant bénéficier temporairement d'un traitement préférentiel. Autrement dit, la discrimination positive consiste à mieux traiter une partie de la population, que l'on juge systématiquement désavantagée. Ce concept, né aux États-Unis dans les années 1960-70 [sous le nom d'*affirmative action*], a été créé afin de rétablir un équilibre et une diversité dans le monde des études et du travail en particulier.
<http://www.novethic.fr/lexique/detail/discrimination-positive.html>

Cela correspond à la manière classique d'analyser l'évolution des représentations, selon lesquelles elles ont vocation à être le reflet de leur temps. C'est ce que rappelle Robert Kapsis dans un ouvrage de 1992, et même s'il parle surtout de cinéma, son modèle s'applique tel quel aux productions télévisuelles, surtout pour notre période : « Pour la plupart, les études sociologiques et historiques portant sur les cycles et les genres filmiques ont recours à la perspective selon laquelle un film reflète de la société. De ce point de vue, tout changement dans le contenu des productions filmiques est motivé par la nécessité d'être à l'image de changements majeurs dans la structuration d'une société, lesquels influencent les goûts du public. »³ Dans le cas des États-Unis, en l'absence de politique d'incitation à produire des représentations progressistes, le facteur « attentes du public » revêt une importance particulière. Nous verrons que, dans un secteur des productions télévisuelles extrêmement concurrentiel, proposer des représentations progressistes à un public ciblé peut relever d'une simple stratégie marketing — on pourra parler alors de *tokenism* non pas institutionnel, mais mercantile.

D'autre part, cependant, on peut considérer que les représentations, en particulier dans le domaine de la fiction, ont justement pour mission d'être en décalage avec le réel, s'il s'agit d'un décalage vers l'avant plutôt que vers l'arrière. Selon cette perspective, les représentations véhiculent un imaginaire socio-ethnique susceptible de préparer le terrain pour une évolution nécessaire des sociétés. En référence à la théorie du reflet de la société évoquée il y a quelques instants, on peut parler de théorie de l'influence sur les sociétés. C'est ce que font par exemple Diken Bulent et Carsten B. Laustsen en 2007 dans leur ouvrage *Sociology Through the Projector*, qui porte sur le cinéma, mais dont la logique est également transposable aux représentations télévisuelles.⁴ Au passage, le fait que ces deux concepts aient surtout été utilisés dans le domaine des études cinématographiques m'a encouragé, entre autres, à parler plutôt de représentations télévisuelles, puisque le champ est moins couvert en comparaison dans la littérature universitaire. Je cite cet ouvrage : « Les films ne se contentent pas de proposer un reflet de la société ; ils font partie intégrante de la société dont ils font le portrait. Cependant, le cinéma ne se contente pas de refléter, quitte à la déformer, une réalité externe. En complément, il ouvre le monde social à un vaste champ des possibles. Ainsi, le cinéma permet souvent d'expérimenter de nouvelles formes sociales ».

Remarquons au passage que l'insertion du cinéma dans le quotidien des sociétés est sans comparaison avec celle de la télévision, médium placé au cœur des foyers, et que par conséquent, on peut considérer sans trop de problèmes qu'en matière d'expérimentation sociale, la télévision possède une influence supérieure à celle du cinéma, ne serait-ce que sur un plan qualitatif. Les données concernant la consommation quotidienne de programmes télévisés portent surtout sur la période qui suit les années 80. On peut rappeler, cependant, qu'en 1986, le téléviseur était allumé en moyenne sept heures par jour dans les foyers américains, et que, lors d'événements historiques comme l'assassinat de Kennedy en 63, cela a pu monter à 13 heures par jour, sur plusieurs jours.

En dehors de notre période, l'exemple que j'utilise souvent est celui de *24h Chrono* et de son président noir, dès la première saison diffusée en 2001, dont on peut penser, du moins a posteriori, qu'il ait entériné dans les esprits la possibilité d'élire un Afro-Américain à la présidence, ou au moins un métis, favorisant ainsi indirectement l'élection d'Obama. La même logique, cette fois infructueuse, a été à l'œuvre à l'approche de l'élection de 2016, avec une recrudescence de séries télévisées faisant figurer des femmes aux plus hauts échelons de l'État américain.

³ Kapsis, Robert E. *Hitchcock: The Making of a Reputation*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1993. Je traduis.

⁴ Diken, Bulent, and Carsten Bagge Laustsen. *Sociology Through the Projector*. London: Routledge, 2008. Je traduis.

Enfin, il convient de rappeler une évidence, avant même que de prêter attention dans le détail à l'évolution des représentations : une représentation n'est pas forcément représentative, au sens où on pourrait en extrapoler la valeur sociopolitique à un grand nombre de cas. Par définition, les médias, et par essence la télévision, se focalisent sur des cas particuliers, des personnages et des situations exceptionnelles. Or, comme l'explique Ronald C. Tamborini, plus le contexte dans lequel ces personnages et ces situations sont présentés est chargé émotionnellement, plus le spectateur est susceptible de considérer une représentation comme représentative du cas général.⁵ En matière de représentation de la diversité, plusieurs exemples illustrent ce phénomène, aux termes duquel une avancée spectaculaire est considérée comme signe que s'est effectué un changement durable et généralisé. Pensons par exemple à l'élection d'Obama, immédiatement suivie de grandes déclarations sur une Amérique enfin post raciale, ou plus récemment, au film *Black Panther*, salué comme marqueur d'un regain de pouvoir des Afro-Américains, et ce malgré un contexte de violence raciale toujours aussi marqué, doublé d'une présence confirmée des idéologies et des politiques suprématistes blanches.

L'articulation entre représentation de la diversité et articulation des sociétés, qu'une politique volontariste en la matière soit mise en œuvre ou non, nécessite donc d'être examinée dans toute cette complexité. Mais la spécificité des États-Unis est justement le caractère limité des politiques de régulation médiatique, fussent-elles simplement incitatives. Pour mieux comprendre, il est utile de voir comment procèdent la France et le Royaume-Uni, pour lesquels on dispose de travaux universitaires qui font autorité.

FRANCE

Le cadre français montre qu'il existe une dynamique entre le politique et le sémiotique. C'est ce que montre par exemple Éric Macé dans ses nombreux travaux sur les politiques de la diversité dans l'Hexagone. Je vous en résume les grandes lignes. Éric Macé rappelle d'abord que contrairement aux institutions, la télévision n'a pas vocation à représenter la nation. En particulier, elle s'inscrit dans les logiques de l'industrie culturelle, dont le but est avant tout de réaliser un profit. Néanmoins, et je cite, « même si ce n'est pas sa vocation, chacun peut observer que la télévision est constituée par les acteurs eux-mêmes en arène et en scène de représentation de la nation. »⁶

C'est ainsi que, toujours selon Macé, la télévision se constitue en scène performative « parce qu'elle n'est pas la représentation d'une réalité déjà là, mais la monstration d'un point de vue, la mise en scène d'un cadrage interprétatif, la proposition d'une plus ou moins grande légitimation ou déstabilisation des attendus ».

Comme, nous le verrons, au Royaume-Uni et aux États-Unis, certains événements historiques forts jouent le rôle de déclencheur : ils précipitent une évolution dans le domaine des représentations, dont on peut se dire qu'elle existe surtout en réponse à l'événement. Ce fut le cas en France suite aux émeutes de 2005 dans de nombreuses banlieues populaires, qui déclenchent ce que Macé appelle « le basculement vers une politique volontariste », en faveur de plus de diversité à l'écran.

⁵ Tamborini, Ronald C. 2013. "A model of intuitive morality and exemplars". In *Media and the Moral Mind*. Abingdon, Oxon: Routledge, p. 48.

⁶ Macé, Éric. « Des « minorités visibles » aux néostéréotypes », *Journal des anthropologues*, Hors-série | 2007, 69-87.

En résulte l'article 47 de la loi du 31 mars 2006 modifiant l'article 3-1 de la loi relative à la communication audiovisuelle, qui donne au Conseil [supérieur de l'audiovisuel] la compétence pour veiller à la diversité dans les programmes télévisuels.

