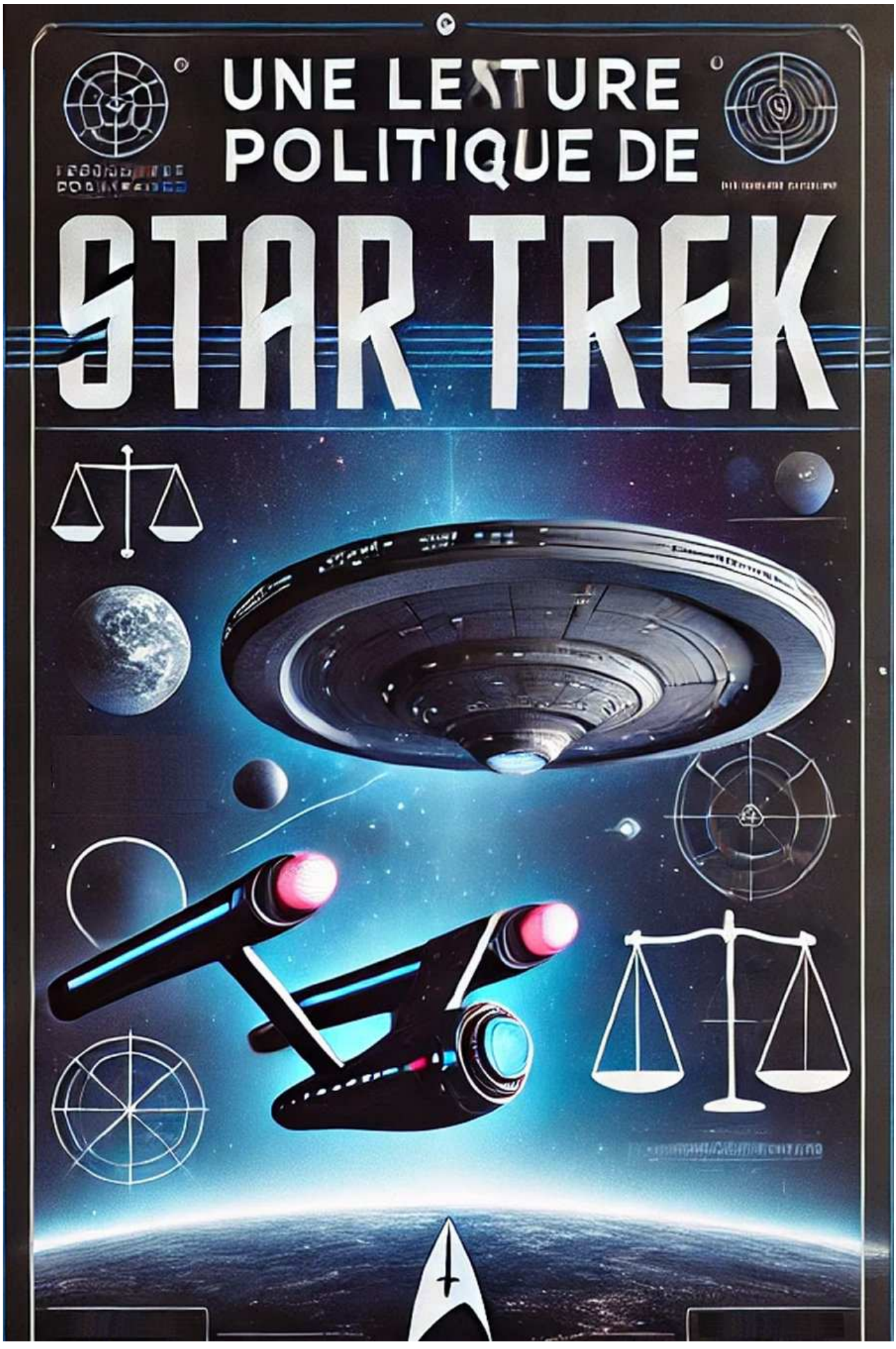
UNE LECTURE POLITIQUE DE
STAR TREK

STAR TREK

UNE LECTURE POLITIQUE

Thèse soumise à la faculté des études et de la recherche graduée afin de satisfaire aux exigences partielles pour le degré de Maîtrise à l'Université McGill, Montréal, Québec..

André Roy

Département de sciences politiques

Février 1989

REMERCIEMENTS

Sans le support constant de Sylvie, rien n'aurait été possible.

Sans la présence de Clémentine, tout aurait été plus ennuyant.

Sans ma sortie hebdomadaire chez Provigo, le sens de la vie n'aurait certes pas été le même.

Sans mon obstination face à la résistance et la réticence des plus conservateurs, « Star Trek » serait demeuré au seuil d'une simple présentation télévisée.

Sans Eric, Madame et Monsieur Lafond, ma mère et mon père, ma grammaire française serait encore aujourd'hui la proie des anglicismes

CONDENSE

L'objectif de cette thèse est d'analyser le contenu politique d'une série télévisée de science-fiction, « Star Trek ».

Comme point de départ, nous suggérons que l'approche de l'économie politique des médias, comme le prétend Jay Goulding, ne peut expliquer dans son ensemble la production de « Star Trek ».

Nos argument supposent d'une part de la production télévisée est un d'abord une construction humaine, donc le résultat d'un choix.

D'autre part, que ce choix s'opère à partir des expérience collective d'une société.

Le contenu des émission peut aussi s'expliquer avantageusement par le rapport direct entre le texte et son contexte de production.

La série « Star Trek » peut aussi être vue comme un reflet de la période agitée de la fin des années 60.

Etant de la science-fiction, sa position sur l'échiquier politique de l'époque se démarque du conservatisme plat des autres productions de cette période.

TABLE DES MATIERES

Introduction 5

Chapitre premier

1.0 Les facteurs économiques de la production télévisée 13

1.1 Le rôle de la National Broadcasting coorporation 14

1.2 La commercialisation de « Star Trek » 17

Chapitre deux

2.0 « Star trek » comme production télévisuelle 21

2.1 Un modèle d'analyse. La pluralité du discours télévisé 22

2.2 Le contexte de production de « Star Trek » 27

Chapitre trois

3.0 La signification politique de « Star Trek » 37

3.1 L'américanisation de Fédération des Planètes Unies 39

3.2 L'américanisation de « Star Trek » 45

3.2.1 Le commentaire social de « Star Trek » 47

3.2.2 La conduite de la politique étrangère de « Star Trek » 52

Conclusion 57

Bibliographie 60

INTRODUCTION

Depuis sa première présentation télévisée en 1966, la popularité de la série « Star Trek » persiste toujours. Et avec la réalisation de quatre films depuis 1979 et la production d'une nouvelle série en 1987, « Star Trek: The Next Generation », on peut même dire que le phénomène « Star Trek » s'amplifie. Ses admirateurs lui sont restés fidèles et les critiques s'interrogent toujours sur les raisons qui en font la série la plus persistante de toute l'histoire de la télévision américaine (1)