Même s'il est en dehors de notre période, ce cas est intéressant pour nous, car il nous aide à mieux comprendre l'articulation entre promotion de la diversité et représentations médiatiques. En effet, comme le rappelle Éric Macé dans son rapport diversité pour le CSA, rendu en octobre 2008, « cette notion de "diversité" n'impose pas à la télévision d'être le reflet fidèle de la société française. Toutefois, il s'agit, en premier lieu, de veiller à ce que certains individus et groupes, présents dans la société française et dont on sait qu'ils sont sujets à discrimination dans les pratiques sociales, ne soient pas également sujets à discrimination par la télévision elle-même. »

Il s'agit donc bien moins d'une politique volontariste positive, ce que Macé nomme « politique de visibilité », que d'une utilisation des représentations à l'écran visant à corriger un sentiment d'injustice. Un point de vue cynique consisterait à dire qu'une représentation progressiste apporte alors superficiellement un correctif, dans le domaine médiatique, aux erreurs commises par les institutions dans la réalité historique et politique. En d'autres termes, on corrigerait des problèmes de relations ethniques raciales existant dans les sociétés en les projetant, littéralement, à l'écran, pour donner l'impression qu'on les y règle, mais dans le domaine du virtuel. Évidemment, cette tentative d'apaisement n'est pas forcément inutile : plus que de calmer les esprits, elle peut engendrer une amélioration à l'échelle d'une société, mais selon des modalités, nous l'avons vu, mal connues, et faisant état d'une relation de cause à effet non stabilisée, fluctuante selon les cas.

Cependant, comme le rappelle toujours Éric Macé, le début des années 2000 a vu l'évolution des politiques de représentation de la diversité culturelle à l'écran. Cela a consisté, notamment, à présenter une société française où les différences culturelles et raciales n'auraient aucune importance. Cette stratégie n'est pas non plus sans inconvénient. Elle peut même s'avérer contre-productive. En effet, comme le rappelle Éric Macé en référence à Michel Wieviorka, « l'effet pervers de cette "indifférence aux différences" est bien connu, c'est celui de l'indifférence aux discriminations dès lors que c'est au nom de l'égalité en droit qu'on s'interdit de prendre en compte les discriminations de fait. »

Idem pour les politiques de visibilité, qui consistent à donner aux minorités une présence à l'écran conforme à leur place dans la société. Selon Éric Macé, cette stratégie produit des « minorités visibles », dont l'existence « conduit à rendre encore plus visible le fait que ces minorités sont déviantes à la norme blanche, tout en laissant invisibles les processus de discrimination eux-mêmes. »

La situation n'est pas pour autant dans une impasse. Dans son rapport, Macé préconise la mise en place de stratégies productives, dont nous retrouverons certaines dans le domaine américain. En particulier, il propose de compléter la notion classique de stéréotypes, qu'ils soient positifs ou négatifs, par celles de « contre stéréotype et d'antistéréotype, pour rendre compte des déplacements contemporains de ce qui est rendu visible et de ce qui est laissé invisible. ». Il s'appuie sur les travaux de Stuart Hall, pour qui « l'antistéréotype est défini par le fait qu'il constitue les stéréotypes comme la matière même de sa réflexivité, conduisant ainsi, en les rendant visibles, à déstabiliser les attendus essentialistes, culturalistes et hégémoniques de l'ethnoracialisation des minorités, mais aussi de la « normalité » blanche de la majorité, que ce soit sur le ton de l'humour, de l'interpellation plus directe ou à travers la complexité des récits fictionnels (Hall, 2007c) ». Pour Macé le spécialiste français de l'antistéréotype serait Jamel Debbouze, « qui fonde son succès précisément sur la mise

en scène moqueuse des stéréotypes ethnoraciaux ordinaires de la culture française contemporaine, Blancs compris. ».

Il faut cependant distinguer l'anti stéréotype du contre stéréotype, défini de la manière suivante. « Mis au centre du récit, le contre stéréotype prend le contrepied du stéréotype en proposant une monstration inversée : lorsque le stéréotype montre des non-Blancs mal intégrés culturellement, exclus socialement ou dans des rôles subalternes, le contre stéréotype montre des non blancs de la classe moyenne, voire dans des statuts sociaux prestigieux et occupant des premiers rôles, comme on le voit si souvent dans les programmes venant des États-Unis. »

Il ressort de cette brève évocation du cas français qu'il érige en exemple un modèle américain qui présente pourtant, nous avons le voir, un nombre important de limites en matière de représentation de la diversité. Si les cadres théoriques évoqués par Éric Macé, ici, sont tout à fait importables pour analyser le cas français, il semble que les exemples de contre stéréotypes en particulier, présentés comme abondamment présents à la télé américaine, ne le soient pas tant que cela.

Dans tous les cas, il est difficile de nier l'influence d'un modèle américain en matière de représentation de la diversité, où l'on peut voir un signe décalé d'hégémonie culturelle. Un bref détour par le Royaume-Uni le confirmera, avant que nous intéressions de plus près au cas américain.

ROYAUME-UNI

Au Royaume-Uni, on le sait, la BBC a mission de service public depuis sa création en 1922. Après la Seconde Guerre mondiale, cependant, elle ne montre pas de grandes velléités progressistes en matière de représentation de la diversité.

Avant la création de la chaîne privée ITV, en effet, la BBC était en situation de monopole, et exerçait un contrôle direct sur la production culturelle financée par l'État. L'autorisation donnée à la création de chaînes de télévision à but commercial, par décret royal et avec le soutien du gouvernement conservateur, en 1955, a eu beau créer une polémique : elle répondait semble-t-il à un besoin. La télévision privée fut donc créée, sous l'égide de l'autorité de la télévision indépendante (ITA). Contrairement à ce que l'on aurait pu penser, cette autorité reprit les grandes lignes qui gouvernaient la BBC, si bien que même les chaînes privées semblent avoir vocation de service public.

Ce n'est que sous l'effet de la concurrence qu'une réaction se dessine. La création d'ITV, puis celle de BBC2 viennent remettre en question les modalités habituelles de la représentation de la société britannique. Cela se fait notamment suite à des études de réception portant sur des panels de plusieurs dizaines de téléspectateurs, représentatifs de la société des années 60.

Comme en France, un des éléments déclencheurs menant à plus de diversité à l'écran est une succession d'émeutes à caractère racial. Après les émeutes de Notting Hill en septembre 1958, et leur couverture télévisée sur la BBC, il était évident que la question raciale était impossible à ignorer, même si le gouvernement conservateur avait essayé de minimiser l'existence de considérations racistes ayant pu présider aux émeutes, en disant que le conflit était tripartite, Blancs, noirs, et hooligans. Il s'agissait bien sûr d'éviter de donner l'impression que l'affrontement était binaire m'en

racial. Entre le 25 août et le 7 septembre, les infos télévisées de la BBC ont diffusé pas moins de 32 reportages séparés sur les émeutes de Nottingham et de Notting Hill.

La diversification ajoutée à l'apparition d'un environnement concurrentiel vient favoriser l'apparition sur les écrans des spectateurs de problématiques raciales, qui propose le reflet d'une société interculturelle, que ce soit dans le domaine de la comédie, ou par le biais de représentations dystopiques. Dans tous les cas, le multiculturalisme est problématisé.

Pour la programmation, l'ITC incite les différents responsables à faire en sorte que les personnes issues des minorités ethniques apparaissent dans la programmation générale. L'étude menée par Andrea Millwood Hargrave en 2002 sur la télédiffusion du multiculturalisme souligne que les différents opérateurs ont conscience de l'importance représentée par une programmation mettant en scène des minorités ethniques et conclut à une sensible amélioration. Andrea Millwood Hargrave écrit cependant en 2002 : « les recherches sur les programmes télévisés qui consistent à estimer le degré de présence à l'écran des minorités ethniques n'ont pas beaucoup progressé au fil des ans ». Le constat est donc mitigé. »⁷

Enfin, on peut dire qu'en matière de représentation de la question raciale à la télévision britannique, l'influence de la télévision américaine et des politiques de discrimination positive visuelle est indéniable. On en voit un bel exemple dans l'évolution des versions télévisées de la pièce de Shakespeare, *Othello*, dont le personnage central, le Maure de Venise, a très longtemps été joué par des acteurs blancs. On voit ici, comme dans les travaux de Darrell Newton,⁸ l'apport des États-Unis dans le domaine des représentations, notamment par le biais d'une certaine pression pour des représentations progressistes en matière raciale, dans le cadre de l'affirmative action : « le facteur principal influent sur la perception des noirs britanniques et une certaine américanisation des représentations. On peut en prendre pour preuve le débat entourant la diffusion en 1955 de la version d'*Othello* par la BBC. Le problème était le suivant. L'acteur noir américain Gordon Heath avait été engagé pour jouer le personnage, et préféré en cela un grand nombre d'acteurs britanniques brillants, d'origine antillaise. En 1980, la controverse se poursuivit, quand le rôle fut attribué à Anthony Hopkins. L'année précédente, la Royal Shakespeare Company et le théâtre national (National Theatre) avaient fait jouer le rôle par des acteurs blancs, déjà. Peu de temps après, la BBC essayait de produire une nouvelle version pour la TV, mais cette fois, en envisageant de confier le rôle à l'acteur noir américain James Earl Jones. Des éditoriaux rédigés par des journalistes britanniques de premier plan conduisirent la BBC à revoir sa copie, en fustigeant la chaîne de préférer un acteur américain aux talents locaux. » Néanmoins, on voit qu'indirectement, une certaine hégémonie culturelle américaine conduit, au Royaume-Uni, à une diversification des représentations, notamment par le biais de représentations télévisées de pièces du canon théâtral mondial. Voyons maintenant ce qu'il en est aux États-Unis, dont tous les progrès sont espérés, mais où, nous allons le voir, les politiques de représentation de la diversité de sont pas légion, et où la présence de la diversité à l'écran n'est pas, du moins sur notre période, sans prêter le flanc à la critique.