Les exploits de l'équipage du vaisseau "Enterprise" sont sûrement les plus célébrés de tout l'univers de la science-fiction télévisée. De 1966 à 1969, Gene Roddenberry réussi à réaliser plus de 79 épisode:s de « Star Trek », et ce malgré deux tentatives du réseau National Broadcasting Corporation (NBC), qui détenait les droits de télédiffusion, d'annuler la série, A chaque occasion un lobby sans précédent inonda le siège social de NBC de plus d'un million de lettres suppliant le réseau de ne pas mettre son plan à éxécution (2). Après son annulation définitive à la fin de l'année de 1969, « Star Trek » devait devenir encore plus populaire. Grâce entre autres à la syndication (3), le phénomène « Star Trek » s'imbrique dès lors dans les mœurs des téléspectateurs, devenant accessible plus de 300 fois par semaine dans 16 langues et 40 pays (4)

Sa popularité se manifeste non seulement par cette extraordinaire longévité, mais aussi par le symbolisme que l'on associe à l'effigie de la première navette du programme spatial américain, d'un des avions des Présidents Ford, Carter et Reagan, d'un bâtiment de la marine américaine, en plus d'occuper une place de choix au Smithsonium de Washington avec le remiques du programme spatial Apollo.

Si sa popularité est aussi incontestable, il faut certes se demander ce que le contenu de ces émissions propose pour qu'il en soit ainsi. Mais lorsque l'on reconnaît que la production télévisée représente, mais d'une façon reconstruite, une image de la société, que représente alors cet univers que crée « Star Trek » ? Quelle est la position et l'essence du message de « Star Trek » sur l 'ensemble des considérations socio-politiques de la fin des années 60, soit à l'époque de sa production ? Comment peut-on arriver à voir un commentaire politique à travers la production télévisée ? Comment peut-on l'analyser et l'expliquer ? Doit-on considérer cette production seulement sous l'angle de l'analyse télévisuelle, ou encore lui interjecter d'autres outils analytiques ? Mais d'abord, qu'est-ce qu'un commentaire politique pour la

fiction télévisée ?

Vouloir chercher un commentaire politique à travers une production télévisée ce n'est pas inventorier, classifier et catégoriser successivement des mots qui portent un sens politique, comme par exemple démocratie, ou encore élection. C'est plutôt s'attarder à analyser l'emploi de symboles. C'est-à-dire une phrase, un événement, un endroit, une personne ou encore une chose communément reconnue auquel les gens attachent et prêtent une signification politique (5)

Mais comment arriver devant toute nette kyrielle de recherches sur la télévision à trouver les éléments analytiques nécessaires à cet exercice ? Pour certains, la télévision est un exemple d'un système socio-institutiannel qui se comprend davantage par l'organisation de ses structures internes. Ces analyses s'attardent à la structure hiérarchique de l'industrie, sur les motifs psychologiques et de l'éducation sociale des principaux intervenants, et sur le processus décisionnel à différent moment de la production (6). Pour d'autres, l'impact et l'influence télévisuels sont plus importants. Encore une fois, ces contributions représente d'un attrait pour les sociologues et les psychologues et autres qui s· intéressent par exemple à l'impact de la télévision sur les enfants ou sur le phénomène de la violence transmis par le contenu de la programmation (7). Toutes confirment d'ailleurs que la télévision joue un rôle important dans les représentations et les perceptions que les enfants se font d'autrui et des événements qui les entourent (8). Cette littérature se distingue par l'isolement qu'elle accorde à aspect fonctionnel de la télévision. Par contre, ces critiques s'accordent à dire que trop souvent ces analyses ne considèrent pas cet impact au niveau contextuel de production et de réception du programme télévisé (9).

Par rapport à « Star Trek », ces analyses ne correspondent pas à l'orientation que l'on croit adéquate pour expliquer cette série. On retient toutefois les critiques qui sont adressées à leurs égards, notamment l'impact au niveau contextuel de la production. A cet égard, nous considérons la spécificité de la transparence du programme vis-à-vis son contexte comme l'un des éléments fondamentals à l'analyse télévisuelle.

De ce point de vue, certains auteurs ont reconnu qu'une attention particulière doit être accordée aux règles formelles du langage télévisuel (10). Cette approche, connue entre autres par les travaux de l'École Culturelle Britannique, évite de dissocier ces règles et ces codes télévisuels du contexte et des conditions socio-politiques qui créent les possibilités de leurs utilisations (11). De ce fait, le contenu télévisé témoigne par ces formes différentes, le comportement et les perceptions de son époque. Par conséquent, la télévision peut alors être considérée comme une représentation dans un vécu reconstruit des pratiques sociales, c'est-à-dire un véhicule d'idée où les normes sont érigées en modèles (12), et où devrait s'incarner

des événements, des situations et des institutions familiers à son auditoire.

Davantage, nous suggérons que la production télévisée est une construction humaine, donc le résultat d'un choix prescrit par sa position sociale et culturelle. Le message véhiculé articule dès lors les attitudes qui émanent de cette position. Une position privilégiée, donc dominante, par rapport au reste de la société (17). La production télévisée répond ainsi aux conditions dans lesquelles elle existe. Mais aussi en quelque sorte, elle négocie avec la réalité.

L'imagerie et le narratif deviennent ainsi subséquents aux interprétations que les producteurs ont des événements ou encore des mythes socialement reconnus. Sujet à ces perceptions, cet ensemble occupe une fonction symbolique, qui est en fait une transposition métaphorique de la réalité à la représentation. En des termes plus simples, on soumet des objets et des sujets populaires et reconnus par la collectivité, à un jeu de manipulation.

Nous croyons que cette méthode peut s'avérer fort pertinente à l'analyse de « Star Trek ». D'abord, parce qu'aucune tentative n·a encore. été faite pour l'expliquer de cet angle. Ensuite, parce qu'elle permet de voir la production comme une interprète de son époque. Davantage, on retient de cette analyse, que le programme ne relève plus seulement de l'imaginaire de ses producteurs, mais bien des accommodations qu'ils font des expériences de la communauté. Par surcroît, cette analyse devient un complément des autres méthodes déjà utilisées pour expliquer « Star Trek ». Comme nous allons le voir, cette série ne tient pas juste du monolithisme que certains lui ont attribué. L'essence de son message est en fait tributaire de la dualité des idées de cette période volatile de l'histoire américaine. Et ce grâce au mariage que nous pouvons faire des expériences de la collectivité, et de leurs interprétations qu'en font les producteurs.

Curieusement « Star Trek » a suscité fort peu d'analyse. Celles qui l'ont été s'avèrent soit très courtes ou encore ne s'intéressent qu'à un de ses aspects. Il y a d'abord les articles qui traitent de sa science-fiction. Ces derniers proposent une interprétation qui sied seulement à son genre. Par conséquent, ils se limitent à un seul élément de la série. Toutefois, ils demeurent un complément nécessaire à l'analyse de « Star Trek ». Parce que sans cette science-fiction, la série ne peut plus créer et inventer un nouvel univers. Davantage, en tant que genre, la science-fiction se distingue par l'importance qu'elle accorde au symbolisme de son commentaire par rapport à son époque. Cet apport des auteurs de science-fiction n'est pas négligeable en soit, car ils synthétisent la dualité incandescente des expériences collectives. L'analyse de la science-fiction de « Star Trek », nous amène donc à découvrir un élément secondaire important à la globalité du commentaire de le série.

D'autres ont tenté d'expliquer « Star Trek » par le Jeu des institutions économiques. Cette formule est notamment employée par Jay Goulding (14). Nous consacrerons d'ailleurs le premier chapitre de la thèse à cet ouvrage. Mais avant d'aborder ce sujet plus à fond, disons que cette méthode considère avant tout les aspects économiques et financiers de la télévision. Les auteurs, qui préconisent cette analyse, y perçoivent entre autres sa domination systématique par l'élite économique américaine. Une domination qui selon eux se traduit autant par les valeurs dominantes et extérieures transmises par la télévision que par le monopole des heures d'antennes qu'elle exerce (15). A ces lectures, on ne se surprend guère à s'interroger sur les conséquences de la portée de ces imageries. Car, comme le souligne certains de ces auteurs, le télévision représente le danger d'une homogénéisation culturelle (16). Un risque selon nous tout à fait légitime lorsque nous nous attardons à regarder de plus près la programmation offerte au public et surtout les préférences de l'auditoire télévisuel (17),

Nous croyons toutefois que cette approche économique est marquée par une déficience grave. En effet, cette perspective ne démontre pas clairement comment la domination économique se produit aussi à travers le narratif et l'imagerie télévisuels (18). Car en ne reconnaissant pas l'apport des créateurs, ils dénaturent d'une part la fonction d'interprétation de la télévision et d'autre part sa spécificité comme un système de représentation. Ces réticences nous amènent à dire que cette méthode ne peut expliquer dans son entier une production télévisée. Nous devons toutefois convenir que pour donner un sens politique à une série, il est important de considérer les rôles joués par les institutions économiques. Et ce, que ce soit pour les intérêts des commanditaires ou encore pour les règles de censure imposées par le réseau.

Comme on peut ainsi le constater, vouloir donner un sens politique à une série, en l'occurrence « Star Trek », s'avère un travail de conciliation. Il ne s'agit plus de reprendre intégralement une méthode déjà utilisée par d'autres disciplines des sciences sociales et l'appliquer indistinctement. Il s'agit plutôt d'en prendre quelques-unes et garder certains de leurs éléments pour en composer une. Nous n'ignorons pas que le choix d'un aspect au détriment d'un autre ouvre toutes grandes les portes à la critique et au scepticisme. Par contre, et sans vouloir prétendre franchir de nouvelles frontières ou ouvrir une voie royale, nous devons constater que l'étude politique de la télévision demeure encore aujourd'hui très embryonnaire.

Ainsi nous croyons que pour arriver à saisir le commentaire politique de « Star Trek », nous nous devons de considérer plus d'un éléments. En fait, nous croyons qu'il soit impossible d'expliquer un ensemble par des aspects isolés. Ainsi, pour nous la production télévisée, soit son imagerie et son narratif, est le résultat de l'interprétation de son contexte par ses créateurs. Et à cet égard, « Star Trek », devient l'interprète d'une époque marquée par l'éclatement des valeurs. Comme nous

allons le voir. La série se démarque des autres production télévisées de cette période. D'abord, en créant de nouvelles civilisations et un nouvel univers, elle s'échappe du cadre conventionnel de la banlieue, de la ville et du western qui submerge la télévision des années 60. Davantage, son texte devient le miroir de la dualité et de l'affrontement des idées si particulières à cette période.En fait, d'un sujet à l'autre, « Star Trek » balance d'un conservatisme rigide à un libéralisme surprenant.

Nous proposons donc d'entreprendre notre étude par une critique de l'ouvrage de Jay Goulding, qui s'avère être la plus exhaustive sur « Star Trek ». Dans ce premier chapitre, nous voulons d'abord faire ressortir les éléments les plus positifs de l'approche économique. Mais aussi, présenter les limites analytiques de cette méthode. Goulding suggère en fait que la production de « Star Trek » s 'explique uniquement par l'interactian de l'économie capitaliste et de son idéologie dominante. Subséquemment, il aborde l'analyse télévisuelle comme une courroie de transmission monolithique, où seuls les intérêts du groupe dominant sont reproduits. Mais en faisant fi entre autres que la production télévisée est aussi un construit humain, son interprétation devient tout aussi monolithique que son analyse.

Avec le deuxième chapitre, nous présentons premièrement les principaux éléments de notre méthode d'analyse. Nous tentons de démontrer comment la relation texte/contexte sied davantage à interpréter adéquatement « Star Trek » que celle de l'économie et de l'idéologie. En nous attardant d'abord sur le texte, notre position soutient qu'il est davantage la représentation d'un langage multiple. C'est-à-dire qu'il permet à l'auditoire de retrouver une familiarité entre son expérience collective et le contenu de l'émission. La structure du narratif et de l'imagerie étant d'abord l'expression de notions ou encore de mythes socialement reconnus. De cette perspective, la thématique de la production représente d'une façon reconstruite un vécu du contexte socio-politique de l'époque.

Dans un deuxième temps, nous allons juxtaposer « Star Trek » à son contexte de production. Nous proposons d'abord de présenter l'ensemble de la production télévisuelle de l'époque en regard des expériences sociales. Ensuite, nous suggérons d'immiscer les bouleversements à l'intérieur de cette société par rapport à « Star Trek ». Finalement, le rôle de la science-fiction est introduit comme support à nos arguments de départ.