⁷ Millwood-Hargrave, Andrea. *Multicultural Broadcasting: concept and Reality*, Report, 2002.

⁸ Newton, Darrell M. *Paving the Empire Road: BBC Television and Black Britons*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

ÉTATS-UNIS

Aux États-Unis, pays dont la constitution sacralise la liberté d'expression en l'inscrivant dans son premier amendement, le contrôle de l'industrie médiatique n'emprunte pas les mêmes biais qu'en Europe. En particulier, on n'y trouve pas d'autorité visant à impulser des mouvements favorisant une plus grande diversité dans les représentations. On peut penser, comme Catherine Ghosn, les droits des minorités sont même codés dans le langage du politiquement correct aux États-Unis, ce qui déplace le problème, mais ne le résout pas.

Par ailleurs, comme le rappelle toujours Catherine Ghosn, dans un article qui compare les politiques culturelles de représentation de la diversité à l'international, dans le but de dégager une spécificité française, les États-Unis sont un cas à part à cause, d'une part, de l'arrière-plan historique, d'autre part, des pouvoirs limités de la FCC tels que nous venons de les décrire. En particulier, elle replace la politique volontariste en matière de représentation dans le cadre plus large de ce que l'on appelle souvent, par une traduction erronée, la discrimination positive. Je la cite.

L'Affirmative action, ou « discrimination positive » pour sa traduction française, est mise en place lors de la lutte pour les droits civiques et pour l'abolition de la ségrégation raciale en 1961, sous le mandat de John F. Kennedy. Ce programme vise principalement à s'assurer que l'emploi n'est pas soumis à des discriminations raciales et à favoriser les minorités jugées alors en position de faiblesse (pour le taux de chômage, l'accès à l'enseignement supérieur, les postes à responsabilité...). Il est suivi en 1964 du Civil Right Act qui interdit toute discrimination et s'appuie sur une loi interdisant aux employeurs et aux établissements scolaires toute discrimination pour un emploi ou une admission sur la base de la race, l'origine nationale, la religion ou le sexe. Les émeutes raciales qui se sont déroulées dans les années 60, appelées aussi « Hot summers », ont contribué à mettre en place des décrets ou des textes de loi pour améliorer l'accès à l'emploi pour les membres des minorités ethniques. Cette expression désigne les émeutes nées dans les ghettos afro-américains de plusieurs villes des États-Unis durant le mouvement des droits civiques américains. Le président Johnson signe le décret Equal Opportunity Employment (Égalité des chances dans l'emploi) en 1965 qui oblige les entreprises de travaux publics à pratiquer des embauches basées sur l'Affirmative Action. En 1978, la Cour suprême confirme la constitutionnalité de l'utilisation du critère de « race » dans la détermination des admissions universitaires.

Pour les É.-U., le cadre théorique le plus immédiatement opératoire nous est fourni par les travaux d'Herman Gray. Voici ce qu'en dit Catherine Ghosn.

Le sociologue Herman Gray établit un parallèle sur le plan politique et médiatique pour étudier la représentation des Noirs sur les chaînes américaines (Herman Gray, 1995 [*Watching Race*]). Avec l'arrivée du câble et du satellite, les principaux networks connaissent une baisse d'audimat et recherchent de nouveaux marchés à conquérir. La population afro-américaine, considérée comme la communauté la plus consommatrice de programmes télévisuels que le reste de la population américaine, est au centre des préoccupations des opérateurs. Les programmes sont ainsi modifiés pour mettre en scène, selon l'analyse de Herman Gray, trois types de représentation de la population noire : ceux qui sont intégrés dans le monde des Blancs (*Julia, Room 222*), les Noirs aux prises avec les mêmes problèmes que les Blancs (*Family Matters, Fresh Prince of Bel Air, What's happenin', Sanford & Son*), et des programmes de transition sur le thème de la diversité en utilisant des « shows » où la culture afro-américaine pointe les différences (*The Cosby Show*). Aux États-Unis, les principes

politiques ont déterminé dans une certaine mesure des changements effectifs pour la représentation des Noirs à la télévision.⁹

Il convient de préciser certains points. Premièrement, s'il est vrai que l'arrivée du câble et du satellite joue un rôle moteur pour la diversité des représentations et l'inclusion de la diversité culturelle dans celle-ci, cela ne relève que très indirectement de principes politiques, l'État n'interférant pas avec ces problématiques, dans le but de préserver la liberté d'expression. Deuxièmement, Gray ne propose pas des types de représentation de la population noire, mais des modèles de représentation, applicable à d'autres minorités, y compris non raciales ou ethniques, modèles sur lesquels nous allons revenir. Quatrièmement, il convie de rappeler qu'en 1993, encore, une enquête montrait que sur 20 dessins animés diffusés sur ABC, CBS, et NBC, seuls trois comportaient des personnages issus des minorités. On imagine ce que cela pouvait donner pour la période précédente, et l'impact sur la jeunesse de ces représentations susceptibles de s'ancrer dans les mentalités et dans la psyché des enfants. Fin connaisseur des médias américains, Herman Gray ne souhaitait donc certainement pas dresser un état des lieux des représentations de la diversité sur les écrans américains qui donne l'idée d'une société post raciale.

Dans *Watching Race. Television and the Struggle for Blackness*, publié en 1995, donc, Herman Gray propose finalement trois modèles de représentation. Le premier modèle est assimilationniste ou invisibilisant : « Je considère un programme télévisé comme assimilationniste à partir du moment où il construit un monde qui se caractérise par l'élimination totale, ou, au mieux, par la marginalisation, de toute différence sociale ou culturelle, ceci au service d'une uniformité partagée et universelle. »¹⁰ Le second modèle est pluraliste, terme qui inclut, pour Gray, une nuance propre au domaine américain, puisqu'il compare ce modèle à la doctrine ségrégationniste du « séparés, mais égaux » / « separate but equal ». Cela signifie clairement que les modèles de représentation sont gouvernés, dans le contexte américain, par des dispositifs sociaux spécifiques. Selon ce modèle, « les différences culturelles et la diversité peuvent être représentées, et même célébrées, mais de façon à confirmer et à légitimer les statuts et relations sociales, politiques, culturelles et économiques de la majorité [blanche] dominante. »¹¹ Enfin, seul le dernier modèle propose une véritable représentation de la diversité à l'écran. C'est le modèle multiculturel, et les programmes télévisés qui suivent ce modèle « explorent la vie des noirs de l'intérieur et épousent leur subjectivité, en endossant le point de vue des Afro-Américains. »¹²

La modélisation proposée ici porte assez largement sur des programmes télévisés datant des années 60 et 70. La période coïncide avec l'apparition, difficile, semble-t-il, du modèle multiculturel, gage d'une véritable représentation de la diversité à l'écran, au moins pour les Afro-Américains qui constituent le cœur du propos de Gray. Selon cette grille de lecture, voyons à présent, à travers quelques exemples significatifs, quels facteurs président à l'apparition de ce modèle, en faisant la part des initiatives institutionnelles ciblées (dont j'ai déjà dit qu'elles étaient très peu nombreuses aux États-Unis), des échos indirects de grands changements à l'œuvre

⁹ Ghosn Catherine, « Minorités ethniques et télévision : quel constat en France et à l'étranger ? Comparaison sélective », *Les Enjeux de l'Information et de la Communication*, n°14/1, 2013, p.51 à 61, consulté le vendredi 9 avril 2021, [en ligne] URL : <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2013/varia/04-minorites-ethniques-et-television-quel-constat-en-france-et-a-letranger-comparaison-selective/>

¹⁰ Page 85.

¹¹ Pages 87–88.

¹² Page 89.

(droits civiques, féminisme, par exemple – le mouvement pour les droits des homosexuels est assez largement postérieur à notre période), et des initiatives relevant des productions culturelles du secteur privé, toujours susceptibles de chercher avant tout à satisfaire une partie du public en lui destinant des représentations conformes à ses attentes.