Avec le troisième chapitre, nous plongeons directement dans l'univers fictif de « Star Trek ». la première section sert à démontrer l'américanisation d'un univers pourtant présenté comme universel. Du concept de la Fédération des Planètes Unies Jusqu'à la composition de l'équipage du vaisseau Enterprise, les assises de la société américaine et de sa conception des mécanismes internationaux prennent forme. Cette machination devient la base pour recréer des aventures inter-planétaires qui ne sont en fait qu'une reproduction des expériences américaines. Nous nous servons de ce

calque pour introduire notre perception de la thématique de la série. En fait, nous suggérons que les émissions portent, soit sur des sujets d'intérêts sociaux, soit sur des préoccupations de la politique étrangère américaine. Cette distinction nous permet de voir « Star Trek » sous un autre angle que celui qu'on lui attribue toujours et qui lui fait perpétuer l'impérialisme américain. En effet, et comme nous le verrons, en séparant ainsi les différentes émissions, Il devient apparent qu'il n'y a pas qu'une seule voix, messagéee des idées dominantes à travers son contenu. Mais bien un va-et-vient, constant entre celles qui revendiquent un certain changement et celles qui expriment un état plus conservateur de l'idéal de l'Amérique utopique. Certes, la télévision de « Star Trek » est frappée par le conformisme intrinsèque de la production américaine. Toutefois, elle incarne, et ce pour l'une des premières fois aux Etats-unis, une télévision avec une fonction sociale.

Notes de bas de pages

1. Star Trek : From one génération to the next, Cinéfantastique, spécial Issue, Mars (1988) – The resurrection of Star Trek, future fantasy 3 – The enduring of star trek, newsweek, 22 décembre 1986

2. Daniel Cohen, starnge and amazing Facts about Star Trek, New York, Pocket Book, 1986

3. La syndicalisation est une terme anglais qui est utilisé pour décrire l'achat de série populaire par des chaînes de télévision locales.

4. Jay Goulding, Empire, Aliens and conquest : A crituque of Emérican Ideology in Star Trek and other Science-Fiction Adventure, Toronto, Sysphus Press, 1985

5. Charles D. Elder, The political Uses of symboles, New York, Longman, 1983

6. Horace Newcomb, The producer Medium, Ney York, Doubleday Anchor, 1983

7. Douglas Cater et Richard Alder : Televion as a Social Force : New appoachs to TV Criticicism, New york, Preager, 1975

8. R.M. Polky, Getting to Sesame Street : The origins of the Children's Televion Workshp, New York, Pesager, 1974 – G.S. Lesser, Children and televion : Lessons for sesame Street, Toronto, random House, 1974

9. Robert Silverstone, The messages of televion, Grande Bretagne, Northumberlan Press, 1981

10. Le langage télévisuel se définit aussi par le narratif et l'imagerie ou encore

il désigne par la sémiologie, l'attribut du signe télévisuel.

11. Stuart Hall, culture, media, language, londres, htchinson, 1980

12. Daniel Latouche, la société de l'ambiquité, Montréal Boréal Express, 1979

13. John Fiske et John Hartley, Reading Televion, New York, Methuen, 1978

14. Jay Goulding

15. Armand Mattelar, Multinational Corpoation and the Control of Culture : The Ideological apparatuses of imperialism, londres, Harvester Press, 1979

16. André H. Caron, Les télévisions étrangères : leur impact sur nos image politiques et culturelles, Montréal, département de communication, Université de Montréal, 1983

17. On estime en effet qu'un canadien moyen regarde environ 23,6 heures de télévision par semaine contre 5 heures pour la lecture

18. Ien Ang, The Battle Between Televion and its Audiences, 1980

CHAPITRE I

LES FACTEURS ECONOMIQUES DE LA PRODUCTION TELEVISEE

Certains chercheurs ont proposé que le contenu du message des programmes de télévision reflète d'abord des intérêts économiques, en particulier ceux des entreprises multinationales. Ils établissent à cet égard que la télévision s'explique par le lien entre l'idéologie dominante et l'économie capitaliste. Jay Goulding prétend que « Star Trek » est aussi le résultat de ce rapport. Le présent chapitre porte sur l'ensemble de cet ouvrage. Nous tentons de présenter les lacunes et les carences de cette approche qui, nous croyons, limite son analyse seulement aux aspects économiques de la production télévisée en général et de « Star Trek » en particulier. Par conséquent, la portée effective de son argumentation est sensiblement diminuée, notamment vis-à-vis le contenu des émissions.

LE ROLE DE LA NATIONAL BROADCASTING CORPORATION

Comme pour toutes les productions télévisées, « Star Trek » ne débute pas et ne s'arrête pas uniquement avec sa présentation au petit écran. Pour certains, notamment ceux qui s inspirent d'éléments de l'analyse marxiste, les aspects économiques de ces productions prédominent sur les rôles et les fonctions de la programmation télévisuelle. Malgré la diversité apparente des émissions de télévision, le produit final n'est qu'une illusion de cette variété. Elles ne présentent en fait qu'une seule et unique voix, soit celle de l'idéologie capitaliste et dominante (1)

Pour Jay Goulding, « Star Trek » est un produit de consommation, une façade à l'hégémonie culturelle américaine et un artifice pour déguiser des valeurs et des idées dominantes. La série contribue à la diffusion des valeurs inhérentes à la classe dominante et par conséquent aide à maximiser son emprise économique sur les masses.

« Star Trek » fait partie de cette idéologie industrielle, une forme de domination idéaliste utilisée par la classe dominante et qui a pour effet de perpétuer la distorsion entre les classes et de dissimuler- les contradictions matérielles (2)

Goulding nous propose en fait une analyse de « Star Trek » par une équation étroite entre économie et idéologie. Selon lui, la série servait à renforcer la position de domination de quelques multinationales américaines en véhiculant certains mythes perpétuels de la société américaine, c'est-à-dire liberté, égalité, Justice (3)

Le rôle Joué par la National Broadcasting Corporation (NBC) contribue à renforcer ces propositions. Plusieurs décisions de NBC entre 1964 et 1969 tendent en effet à démontrer que sa contribution à la série ne se soit pas uniquement arrêtée à sa télédiffusion. Tout d'abord, le scénario original et le pilote de la série, présentés par Gene Roddenberry en 1964, furent rejetés par le réseau. Les raisons données par NBC incluaient le manque de rigueur du genre et les lacunes au niveau du rythme et de l'action du scénario (4). De plus, NBC rejeta également la distribution des rôles principaux. Alors que le plan initial prévoyait que deux rôles importants, soit celui de second au commandement et celui de chef de l'équipe médical, devaient être tenus par des femmes, le scénario révisé par NBC les attribuait à des hommes. On confia plutôt aux femmes des rôles plus stéréotypés; celui de Yeoman (servante du

capitaine) et celui d'infirmière. Sans coup fléchir, NBC exigeait aussi que le nom du vaisseau soit aussi changé. Le Yorktown ne convenait pas, on préférait celui de "USS Enterprise". Avec toutes les réticences que le réseau apposait au concept même de la série, il demeure surprenant qu'il désirait si fortement la voir mise en onde.