Nous le verrons, cela implique que l'introduction de représentations en phase avec la diversité culturelle de de l'État fédéral soit à l'initiative spontanée des canaux de diffusion, avec des différences entre le public, secteur réduit aux États-Unis, et le privé, plus important, mais encore moins soumis à régulation. La période de la censure constitue un cas à part, puisqu'il couvre de manière assez anecdotique la question de la représentation des minorités ethniques, qui seront le cœur de notre sujet. Néanmoins, il sera intéressant de faire un détour par l'histoire de la fin du code Hayes, notamment parce que son déclin est motivé, notamment à partir des années 60, par des stratégies de contournement qui non seulement sapent les fondements, le rendant de facto inutile en 1966, mais également influent sur un mode de représentation, celui de l'industrie hollywoodienne, amené à essaimer de par le monde, et en particulier en Europe. Concernant la diversité raciale ethnique, les initiatives, n'étant pas impulsées par l'État, seront le plus souvent adoucies par des taux d'audience : la validité d'une représentation nouvelle sera à l'aune de sa capacité à rencontrer son public.

Le code Hayes après-guerre et la diversification culturelle par représentation au second degré.

La représentation des minorités, en particulier des Native Americans et des Afro-Américains au cinéma, notamment hollywoodien, a été abondamment étudiée. Hollywood est une industrie indépendante, d'une part. D'autre part, si elle touche un large public, l'industrie culturelle hollywoodienne a moins vocation que la télévision à s'insérer dans le quotidien et, ce faisant, à proposer aux Américains et Américaines une certaine vision de l'état de leur société. Rappelons cependant l'existence d'une période souvent oubliée de l'histoire du cinéma américain, celle des films raciaux, qui faisaient la part belle à certains personnages afro-américaine. Voir par exemple *Stormy Weather* (1943). Mais tout cela est antérieur à notre période. Pour toutes ces raisons, plutôt que de m'étendre trop longtemps sur les représentations cinématographiques, je vais me concentrer assez rapidement sur la question de la télévision de la place qu'elle accorde représentation de la diversité culturelle, qui me paraissent plus en phase avec la question du programme.

Cela ne signifie évidemment pas que le cinéma n'a aucune vocation à refléter la société, voire à en provoquer le changement. Comme le rappelle par exemple Anthony R. Fellow, la diffusion publique des premiers films de cinéma a coïncidé avec une première tentative pour censurer les contenus. À l'origine de ces démarches, on trouvait en premier lieu des membres du clergé, des travailleurs sociaux, des réformistes, des policiers, des politiciens, des associations féminines, lesquels s'empressèrent d'accuser Hollywood d'inciter les jeunes garçons au crime, et de corrompre les jeunes filles présentant sous un jour positif les relations adultères ou illicites. Il s'agissait de groupes de pression contre certaines représentations, dont la démarche était fondée sur l'idée que telle ou telle représentation allait influencer les générations futures, mais pas encore d'une censure institutionnalisée — sauf dans le cadre d'initiatives locales, comme à Chicago, en 1907, où il fut décidé que la police pouvait empêcher la projection de certains films immoraux ou obscènes. Il est à remarquer que cette notion d'immoralité ou d'obscénité incluait, aux côtés de la dépravation ou du crime, toute représentation biaisée négativement d'une classe sociale, minorités ethniques, ou d'un groupe religieux, et que cette loi locale visait tout particulièrement les scènes de pénétration, de

lynchage, d'immolation par le feu d'un être humain. On voit donc que la représentation d'une société esclavagiste dans l'âme était particulièrement visée, une petite dizaine d'années avant *La naissance d'une nation* de Griffith (1915) et la renaissance du Ku Kux Klan, dont beaucoup de spécialistes considèrent qu'elle a été facilitée par le succès du film.

Les initiatives éparpillées en faveur d'une censure sur les productions cinématographiques furent concrétisées par la mise en place du code de censure sous l'égide de William H. Hays, qui fut appliqué de 1934 à 1966. La motivation en est éloquent pour nous. À l'époque, les représentants de l'Église catholique considéraient en effet que les productions hollywoodiennes étaient beaucoup trop en phase avec l'évolution de la société américaine, notamment sur des questions de morale, en faisant l'apologie des relations sexuelles en mariage, du divorce, de l'usage de drogues, etc. La dépression suivant la crise de 1929 fit le reste : en déstabilisant l'économie hollywoodienne, elle facilita la mise en place du fameux code Hays.

Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale, et après la chasse aux sorcières à Hollywood organisée par la commission d'enquête parlementaire sur les activités antiaméricaines, à l'époque du maccarthysme, après également la refonte du système des studios à partir de 1950, que le rapport des productions hollywoodiennes à la censure put évoluer. De manière intéressante, le système fut sapé de l'intérieur, et c'est en détournant les interdictions qui figuraient dans sa liste que les réalisateurs parvinrent à rendre le code obsolète. De manière également intéressante, cette évolution des représentations coïncide également avec la montée en puissance du média concurrent numéro un, la télévision, à partir de 1948. On sait par exemple qu'en 1951, la fréquentation des salles obscures restait stable dans les villes qui ne disposaient pas de chaînes de télévision, alors qu'elle diminuait de 20 à 40 % dans les villes où la division était disponible. C'est notamment en partant du principe qu'il fallait viser un public différent que celui, plus familial et plus casanier, de la télévision, que Hollywood entreprit de concevoir des films à destination des plus jeunes, mais bien après la fin de l'application du code de censure. Il fallut en effet attendre la fin des années 60 et surtout le début des années 70 pour voir surgir un film comme *Easy Rider*, les premiers films de super héros, les premières œuvres de Steven Spielberg et de Georges Lucas, mais aussi les premières comédies musicales rock, comme *Saturday Night Fever* ou *Fame*, ou encore les grands succès du cinéma d'horreur des années 70, comme *Massacre à la tronçonneuse*.

L'évolution des représentations coïncide également avec l'apparition d'une concurrence à l'international, issue de pays ne possédant pas de code de censure, comme le Royaume-Uni, origine dans les années 60 de plusieurs films qui s'attaquent de manière frontale aux préjugés contre les homosexuels.

Quelques faits historiques concernant l'application puis le déclin du code après 45. Dès l'après-guerre, *Le Facteur sonne toujours deux fois* de Tay Garnett (1946) voit son contenu amputé par rapport au livre dont il est adapté, où l'adultère et le meurtre ne font l'objet d'aucun remords de la part des personnages. Soumis à la contrainte, le réalisateur propose un autre centre d'intérêt au public : la plastique, déshabillée par la caméra, de Lana Turner, comme on peut le voir ici. La même année, dans *Les Enchaînés*, Hitchcock contourne la règle selon laquelle un baiser ne peut durer plus de trois secondes, en faisant s'interrompre Cary Grant et Ingrid Bergman toutes les trois secondes, pour une séquence d'embrassade langoureuse qui dure deux minutes 30. Durant les années 50, c'est surtout Otto Preminger qui occupe le front, avec des films de l'envergure de *L'Homme au bras d'or*, avec Frank Sinatra, qui joue, en 1955, un personnage en proie à l'addiction. En 1959, Hitchcock ira plus loin dans la dernière scène de *La Mort aux trousses*, en montrant les deux personnages, enfin fiancés, prêts à s'étendre sur leur couchette, dans les voitures-lits d'un train qui

entre dans un tunnel — tout le monde a vu dans la scène une métaphore évidente et une méthode facétieuse pour contourner une censure alors déclinante. C'est en effet à la fin des années 60 qu'apparaissent en nombre important des films au contenu de plus en plus explicite, habiles dans leur contournement des règles, mais aussi dans leur capacité à accepter certaines coupes imposées par les censeurs pour garder le principal, c'est-à-dire un contenu rendu divertissant, au moins en partie, par sa propension à détourner les normes. On pourrait multiplier les exemples, mais puisque l'on parle de Hitchcock, rappelons que *Psychose* sort en 1960. À cette date, il n'y a guère que les représentations des relations homosexuelles qui peinent encore à s'inscrire sur le grand écran américain. C'est chose faite, de manière implicite toujours, en 1959, avec *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder : si le film ne reçoit pas l'attestation de conformité aux règles du code, il n'en est pas moins un immense succès en salles.

Ce succès auprès des spectateurs marque le déclin du code. Des entorses sont faites à la règle, assortie de la précision selon laquelle l'exception ne pourra servir de précédent, et ce de plus en plus souvent. *Le Prêteur sur gages* de Sydney Lumet (1964) est approuvé par la censure bien qu'il montre des personnages les seins nus. Mais c'est un film sur l'holocauste. En 1966, *Qui a peur de Virginia Woolf* voit son dialogue expurgé de quelques termes jugés grossiers, mais d'autres termes ou expressions passent entre les mains du filet. La même année, *Blowup* de Michelangelo Antonioni sort malgré la désapprobation des censeurs, qui sont conduits à revoir leur copie, réduisant le nombre d'interdits du code initial à une liste comptant 11 entrées. Devenu inapplicable, le code est abandonné, mais remplacé par un système de classification permettant de se faire une idée du contenu et s'il y a lieu, de l'éviter en connaissance de cause.

La télévision américaine et la censure : le « Television Code »

Passons à la télévision. Ce n'est pas très connu, mais il a existé un code de bonnes pratiques pour la télévision, où l'on a pu voir l'équivalent du code de censure cinématographique. Cependant, il existe des différences majeures entre les deux, je vais y consacrer quelques minutes. Pour tout ce qui suit, mon ouvrage de référence a été publié en 2018. Il est l'œuvre de Deborah L. Jaramillo, et s'intitule *The Television Code : Regulating the Screen to Safeguard the Industry*.¹³

On y apprend que le code de régulation des programmes, mis en place dans les années 50, et qui commence à décliner dans les années 80, émane de l'association nationale des diffuseurs (National Association of Broadcasters), fondée en 1923, et qui s'occupait au préalable de la radio. D'initiative privée, l'association avait pour vocation de protéger le droit à la diffusion à but lucratif, dans un contexte de progrès de la régulation gouvernementale. Il s'agit donc de limiter l'emprise de la FCC, organe de régulation des communications fondé en 1934, sur la télévision, et sur lequel je reviendrai ensuite, puisque j'ai préféré en dès la censure télévisuelle directement après la censure cinématographique. La NAB est donc créée pour prévenir un éventuel interventionnisme de la FCC, afin de permettre un développement à part pour la télévision, dont les productions sont avant tout soumises à la règle du marché.

Dès 1951, la NAB prend donc à son compte la régulation de la télévision commerciale. C'est la même année qu'elle rédige son code de production, le *television code*. Dès le départ, on voit que son

¹³ Jaramillo, Deborah Lynn. *The Television Code: Regulating the Screen to Safeguard the Industry*. Austin : University of Texas Press, 2018.

rôle est bien plus ambigu que celui du code Hays. Premièrement, s'affrontent, au sein de l'association, les défenseurs d'une rhétorique favorisant la décence des représentations à l'écran et ceux qui voient dans toute limite opposée au développement des productions télévisées un frein évident à l'expansion du médium en lui-même. Deuxièmement, la NAB est une entité d'autorégulation du secteur privé par le secteur privé, et la mise en place du *television code* fait office de riposte face à ceux et celles qui critiquent haut et fort la télévision, et notamment son influence sur la jeunesse. Troisièmement, la NAB entreprend de défendre la spécificité du médium télévisuel, en ignorant délibérément les zones de recoupement avec, notamment, le cinéma.

Document paradigmatique contre toute représentation malsaine, le code entre donc dans le cadre d'une stratégie de séduction du grand public, et vise à dédouaner la télévision dans un contexte où elle est accusée de corrompre la société. Mais parce que le document émane du secteur privé, il est également un pamphlet implicite contre toute tentative d'intrusion étatique visant à réguler les productions télévisuelles, c'est-à-dire contre tout équivalent potentiel du code Hays qui s'appliquerait à la télévision. La NAB se pose donc en chantre de la liberté, et en particulier de la liberté commerciale, contre une démocratie américaine présentée, une nouvelle fois implicitement, comme un système quasi totalitaire.

En contexte de début de guerre froide, cette rhétorique fit mouche. De manière assez peu étonnante, il y eut donc également une chasse aux sorcières à la télévision dans les années 50, même si elle est moins connue. Ainsi, un rapport fut publié en 1950, faisant l'état des lieux de « l'influence communiste à la radio et à la télévision ». Ce n'est que la seconde partie du titre, la première étant « Red Channels » – les chaînes de télévision rouges, mais également, les canaux de diffusion de l'idéologie rouge, en un jeu de mots particulièrement percutant. Le porte-parole de la NAB dans ce contexte de maccarthysme appliqué à la télévision est un dénommé Justin Miller. Dès 1949, il évoque un lobbying marxiste contre la télévision, et s'appuie sur le mythe selon lequel tout État socialiste souhaiterait prendre le contrôle monopolistique des moyens de communication pour défendre le libéralisme dans son secteur — sans oublier de s'en prendre, au passage, à la BBC, en laquelle il voit le résultat d'une telle démarche totalitaire.

Dans cette logique où la télévision, relevant d'une entreprise privée, s'auto régule, répondre au désir des spectateurs s'inscrit dans une logique inverse, si l'on compare avec ce qu'on a dit du code Hays. L'industrie hollywoodienne, on l'a vu, se faisait forte de contourner la censure pour répondre aux attentes du public. L'industrie télévisuelle, quant à elle, doit répondre, par le biais de la NAB et de son porte-parole principal Justin Miller, aux doléances et plaintes individuelles des téléspectateurs, qui portent sur les décolletés trop plongeants ou l'utilisation d'un langage grossier. Envoyées à la FCC ou aux chaînes de télévision locale, ces remontrances et exigences de régulation remontent jusqu'à Miller, qui d'un côté envisage des formes de censure, mais qui également, d'un autre côté, critique ouvertement les accusations selon lesquelles la télévision corromprait le jeune public. Durant tout le temps de son application, le *television code* évoluera en réaction aux diverses études présentant comme néfaste les représentations télévisuelles, notamment violentes.

Avant la mise en place du code, la NAB accuse la FCC, dans des propos aux relents complotistes, de vouloir avoir la mainmise sur les médias. En d'autres termes, l'autorité de contrôle des communications est diabolisée, alors que la NAB se décrit comme elle-même victime, mais résistante, au nom toujours de la liberté d'expression. Le *television code* est donc avant tout le résultat d'une double peur. Il s'inscrit en réaction à la menace d'une censure étatique, qu'il vient anticiper par un système d'autorégulation. Surtout, et de manière moins explicite, il entend contrer toute

tentative de centraliser un modèle de production télévisuelle principalement dévolu au secteur privé.

Le tout premier code rédigé par la NAB pour la télévision est adopté fin 1951. Il prend effet en mars 1952. Il s'inspire en partie de codes antérieurs, concernant la radio par exemple, ou contemporains, comme le code de censure cinématographique. Cependant, il valorise toute attitude positive, préférant reléguer au second plan la critique et encore plus la censure des programmes existants. Il favorise ainsi les programmes culturels ou éducatifs, et se montre plus attentif à ce qui n'est pas diffusé, mais devrait l'être, qu'à ce qui est diffusé, mais ne devrait pas l'être. Il se dote par ailleurs d'un bureau responsable de vérifier la bonne application des règles, mais surtout, de répondre aux plaintes des téléspectateurs — lesquels peuvent faire remonter leurs doléances via un système spécifique. Néanmoins, et il faut rappeler cette différence fondamentale avec le code Hays, le code télévisuel n'est applicable que sur la base du volontariat. Le système légal américain n'a nullement vocation à le faire respecter, par exemple.

Cela ne signifie pas que rien dans le code télévisuel n'a de dimension restrictive. Ainsi, le code de la NAB prohibe toute représentation excessivement violente, en particulier l'enlèvement d'enfants. Il stipule que les activités sexuelles illicites de devront pas être présentées sous un jour positif, car cela serait susceptible de laisser un enfant supposer que de telles activités sont bien plus importantes dans la vie qu'en réalité. Lorsque de telles activités sont représentées, il est recommandé qu'elles soient suivies d'effets également représentés : sanctions, punitions, ou condamnations, au choix. Ces mesures restrictives furent tout de suite la cible de l'Union américaine pour les libertés civiles (ACLU).

Une évolution en faveur d'une application plus rigoureuse aurait pu se produire en 1963, quand la FCC réussit presque à rendre le code en partie contraignant pour tous les diffuseurs. L'industrie télévisuelle s'y opposa cependant fermement, demandant l'intervention du congrès, lequel contrecarra les démarches de la FCC.

Il est difficile de mesurer les effets du code, notamment parce que son application relève de la volonté des réseaux. Le recul historique permet cependant d'identifier certains domaines dans lesquels une régulation plus coercitive aurait pu être utile. En effet, sans entrer dans les débats concernant la capacité de corruption représentation télévisuelle, on peut s'intéresser à un secteur qui a pour vocation même d'avoir un impact sur les comportements : la publicité. Or, comme le met bien en évidence de tout début de la série télévisée *Mad Men*, qui se déroule à la fin des années 50, l'industrie de la publicité télévisée n'a nullement subi de contraintes quant à la valorisation de l'usage du tabac, et ce, en toute connaissance des premières études montrant le lien entre tabagisme et cancer. Un code plus restrictif aurait pu réguler très tôt la publicité télévisée en la matière. De la même manière, alors que, dès 1974, la FCC étudiait de près la nécessité de limiter plus qu'auparavant le temps de publicité dans les programmes pour enfants, la NAB estimait bien suffisante la limite qu'elle se donnait : pas plus de neuf minutes et demie de pub par heure.

Le rôle de la FCC.