Toujours selon Jay Goulding, les raisons fondamentales, qui poussaient NBC à agir ainsi, étaient directement liées aux besoins de légitimisation idéologique de sa maison mère, c·est-à-dire RCA et de ses compagnies affiliées (5). En cette période de la guerre du Vietnam, RCA, un important fournisseur d'équipement militaire, "devait s'assurer d'un équilibre idéologique structuré (6), d 'une part, pour maintenir sa position de domination et d'autre part pour maximiser ses profits. Le concept de « Star Trek » devenait un des éléments essentiels à cette rationalisation (7). Ni plus ni moins, RCA utilisait son appareil culturel pour véhiculer des idées et des valeurs qui le légitimaient.

Toutefois, en restreignant son analyse aux seuls aspects économiques et idéologiques de cette série, Goulding se borne à démasquer indistinctement des valeurs et des idées dominantes à travers tous les épisodes. De cette perspective, « Star Trek » encourage la consommation, et diffuse une idéologie dominante.

Nous critiquons Goulding pour son manque de profondeur analytique et ceci pour trois raisons. Premièrement, du point de vue économique, il échoue à présenter clairement les liens entre les multinationales. Deuxièmement, il ne s'intéresse pas assez au contexte qui entoure la production de la série; il se limite au conflit du Vietnam. Et troisièmement, il ignore plusieurs éléments essentiels à l'analyse télévisuelle; c'est-à-dire les rôles et les fonctions de la télévision, l'importance des créateurs, et finalement les formes et les signes du langage télévisé.

Notes en bas de pages

1. John Fiske, Television Culture, New York, Methuen, 1987, p.309.

2. Jay Goulding, Empire, Aliens and Conguest: a Critique of American Ideology in Star Trek and Other Science Fiction Adventures, Toronto, Sysphus Press, 1985

3. Ibid

4.Allan Ascherman, The Star Trek Compendium, New York, Pocket Book, 1986,

5, Les principales filiales de RCA sont entre autres: Random House, Ballantine Book, Commercial Credit Company, Sunbury, Dumbar Music, Hertz, Defense Electric Company, Marconi of America, Comsat. Voir: Armand Mattelart, Multinational Corporation and the Control of Culture: The Ideoloqical AQparatuses of Imperialism,

Londres, Harvester Press, 1979; Allan Wells, Pictu-

6. Tube Imperialism?, New York, Orbis Book, 1972, p.117; Jay Goulding, op. cit.

7. Ibid

LA COMMERCIALISATION DE « STAR TREK »

« Star Trek », comme peu de productions télévisées, représente un phénomène tout à Fait particulier. Rarement, trouve-t-on une série qui possède deux vies. La première, et celle par laquelle « Star Trek » vit le jour, débuta en 1966 et se termina en 1969. Durant ces trois années, la commercialisation et la diffusion de la série étaient assurées par NBC. Suite à cette décision à la fin de l'année 69, Paramount Pictures Corporation, qui venait d'adsorber Desilu Production (1), acquit tous les droits sur la série. Même si la production de la série avait cessé, Paramount Pictures Corporation se mit à distribuer « Star Trek » aux chaînes de télévisions locales. Même sans publicité, la demande ne cessa de croître. Devant ce phénomène, Paramount tenta alors de convaincre Gene Roddenberry, le père de « Star Trek », de revenir travailler à la série. Il revenait chez Paramount en 1974 après une absence de cinq ans. Le nouveau mandat de Roddenberry était clair, il devait redonner vie à la série (2). C'est en quelque sorte la résurrection commerciale de la série, ou si l'on veut la deuxième vie de « Star Trek ».

Pour Goulding, le retour officiel de « Star Trek » chez Paramount Pictures Corporation s'explique davantage par son désir de sanctionner et de rationnaliser ses activités par un certain contrôle de la culture (3). Bien que Paramount Pictures Corporation soit une importante multinationale, une filiale du géant Gulf & Western, et sans rejeter complètement ces explications, nous croyons toutefois qu'elles réduisent l'analyse à des faits trop simples.

Nous suggérons plutôt que cette transaction avait pour but de commercialiser davantage une série déjà très populaire. Ainsi et au lieu de chercher des raisons au niveau d'une certaine perpétuation del' idéologie dominante, nous devons nous attarder davantage sur le phénomène de la commercialisation, de la popularité et de la programmation télévisuelle en tant que produit de consommation.

Il est d'ailleurs très surprenant de constater que Goulding ne s'intéresse pas plus à ces phénomènes, lui qui souscrit aux théories négatives des communications (4).. Ce courant de pensée véhicule l'idée que la télévision est une des causes de l'immobilisme des masses. Une position postulée d'une part par le constat de l'institutionnalisation du secteur télévisuel (5) , ainsi que par l'observation que la télévision commerciale américaine stimule les masses à des demandes matérielles

irréalistes (6) et « les pousse vers une plus grande consommation (7). La télévision, et plus particulièrement sa programmation, prennent la forme d'une industrie, c'est-à-dire celle de l'industrie culturel (8)

Le retour de « Star Trek » chez Paramount Pictures Corporation confirme jusque dans une certaine mesure cette thèse. En fait, Paramount Pictures Corporation récupérait une sérié dont le succès télévisé était déjà assuré. Donc, et par conséquent, nous croyons que la décision de Paramount était avant tout stimulée par les gains indubitables qu'elle réaliserait avec cette résurrection. Elle ne visait ni plus, ni moins que le succès commercial. L'outrance avec laquelle Paramount se mit à exploiter « Star Trek » des 1974, démontre d'ailleur-s les buts qu'elle recherchait. Mais ce n'était que le début d'une commercialisation excessive (9).

Armand Mattelart (10) le souligne ailleurs que les années 60 et 70 ont été marquées par l'intérêt pour le contrôle de la culture par quelques multinationales américaines, et en particulier par Gulf & Western. Il sou tient que ce cycle a eu pour effet de concentrer la diffusion culturelle entre les mains d'un petit nombre et de standardiser les normes de la production à l'américaine (11).

Toutefois et malgré ces constatations intéressantes, ce genre d'analyse ne s'intéresse pas aux questions les plus fondamentales de l'analyse télévisuelle. En restreignant son étude aux seuls aspects économiques de la production télévisée, la portée effective de ces arguments est sensiblement diminuée, notamment en ce qui a trait au contenu des émissions.

Cette approche ne réussit pas non plus à démontrer clairement la forme et la structures des idées et des valeurs dominantes véhiculées par la télévision, pas plus que la relation qu'elles entretiennent avec la réalité (12).

Cette approche tend aussi à favoriser une définition monolithique de l'idéologie dominante , On la caractérise en fait par une notion trop vague du système capitaliste. Ce concept ne tient pas compte que la société capitaliste est fragmentée en plusieurs unités plus ou moins hétérogènes. On ne peut alors penser que toutes les formes représentatives du système puissent être définies par une seule et unique voix. Plutôt, nous croyons qu'il soit plus juste de parler d'une multiplicité de voix. La diversité effective du système capitaliste est alors mieux représentée, et la réalisation entre le dominant et le subordonné mieux assujettie (13). La popularité d'une série peut alors s'expliquer en partie par cette diversité du discours.