Le fait qu'il n'existe pas d'équivalent du CSA aux États-Unis n'implique cependant pas l'absence totale de régulation. La loi sur les communications de 1934 vise en effet à introduire des limites imposées à l'industrie médiatique, mais en s'attaquant surtout à une trop grande concentration verticale dans le secteur. L'entité créée par cette loi, la FCC, a pour mission principale de veiller au maintien de la concurrence et à ce que tous les citoyens aient accès au contenu, sur l'ensemble du

territoire. Une de ses missions, cependant, est de veiller à la diversité des représentations (qui n'est pas mentionnée directement, puisque l'on parle simplement de responsabilité éthique des médias), mais selon des moyens, nous le verrons, assez peu prohibitifs, ou assez peu incitatifs, et, surtout, pour une quotité de représentations médiatiques qui, de 1945 à 1991, ne fera que s'étioler en regard de la part croissante représentée par le secteur privé, lequel n'est pas soumis, donc, à la régulation fédérale.

Remarquons au passage que les missions de la FCC, régies par la loi sur les communications de 1934, ne sont modifiées qu'en 1996, par l'amendement 47 de la constitution, § 151, ou loi sur les télécommunications de 1996. Cette loi, votée cinq ans après la fin de notre période, précise notamment que la FCC a pour rôle de faire en sorte que les médias soient disponibles à tous, sans discrimination sur la base de la race, la couleur de peau, la religion, l'origine ethnique, l'appartenance sexuelle. La définition d'une mission de service public inclut donc l'interdiction de toute discrimination, même par l'argent, puisque l'accès doit se faire à prix réduit, et si l'on peut penser qu'elle induit une obligation de représentation non discriminatoire, cela n'est pas évoqué dans les termes du texte. Dans tous les cas, même si l'on peut voir dans cette loi un pas en faveur de représentations plus en phase avec la diversité culturelle du pays, force est de constater que l'obligation légale n'apparaît qu'après 1991.

Sur la période couverte ici, l'évolution des représentations sera donc caractérisée avant tout par un caractère statique dans l'ensemble, malgré une dynamique représentationnelle marquée concernant les minorités sexuelles de 1945 à la fin de la censure au cinéma en 1964. Elle sera, dans les médias de masse qui nous préoccupent ici, en décalage assez flagrant avec des mouvements sociaux (mouvement pour les droits civiques, vagues féministes), mais aussi culturels (je parle ici de mouvements qui concernent moins directement l'industrie médiatique de masse, par exemple la contre-culture). L'évolution de ces représentations sera cependant marquée par quelques bonds en avant ou par quelques exceptions qui proposeront une avancée significative en matière de représentations de la diversité — raison pour laquelle ces représentations progressistes sont souvent récupérées par les politiques de haut rang, que ce soit pour les encenser ou pour en faire la critique acerbe, en rapport avec une ligne idéologique. Néanmoins, et d'une manière générale, c'est à la consolidation de modalités de représentation de la diversité assez figées je vais m'intéresser ici, tout comme, en parallèle, à leur théorisation critique par des universitaires ou par des productions médiatiques visant à remettre en question un statu quo.

Puisqu'il s'agit de diversité culturelle, les représentations évoquées seront le plus souvent fictionnelles dans leur essence, et par là, aptes à entretenir un état des relations socioculturelles, voir dans certains cas à susciter un nouvel horizon d'attente, lié à la construction d'un nouvel imaginaire socio-ethnique. Dans la mesure du possible, j'illustrerai mon exposé en faisant référence à des « cas d'école », cités en exemple par de nombreux auteurs ou choisis par mes soins, et j'essaierai également de donner quelques éléments d'information quant à leur réception par le grand public américain. Il me paraît en effet difficile de dissocier les politiques incitatives ou dissuasives en matière de renouvellement des représentations et leur impact sur l'évolution des sociétés (entre stase et changement), impact dont il est impossible de prouver l'existence sans recueillir l'avis du public, et en particulier du public visé, dans le cas de certaines représentations pouvant paraître extrêmement ciblées (on parle alors de stratégies de niche).

<p>Essor de la télévision et visibilité croissante d'un déficit de représentation des minorités à l'écran.</p>

Si la télévision fait son apparition aux États-Unis en 1941, ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale qu'elle connaît un essor spectaculaire — auparavant freiné par le conflit. En 1955, la moitié des foyers américains était équipée, au moins d'un poste en noir et blanc (la couleur restait un luxe et le nombre de programmes en couleur été limité). Les premiers programmes diffusés se trouvaient être des versions audiovisuelles de programmes radiophoniques à succès. On trouvait également des rediffusions de court-métrages, notamment animés, en nombre assez important. En parallèle naissaient deux des genres phares de la télé américaine, encore aujourd'hui : le talk-show politique et la sitcom.

J'insiste sur ces deux genres en particulier en raison de leur proximité avec la réalité politique et sociale du pays. La sitcom, notamment, propose aux spectateurs et spectatrices un divertissement fondé sur l'échappée régulière dans un quotidien parallèle, où l'on peut voir le reflet divertissant d'une époque qui voit se conjuguer société d'abondance et paranoïa liée à la guerre froide. C'est bien là le problème. En effet, si la FCC a pour mission d'empêcher la diffusion de tout programme obscène ou indécent, il n'entre pas dans ses prérogatives ni dans ses missions de rendre compte de changement dans la répartition de la population. Sans attendre que la télévision soit parfaitement en phase avec l'évolution de la société américaine, de nombreuses voix critiques s'élèvent pour déplorer, tout simplement, que la FCC n'exige pas que la télévision représente la société américaine dans son état un moment précis. En particulier, dans ce domaine, on a pu reprocher à la FCC de minimiser sa mission d'*affirmative action*, en ignorant la faible représentation des minorités ethniques au registre salarial des chaînes de télévision. L'une des conséquences de cette sous-représentation est une autre sous-représentation, celle qui est perceptible dans les programmes diffusés, et ce dans un contexte américain dépourvu de dispositif d'incitation à des représentations plus inclusives de la diversité.

L'impression projetée est en effet celle d'un pays soit uniformément blanc, soit baigné dans une culture dont le ségrégationnisme trouverait son fondement dans un racisme ordinaire présenté sans complexe à l'écran. À part à travers quelques programmes qui caricaturent les Afro-Américains au tout début de l'expansion de la télévision, sur lesquels je reviendrai dans quelques minutes, les années 50 voient majoritairement l'apparition et la persistance sur le long terme de série télévisées qui donnent l'impression non seulement qu'il n'y a pas de question raciale aux États-Unis, mais également qu'il n'y a pas de minorité dans le pays. On peut citer, en vrac, *I married Joan*, *Ozzie and Harriet*, *Father knows best*, ou encore *Lassie*, *Leave it to Beaver*, *Dragnet*, et la très célèbre *I Love Lucy*. Seule exception : le célèbre chanteur Nat King Cole a sa propre série télévisée, et durant une saison seulement. 1956 à 57. Il ne trouve en effet pas les financements pour une deuxième, et doit essuyer les protestations des annonceurs faisant recette dans le sud des États-Unis, qui voyaient d'un mauvais œil le fait que la télévision puisse offrir les mêmes chances à tous les Américains. Par ailleurs, le réseau de diffusion, NBC, avait bien mis l'artiste en garde : il ne devait surtout jamais toucher une invitée blanche. À comparer avec le caractère très tactile des late shows d'aujourd'hui.

La vocation commerciale de la télévision fut donc dans un premier temps un frein à l'évolution des représentations vers plus de diversité, du moins jusqu'à l'apparition des chaînes du câble, notamment à partir de la fin des années 70. Cette nouveauté dans l'offre télévisuelle, en effet, coïncide avec une multiplication des chaînes, et par conséquent avec une diversification des programmes, ciblant des publics de plus en plus spécifiques.

Auparavant, et à quelques rares exceptions près, les stéréotypes hérités du Blackface persistent. Donald Bogle identifie six types de représentations récurrentes des afro américains, pour la plupart hérités de cette tradition. Je vais les énumérer ici, car nous allons les retrouver dans certains des exemples mobilisés par la suite.

1. L'oncle Tom. L'Afro-Américain gentil et servile.
2. Le Coon, égoïste, ignorant, sans but dans la vie. Hériter directement du stéréotype que l'on trouve dans le Blackface, il aime amuser la galerie.
3. Le Bad Buck : violent, à la haine à peine dissimulée. Fort physiquement, menaçant, notamment vers les blancs.
4. La Mammy : dévouée à la famille de ses employeurs blancs, plus encore parfois envers sa propre famille.
5. La mulâtresse tragique. Métisse et attirante, de par son exotisme, elle plaît aux hommes blancs. Parce qu'elle est issue d'un métissage, son sort est tragique.
6. Le « copain/collègue noir ». Il est présent pour faire pendant au personnage principal blanc.¹⁴

Pourtant, en 1950, le magazine afro-américain *Ebony* plaçait pourtant de grands espoirs dans le nouveau médium de la télévision, alors en pleine expansion, en disant qu'elle allait enfin à franchir les représentations des barrières raciales. La déception fut immédiate ou presque, avec le passage à la télévision d'*Amos n'Andy*, fiction radiophonique de CBS au succès non démenti depuis une vingtaine d'années. Pourtant, la version télévisée pourrait sembler représenter une avancée cruciale. En effet, les personnages noirs de la série, incarnés oralement par des comédiens blancs dans sa version radio, étaient à présent joués par des acteurs noirs pour les besoins de la version télévisée. Mais si la communauté afro-Américaine s'empressa pour partie de saluer cette occasion donner aux acteurs afro-américains de travailler dans les réseaux, la frange bourgeoise de cette communauté s'érigea contre le principe d'un programme toujours conçu et scénarisé par deux acteurs blancs, ayant passé 20 ans à multiplier les plaisanteries plus ou moins graveleuses sur les noirs à la radio, et qui entendaient maintenant continuer dans la même veine d'exploitation à la télévision, en utilisant l'alibi d'une distribution entièrement noire. Par ailleurs, des acteurs blancs grimés en noire intervenaient encore dans l'émission.

Lors de la diffusion de la version télévisée en 1951, un mouvement de protestation voulut s'en prendre au siège de CBS. Le réseau avait en effet, jusqu'à cette date, fait mine d'ignorer l'existence d'une minorité noire aux États-Unis. Pour cette raison, la diffusion d'un programme entretenant les stéréotypes sur les Afro-Américains fut perçue comme un signe d'arrogance aggravée, voire comme une insulte.

Un débat s'ensuivit, sous l'égide de la NAACP (association nationale pour la défense des personnes de couleur), qui avait vu son nombre de membres multiplié par 10 au cours des années 40, et dont l'influence se trouvait renforcée par l'apparition, après-guerre, d'une classe moyenne noire éduquée, responsabilisée et engagée politiquement. Ce développement allait de pair avec un optimisme généralisé, après-guerre, quant à la capacité des États-Unis à améliorer la condition des minorités. Le président Truman avait en effet mis fin à la ségrégation dans l'armée, et les soldats noirs, de retour du front, estimaient bien sûr mériter leur part du rêve américain, pour lequel ils s'étaient battus.

¹⁴ Bogle, Donald. 2016. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, And Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films* New York : Bloomsbury Academic, 2016.

De manière assez intéressante, ce ne sont pourtant pas les stéréotypes véhiculés par *Amos n'Andy* qui constituèrent le cheval de bataille de la NAACP. Ils étaient néanmoins nombreux, et calqués sur les caricatures présentes dans la tradition culturelle du ménestrel grimé recyclée au cinéma dans les premiers dessins animés de Disney. En particulier, *Amos n'Andy* réutilise la caricature du Coon, c'est-à-dire de l'Afro-Américain parvenu, figure apparue principalement après la guerre de Sécession : pantalon bouffant, haut-de-forme vissé sur la tête, énorme cigare au bec, stratagèmes voués à l'échec, et grammaire plus qu'approximative. C'est surtout la périodicité de la diffusion qui choqua l'association : au cœur d'une période d'ascension sociale des Afro-Américains, *Amos n'Andy* paraissait vouée à tuer cette ascension dans l'œuf. Finalement, la NAACP ne parvint pas à empêcher la diffusion du premier épisode, et la série fut perçue comme une attaque ciblée, portant non pas sur la communauté afro-Américaine dans son ensemble, mais sur une petite partie d'entre elle, qui accédait à un statut petit-bourgeois.

Amos n'Andy ne constitue pas un exemple isolé de représentation caricaturale. En la matière, beaucoup considèrent la série *Beulah* comme encore pire. La série a pour personnage principal une femme noire au sourire niais, contente de son emploi de servante dans une famille petite-bourgeoise blanche. Beulah, quant à elle, ne semble pas avoir de famille. La série recycle ainsi les clichés d'un sud esclavagiste idéalisé, où les noirs acceptaient sans problème leur sort, censé leur apportait un certain confort, et où la communauté des esclaves se substituerait au noyau familial, souvent éclaté lors des ventes aux enchères – clichés passés dans la culture américaine du fait de la popularité, toujours, du Blackface, en particulier par le biais du personnage de la Mammy, dont on a, entre autres, un exemple célèbre dans *Autant en emporte le vent*. Hattie Mc Daniel, récompensée aux Oscars 1940 pour son rôle de Mammy dans le film de Victor Fleming, apparaît dans la série télé, en 1947.

Une autre résurgence du blackface que l'on trouve assez régulièrement dans les productions télévisées est le « nègre magique ». (Voir les travaux de Cerise L. Glenn et Landra J. Cunningham). Le personnage noir semble être présent comme par magie. Cela serait le signe que les blancs considèrent comme un mirage l'arrivée des personnages noirs dans le domaine de l'acceptabilité. Robert Entman et Andrew Rojecki décrivent cette position à la limite de l'acceptation et du rejet comme une liminalité.¹⁵ Le statut des noirs reste indéterminé aux yeux de ceux qui produisent la culture dominante et de ceux qui la consomment. Cela génère de nouveaux stéréotypes qui viennent remplacer les anciens. Au terme du processus, plutôt que de vivre des histoires d'amour ou de développer des intrigues familiales, les personnages noirs sont réduits à la possession de pouvoirs magiques. La sagesse populaire est également leur atout principal, bien loin de représentations qui vanteraient leur intelligence. Une sous-catégorie est le majordome noir qui a la faculté de faire prendre les problèmes avec légèreté, grâce à un tour de claquettes.

On en trouve un exemple dans *The Jack Benny Show*, diffusé dans les années 50 et 60, à travers le personnage du valet espiègle et maladroit, Rochester. Ce personnage trouve son origine dans l'oncle Tom d'Harriet Beecher Stowe, devenu caricature de l'esclave servile, voire zélé, parce qu'il est un tout petit peu mieux traité que ceux qui travaillent dans les champs de coton.

En 1968, dans un documentaire de CBS, le comédien Bill Cosby dénonce les représentations de l'époque précédente, en s'attaquant ouvertement à *Amos n'Andy*. Lui-même acteur principal d'une

¹⁵ Entman, Robert M, et Andrew Rojecki. *Black Image in the White Mind: Media and Race in America*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

sitcom à succès portant son nom, il semble, par cette posture critique, s'ériger en symbole d'un certain renouveau. En effet, sa carrière à la télévision, qui débute en 1965, en fait l'exemple d'une certaine volonté de donner une place nouvelle aux minorités, à commencer par les Afro-Américains, à la télévision, en pleine période de mouvement pour les droits civiques. L'évolution sera perceptible, sur les networks dans un premier temps, puis, dès le début des années 80, sur les chaînes concurrentes à abonnement.

Cependant, ces représentations renouvelées, en fonction d'une volonté de mise en adéquation avec une certaine réalité du pays, n'ont pas forcément été jugées conformes à cette dernière. D'une part, elles arrivent avec un temps de retard, au moins. D'autre part, il ne suffit pas de faire figurer des Afro-Américains à l'écran pour que leur représentation soit positive, encore moins progressiste ou vectrice de changement. Pour comprendre ces représentations nouvelles et la dynamique dans laquelle elles figurent, il faut les replacer dans le contexte du mouvement des droits civiques et de son après, et dans celui des politiques d'*affirmative action*, pour envisager, comme d'autres l'ont fait, la possibilité qu'elle n'existe que pour donner un gage de reconnaissance aux minorités.

C'est ce que l'on appelle Tokenism, pratique qui consiste à fournir un effort symbolique ou de pure forme pour inclure à la société des représentants des minorités. Dans la réalité, de l'entreprise par exemple, cela peut consister à se forger une réputation progressiste ou à gagner en respectabilité, sur le plan de la projection extérieure, en recrutant un nombre restreint de représentants de groupes par ailleurs sous représentés à l'échelle d'une société, ceci dans le but de donner l'impression d'un recrutement non discriminant, que ce soit au niveau de l'appartenance raciale, religieuse, ou sexuelle. La même logique peut tout à fait prévaloir dans le domaine des représentations, même s'il est indispensable de s'interroger sur la différence qu'il peut y avoir entre proposer un personnage afro-américain dans une série (en tenant compte du type de personnage) et proposer une série dont la distribution est entièrement afro-américaine ou presque.