En fait, tous les narratifs utilisés pour les productions télévisées populaires tiennent ce langage, mais à des niveaux différents. Sans équivoque, on peut dire que les producteurs des émissions adressent des expériences de la communauté, mais qu'ils les abordent subséquemment d'après leurs positions privilégiées (14). Ainsi, et à

l'encontre des analyses dérivées du marxisme, la télévision n'est pas seulement un vase clos de l'idéologie dominante, une courroie de reproduction et de transmission pour l'idéologie dominante, mais un vaste récipient où s'articulent et se chevauchent autant l'idéologie dominante que subordonnée (15). En fait, ces analyses tendent à négliger la spécificité de la télévision comme un système de représentation et l'abordent plutôt comme une transmission de messages transparents de sujets autonomes (16).

En d'autres termes, l'analyse doit d'abord répondre aux interrogations qui surgissent de la fonction de représentation qu'assument les programmes télévisés. A cet égard, autant devons-nous prendre en considération l'apport des créateurs, ce que certains trouvent ridicule (17), que nous devons considérer le contexte socio-politico-culturel qui entoure la production (18). Ainsi, d'après nous le phénomène de « Star Trek » s'explique davantage par l'équation du texte et de son contexte que par celle de l'idéologie et de l'économie,

Notes en bas de pages

1. Desilu Production est la maison de production qui entre 1966 et 1969 réalisa « Star Trek ».

2. Allan Ascherman , op cit

3..Jay Goulding, op.cit.

4. Allan Wells, Le terme désigne les tenants de l'école de l'économie politique des médias.

5. Herbert I. Schiller, Communication and Cultural Domination, New York, Augustus, 1976. Schiller parle d'un système institutionnal en partant des observations que le message transmis par la télévision est construit verticalement, c'est-à-dire du haut de la hiérarchie jusqu'au bas. Il entend par cette proposition que la télévision reproduit le système de classe. En fait, Schiller conçoit que la production télévisée s'organise à partir des dominants et se répercute chez les dominés •

6. Allan Wells, op. cit

7. Allan Wells, op. cit

8, Certains vont même plus loin en associant aux productions des émissions de télévision certaines caractéristiques fondamentales de la production industrielle. Selon eux, les techniques de la production télévisée reproduisent mécaniquement et en série des images et des séquences identiques.

9. Paramount Pictures Corporation est une filiale à part entière du géant Gulf & Western, Depuis 1974, le marché a été envahi par des myriades d'objets aux effigies de « Star Trek », Armand Mattelart, Op. Cit.

10. Armand Mattelart, op. cit.

11. Ibid

12. Tony Bennett, Bond and Beyound: The Political Career of a Popular Herc, Londres, Macmillan, 1981

13. John Fiske, op.cit,

14. John Fiske et John Hartley, Reading Television, New York, Methuen, 1978. George Gerbne (dir.), Communications Technology and Social Policy: Understandinq the Cultural Revolution, New York, John Wiley, 1973, - Stuart Hall (dir.), Culture, Media and Language, Londres, Hutchinson, 1980,.

15. Tony Bennett, op.cit.

16. Ien Ang, "The Battle between Television and its Audiences: The Poli tics of Watching Television, Londres, BFI Publishing, 1986,

17. Schiller pense qu'il soit ridicule d'attribuer quelques formes d'autonomie que ce soit à ces gens. La rigidité de l'organisation interne des chaînes de télévision ne favorise pas selon lui une liberté d'expression aux producteurs, réalisateurs, écrivains de scripts. Herbert I. Schiller, op.cit.

18. Robert Silverstone, The Message of Television, Londres, Northumberland Press, 1981.

CHAPITRE II

« STAR TREK » COMME PRODUCTION TELEVISUELLE

Au premier chapitre, nous proposions de voir la télévision comme un système de représentation, une fonction qui est d'abord assumée par ses créateurs. Ces derniers, en s'inspirant de thèmes conséquents aux expériences de la communauté, mais abordés subséquemment à leurs positions, nous présentent par le truchement du médium une version des relations sociales, culturelles et politiques.

Plusieurs impératifs viennent par-contre restreindre la liberté d'expression et artistique de ces intervenants. Notamment, et comme nous l'avons déjà vu, l'économie peut avoir un rôle significatif dans l'élaboration d'une émission. D'autres éléments, sur lesquels nous reviendrons plus en détail tels la multiplicité du langage que doit tenir une émission, les exigences du réseau et les formes du genre (une comédie est différente du téléroman, comme aussi de la science-fiction) sont aussi des contraintes auxquels les créateurs font face.

Nous proposons de présenter dans ce chapitre les éléments d'analyse qui peuvent nous permettre de voir la production télévisée comme un produit de son contexte. C'est-à-dire qu'une série comme « Star Trek » se construit du mariage des expériences de la collectivité et des perceptions qu'en tirent ses créateurs. Le programme télévisé assume ainsi une fonction sociale qui émane du symbolisme de son narratif et de son imagerie. Davantage, en introduisant certains éléments de sa science-fiction, nous postulons que « STAR TREK » devient une métaphore de la société américaine de la fin des années 60.

UN MODELE D'ANALYSE : LA PLURALITE DU DISCOUR TELEVISE

Outre quelques exceptions, la production (1) d' une série dévie rarement du modèle télévisuel américain. Un système qui n'est plus ni moins standardise et uniformise les normes de la production à l'hollywoodienne (2). A cet égard, on parle de règles à suivre autant pour la forme de l'émission que pour le développement de l'intrigue. D'une part, la forme de l'ensemble des productions télévisées est similaire et ce indépendamment des réseaux qui les diffusent. Pour preuve, d'année en année, les grilles horaires d'un réseau à l'autre demeurent homogènes. L'une des causes de cette uniformité, se situe dans les décisions des exécutifs de ces chaînes (3). Ce sont eux qui décident des formes thématiques qui prendront l'antenne ilss déterminent ce à quoi les téléspectateurs auront droit. Ils imposent des thèmes qu'ils croient adéquats au contexte socio-politique de l'année de production et qui pourront rapporter en droit de publicité. D'une autre part, le développement de l'intrigue suit aussi un cadre qui est déterminé. On visionne très rarement des émissions dont les prises de vue sont différentes des autres, où il n y a pas un suspense créé entre le bon et le vilain, où il n'y a pas de moral ou un modèle à suivre. Les créateurs doivent en fait répondre à d'innombrables règles de conduites formulées par les officiels des réseaux; "broadcast standards, proqram practices, internal censors (4)

Malgré, la lourdeur bureaucratique que ces règles du jeu imposent, nous croyons que les créateurs ont une autonomie relative. El le se reflète à travers le narratif et l'imagerie utilisés pour peindre et rendre représentatif les thèmes véhiculés par les émissions. Et ce même si encore à ce niveau, un impératif majeur restreint leurs marges de manœuvre : la cote d'écoute.