Il faut attendre la fin des années 70, c'est-à-dire bien après la fin du mouvement pour les droits civiques, pour qu'une série aborde frontalement la question raciale. Il s'agit de *Roots*, minisérie en quatre épisodes inspirée du roman d'Alex Haley, diffusée sur ABC en 1977. Quête des origines africaines et épopée de la sortie de l'esclavage, la série, lors de sa diffusion, devient un phénomène de société. Contre toute attente, elle reçoit un succès peu commun. Tout le monde en parle, y compris le président Jimmy Carter, qui y fait référence dans certaines de ses interventions publiques. Bien sûr, *Racines* n'est pas la seule série de l'époque à proposer des représentations progressistes. Au moment de sa diffusion, des séries comme *Good Times* ou *The Jeffersons* connaissaient déjà un grand succès. Cependant, les représentations proposées dans ces deux programmes étaient loin d'être unilatéralement progressistes.

Prenons par exemple *Good Times*. (CBS, 1974-79). La famille Evans vit dans des barres d'immeubles type HLM à Chicago. Ils ont des difficultés constantes pour payer le loyer. Seule zone lumineuse au tableau : la représentation de leur fils aîné, James Junior / JJ. Il est souvent central dans les épisodes. À la fin, au moment de la résolution de l'intrigue, il claque des mains en faisant un petit saut, un large sourire aux lèvres, tout en affirmant que « c'était de la dynamite ». Le geste est resté dans la culture populaire, où il recycle la bouffonnerie sautillante du personnage de Jim Crow.

On ne peut dire beaucoup mieux des *Jefferson* (CBS, 1975-85). Le programme présente une famille afro-Américaine laborieuse, qui s'extrait de la petite classe moyenne du Queens, à New York, pour emménager dans un luxueux appartement à Manhattan. La famille est à la tête d'une chaîne de boutiques de pressing. Cela leur permet de se permettre leur grand appartement, leurs vacances très chères, ainsi que de beaux vêtements. Cependant, le personnage principal, George, est

particulièrement intolérant envers les blancs. Presque dans chaque épisode, il les affuble de sobriquets racistes. Un autre personnage interpelle. Il s'agit de la servante des Jefferson, Florence, qui fait écho aux stéréotypes culturels de la Mammy.

Ainsi, par son succès, *Racines* créa un précédent, peu de temps après la publication des résultats d'un rapport catastrophique sur la représentation des femmes et des minorités à la télévision américaine, concocté par la commission américaine sur les droits civiques. Le constat est sans appel : plus encore que la radio, la télévision américaine était, jusqu'en 1977, soit d'une blancheur aveuglante, soit insultante envers la minorité afro-Américaine, à travers des programmes comme *Amos n'Andy*. *Roots* peut donc être considéré comme le signe d'une prise de conscience, dans la prochaine concrétisation majeure sera le *Cosby Show*, en 1984 sur NBC, sur une famille noire aisée.

Le *Cosby Show* est au centre de tous les débats dans les années 80. Pour cause, malgré l'impression de progrès que véhicule la série, elle met en scène une famille complètement assimilée dans la haute bourgeoisie américaine blanche. La question du racisme et de la ségrégation n'est jamais abordée. On peut donc y voir une bonne illustration du modèle assimilationniste de Gray. Il est intéressant que le dernier épisode du *Cosby Show* a été diffusé le jour même que les émeutes de Los Angeles, en mai 1992, provoquées par le passage à tabac de Rodney King. Cela a fait un contraste saisissant entre, d'un côté, une violence réelle hors du commun, et de l'autre côté, une présentation idéalisée, utopique, d'intégration de la famille Huxtable dans le *Cosby show*.

Au départ, est à l'image du *Cosby show*, la diversification des représentations concerne les networks avant tout. Mais comme le câble et la télévision payante proposent par définition une offre ciblée et diversifiée, il peut être intéressant d'examiner leur rôle dans l'évolution vers une plus grande diversité à l'écran notamment sur la fin de notre période. Pour ce faire, je me concentrerai la chaîne HBO, connue aujourd'hui pour ses représentations progressistes, dont l'on peut discerner les prémices dès sa création, en 1980.

Dès ses débuts, HBO s'adresse à un public se voulant averti et éduqué, en disant s'écarter du modèle habituel de la télévision américaine (*It's not TV...*). De fait, les productions filmiques diffusées par la chaîne, notamment, abordent des sujets par ailleurs souvent délaissés à la télévision, dont le racisme persistant dans la société américaine, avec des films pour la télévision comme *Into the Homeland* (1987). Dans le domaine des séries télévisées, et sur notre période, c'est surtout en matière de comédie que HBO propose une représentation plus diversifiée avec, en 1983, *Bill Cosby : Himself*, et *Eddy Murphy : Delirious*. Le premier programme s'inscrit dans la continuité de la série de NBC, mais la parole de Bill Cosby y est plus individuelle, et plus libre, comme le titre indique. Ces deux programmes offrent la scène à deux comédiens noirs, qui s'en donnent à cœur joie pour franchir allègrement, par le biais de la comédie, les cloisonnements raciaux, ethniques, et de genre. Idem en 1985 avec *Whoopi Goldberg : Direct from Broadway*.

De manière étonnante, les séries plus sérieuses, ou *dramas*, tardent à avancer en direction de représentations plus diverses, sans doute à cause d'un modèle économique fondé sur l'abonnement, qui pousse à rechercher la satisfaction systématique et immédiate de groupes d'abonnés très ciblés. Cela peut expliquer une concentration des représentations progressistes, dans un premier temps, dans le domaine des films et dans celui de la comédie, puis à partir de la fin des années 90, c'est-à-dire hors de notre période, dans des productions plus politiques et sociales, comme bien sûr *Oz*, et les séries de David Simon, *The Corner* (2000) puis *The Wire*. Cela sera suivi, dans le domaine de la comédie, par l'apparition d'une veine satirique cinglante dans

le traitement des minorités ethniques, avec la version américaine de *Da Ali G Show*, entre 2003 et 2004.

Conclusion.

Professeur en études médiatiques, Catherine Squires tire cinq conclusions principales de son étude de la représentation des Afro-Américains à la télé américaine.¹⁶

1. Les médias grands publics ne s'intéressent qu'aux extrêmes de la communauté noire, et ne présente pas, pour cette raison, un continuum de représentations.
2. Les blancs prennent pour argent comptant les représentations caricaturales des noirs, et perpétuent ainsi des stéréotypes raciaux dévastateurs.
3. Les différences entre les noirs et les autres minorités sont exagérées, ce qui génère du conflit et de la polémique.
4. Il faut absolument que les tenants de l'industrie médiatique répondent de leurs textes racistes.
5. Pour avoir droit à une représentation plus conforme à la réalité, et pour contrer les stéréotypes, les noirs n'ont pour seule solution que de s'emparer des circuits de production et de distribution.

Sur notre période, on peut difficilement aller à l'encontre de ces conclusions. À part dans quelques cas isolés, notamment celui de *Roots* en 1977, il est difficile d'affirmer que les médias grand public américains s'intéressent à la communauté noire. Quoi qu'il en soit, même dans le cas de *Roots*, on peut considérer que l'histoire du protagoniste est un extrême, non représentatif de la communauté. Par ailleurs, les représentations stéréotypées persistent, et elles sont pour la plupart héritées du *blackface*. On peut simplement relever qu'au fur et à mesure que certaines deviennent trop facilement reconnaissables, et tout bonnement inacceptables dans un contexte régi par le politiquement correct, elles sont remplacées par d'autres, qui recyclent les caricatures initiales, et de manière à peine déguisée.

Par contre, une évolution se dessine pour le quatrième et le cinquième point (le troisième n'a pas été abordé, faute de temps). De plus en plus, l'industrie médiatique est amenée à se justifier de certains textes racistes. Nous l'avons vu dans le cas de mouvements de contestation face à certaines représentations, à travers, par exemple, la levée de boucliers face à la diffusion à la télévision d'une adaptation du programme radio, *Amos n'Andy*. Sur notre période, cependant, les noirs peinent à s'approprier les circuits de production et de distribution, comme le rappelle cruellement l'exemple du *Nat King Cole Show*, très vite disparu des écrans. Ce n'est que vers la fin de notre période, et après, que le phénomène s'amorce vraiment. Le talk-show d'Oprah Winfrey, le plus suivi dans l'histoire de la télévision américaine, est diffusé sur les chaînes des groupes CBS et ABC entre 1986 et 2011. Dans le domaine de la fiction télévisée, Shonda Rhimes commence sa collaboration avec le réseau ABC en 2005. Elle est aujourd'hui liée contractuellement avec Netflix par l'intermédiaire de sa marque, Shondaland. Sur la période qui nous intéresse, cependant, les balbutiements d'une telle évolution, somme toute récente, demeurent néanmoins difficilement audibles.

¹⁶ Squires, Catherine R. *African Americans and the Media*. Print. Cambridge, UK; Malden, MA : Polity, 2009.