Pour certains, cette contrainte est d'ordre économique, mais pour nous elle. représente une condition normale de la télévision. Nous croyons, qu'au lieu de chercher des fragments de réponse par cet élément, que l'analyse doit d'abord s'attarder sur les raisons du succès ou l'insuccès de l'émission. Ou si on préfère, de quoi dépend la performance d'une série. Il n'y a certes pas de recette miracle au succès, mais en terme de cote d'écoute, l'attrait du programme ne doit pas se limiter à un seul groupe de téléspectateurs. L'émission doit répondre aux attentes du plus grand nombre possible. Et pour y arriver, elle doit entre autres adopter un langage qui ne divise personne (5).

"One the whole I would say that most of what appear to be values on television is the result of not wanting ta offend the people who are watching and not wanting to offend the advertsers" (6).

John Fiske soutient la même position lorsqu'il écrit, « The television message is forced by its own constraints and interna! contradictions to accord freedom of perception to all 1ts viewers » (7).

La télévision emprunte ce que nous appelons la multiplicité du langage. Elle agit, pour employer l'expression d'Harvey Bennett, comme un vaste récipient où se marient en un seul alliage l'idéologie dominante et subordonnée. Cette pluralité du discours nous permet de retrouver une familiarité entre notre expérience commune et le contenu de l'émission. Malgré son cheminement analytique différent, John Ellis, dans Visible Fictions, n'en suggère pas moins que par la structure de son « discours », la télévision essaie d'attirer ses téléspectateurs en prétendant parler et regarder pour eux (8)

Pour de nombreux auteurs, cette manière de faire n'est pas sans rappeler le rôle du conteur de jadis. Pour John Fiske, la structure de la télévision se compare au rôle des bardes (9). Horace Newcomb, en sus de sa propre définition, présente trois autres interprétations similaires à celle de Fiske. La première est celle de Marshall Sahlin, pour qui le discours télévisé s'apparente aux fonctions d'une synapse. Ce discours étant en fait la somme du travail des créateurs. Ces derniers, sensibilisés aux changements latents de la société, unifient les conjonctures socio-politico-cognitifs et les reproduisent par des correspondances symboliques (10). La deuxième est celle de Victor Turner qui retient davantage la nature rituelle du narratif et de l'imagerie télévisuels. Selon cette approche, le discours télévisé transcende la réalité pour plutôt commenter les coutumes et les habitudes d'une société. La troisième est celle de Roger Silverstone, pour qui la télévision exprime d'abord la culture dans laquelle le discours narratif prend place. Cette interprétation, selon Newcomb, suggère une fonction qui perpétue et maintient les structures et les barrières sociales tout en préservant aussi les rôles établis. Le tout étant un résultat du comportement ritualiste de la structure du discours télévisé (11). Finalement, Newcomb définit la représentativité du narratif et de l'imagerie en la comparant aux choristes de l'Antiquité grecque. En effet d'après lui, le chœur exprime l'émotion et l'idée du groupe et de l'ensemble. Le chorus reprend des formes socialement reconnues et qui font appel à la mémoire collective au détriment des notions exclusives et individuelles (12)

Toutes ces interprétations suggèrent que pour atteindre un certain succès commercial, la série télévisée doit suivre une forme narrative bien établie (13). Une formule qui utilise principalement des notions imbriquées dans la société. En d'autres

termes, la télévision s'inspire de sujets socialement et culturellement reconnus. Vu de cet angle, la cote d'écoute n'est que l'objectif final alors que le problème principal est de savoir interpréter ces thèmes.

Il est facile de montrer que la télévision tire son contenu de sujets populaires. Cependant la manière de les traiter est plus complexe et moins évidente. La façon avec laquelle ces thèmes sont abordés et présentés au petit écran dépend des créateurs et des limites du genre de l'émission. Du créateur, nous pouvons dire que son autonomie créative, c'est-à-dire sa liberté d'expression, se manifeste par les signes et les symboles choisis pour peindre ces sujets. Du genre, nous pouvons dire qu'il y en a plus d'un et que les conventions, qui les singularisent, imposent certaines barrières à la liberté d'expression, se manifeste par les signes et les symboles choisis pour peindre ces sujets. Du genre, nous pouvons dire qu'il y en a plus d'un et que les conventions, qui les singularisent, imposent certaines barrières à la liber té du créateur.

Malgré ces conditions de productions astreignantes, les créateurs réussissent à faire passer dans leurs émissions les idées qui leurs sont propres. Premièrement, parce que le programme télévisé est le résultat d'une construction humaine (14). Deuxièmement, de leurs positions socialement privilégiées (15), ces individus nous présentent une version des relations sociales, politiques et culturelles. L'émission peut ainsi être considérée comme une représentation reconstruite des pratiques sociales. C'est-à-dire un véhicule d'idées où les normes son+: érigées en modèles (16).

La production télévisée se caractérise donc par des thèmes qui ont une correspondance avec les expériences d'une société (17). Ces sujets sont abordés par des créateurs qui, de leurs positions favorables, reproduisent une version de ces relations sociales. Le contexte et les conditions socio-culturelles de la production créent des possibilités d'utiliser des signes et des symboles familiers à la société en général (18).

Lorsque l'on cherche à donner un sens politique aux programmes télévisés, l'analyse peut se contenter d'établir des liens entre le contenu des émissions et le comportement social d'une société (19). Mais à cet égard, elle oublie que la télévision demeure avant tout un spectacle commercial. L'analyse peut aussi examiner les relations de groupes qui émanent de la position institutionnelle et hiérarchique du médium. Cette perspective néglige la spécificité de la télévision qui est d'être d'abord. A cause de ces faits et ceux développés dans nos remarques précédentes, nous croyons pouvoir suggérer que la portée des arguments, en faveur d'une analyse politique, doit autant par-ter sur le contexte qui entoure ces productions, que sur la structure narrative présentée par ces fi tians. Ainsi, nous pouvons démystifier les causes et les effets du rapport entre l'industrie et les créateurs, et être en mesure d'établir une congruence entre ce rapport et le contenu du programme. Le sens

politique d'une série télévisée dépend alors autant des thèmes qui sont proposés par l'industrie conséquemment au contexte socio-politico-culturelle de la période de production, que de la position sociale des créateurs, que des signes et des symboles utilisés pour véhiculer les idées pressenties.

Notes en bas de pages

1. Pour éviter toute confusion nous avons utilisé la terminalagie américaine. Ainsi, productian prend le même sens que réalisalion.

2. Armand Mattelart, Multinational Corporation and the Central of Culture: The Ideological Apparatuses of Imperialism, Londres, Harvester Press, 1979,

3. Horace Newcomb, The Producer Medium, New York, Doubleday Anchor, 1983

4. Ibid.

5. Paul Espinosa, "The Audience in the Text I Ethnographie Observations of a Hollywood Story Conference", Culture and Society, numéro 4, 1982

6. Horace Newcomb, op. cit.,.

7. John Fiske et John Hartley, Reading Television, Londres, Methuen, 1978,

8. John Ellis, Visible Fictions, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982.

9. John Fiske, Television Culture, New York, Methuen, 1987

10. Horace Newcomb. op.cit

11.Il-bid.

12.Il-bid.

13. On doit prendre en considération que toutes ces analyses ont porté sur des émissions qui ont connu un vif succès commercial. Et aussi, qu'aucun programme d'informations publiques et de nouvelles n'a été considéré.

14. John Fiske et John Hartley,

15. Stuart Hall (dir.), Culture, Media, Language, Londres, Hutchinson, 1980.

16. Daniel Latouche, La société de l'ambiguïté, Montréal, Boréal Express, 1979

17. Thomas Streeter, "An Alternative Approach to Television Research", dans Willard Rowland et Bruce Watkins (dir.), Interpreting Television: Current Research Perspectives, Berverly Hills, Sage Publications Vol 12.

18. Stuart Ha!!. ap.cit.

19. Ces analyses s'intéressent entre autres à l'impact de la télévision sur le comportement des enfants ou sur le phénomène de la violence transmise par le contenu des émissions. Douglas Cater et Richard Alder (dir.), Television as a Social Force: New Approaches to TV Criticism, New York Preager, 1975.

LE CONTEXTE DE PRODUCTION DE « STAR TREK »

Les démarches pour la production de « STAR TREK » ne constituent pas en elles-mêmes une tentative d'échapper aux normes télévisuelles américaines. Car, comme nous l'avons déjà vu, les créateurs de la série se sont conformés aux impératifs imposés entre autres par les exécutifs de NBC. Et même davantage comme nous l'avons déjà cité, certains auteurs ont suggéré que « STAR TREK » et les autres productions télévisées de cette période devaient assurer les besoins de légitimation idéologique qui devenaient de plus en plus importants pour les multinationales américaines. La télévision devenait en soi un moyen pour préserver le mythe américain qui était confronté entre autres à la course pour la conquête de l'espace, à l'agitation raciale, à l'éclatement de la famille, au déclin de l'autorité et à la guerre du Vietnam. On cherchait en fait à présenter les vertus de la « Bonne Amérique ». La fiction télévisée devait donc servir à immobiliser les changements sociaux, pour nous en présenter une version qui maintenait l'ordre établi.

Gene Roddenberry, le créateur de « STAR TREK », a signifié en maintes occasions son désarroi vis-à-vis cette hésitation de la télévision à faire face au monde dans lequel elle opère avec un impact aussi grand (1) « STAR TREK » devait lui servir de toile de fond pour exprimer ses idées sur le contexte socio-politique de cette période. Et à cet égard, la série innovait. Car contrairement aux autres productions télévisées de cette époque, elle s'inspirait de sujets socialement reconnus. Sans pour autant en changer le cours, « STAR TREK » contribuait aux changements qui s'opéraient dans la société américaine. Son approche, souvent contrainte par l'ordre économique, et souvent critiquée pour couvrir les desseins de l'impérialisme américain, n'en proposait pas moins, par le truchement de la science-fiction, de jeter un regard sur la société contemporaine. La télévision de « Star Trek » était une version plus libérale que le conservatisme outrageusement utilisé par la majorité des autres productions télévisées. Même si le traitement des sous-thèmes, d'avant-garde pour ces années, n'ait pas toujours été égal, « STAR TREK » s'intéressait tout de même à des événements qui ont eu une importance sur l'échiquier politique.

Au moment où la production de « STAR TREK » débutait, soit en 1964, d'importants changements s'opéraient dans la société américaine. L'année 1963 avait été marquée entre autres par l'assassinat du Président Kennedy, de la marche pour les droits de l'homme à Washington, et de l'intensification des manœuvres au Vietnam. Malgré tous ces remous, l'Américain moyen vivait depuis la fin des années 50

dans une l'inertie culturelle et sociale.

Les Américains étaient devenus tellement confortables et complaisants, qu'·ils en avaient perdu tout sens de la nationalité (2). Provoquée entre autres par l'exode vers la banlieue, l'apathie se répercutait notamment dans la manière de vivre des américains. La nation se rabattait sur des symboles qui lui rappelaient la grandeur américaine.

Non seulement !'Américain moyen vivait confortablement et à l'abri des tractations politiques dans les remparts de sa banlieue, autant il était littéralement envahi d'images symboliques par le truchement de son téléviseur. Selon Hal Himmelstein, il semble en effet que depuis au moins la fin des années 50, la forme du contenu télévisé désamorçait toutes autres idéologies qui auraient pu présenter les relations sociales telles qu'elles étaient.

C'était à l'époque où les émissions telles "The Lane Ranger", "Gunsmoke", "Zorro", "Tales of Wells Fargo", "Dragnet", "77 Sunset Strip" imposaient à la pointe du revolver le statu quo institutionnel. Habillement déguisés sous le couvert du shérif ou du policier urbain, les héros de cette programmation défendaient impunément les vertus de l'idéologie dominante. Ils évoluaient dans un monde où les valeurs telles la Justice et la liberté figuraient au même rang que les idéaux de mobilité sociale, de sécurité financière et de l'honnêteté institutionnelle. Ils se refusaient à examiner le milieu social contemporain, se contentant de reproduire des situations irréalistes où trop souvent les crimes violents dominaient (3)

La période 1958 à 1960, celle où ces émissions atteignirent leur plus grande popularité (4), est aussi celle qui par opposition se caractérisa par le contexte socio-politique, le plus ennuyant et le plus monotone de toute l'histoire des Etats-Unis (5). Selon plusieurs auteurs, le conservatisme politique du Président Eisenhower produisit un effet tellement suave, que la politique américaine de cette période perdit son sens du leadership, de l'initiative et ne légua aucune dynamique (6), vue sous cet angle, la programmation des westerns, telle qu'analysée par Himmelstein, ne représente pas concrètement la préservation de l'idéologie dominante. Il est plutôt difficile d'associer à l'ère Eisenhower cette quête de nouvelles frontières, comme le faisait le western. Car, par extension du genre, on peut aussi présenter le western comme une recherche de nouvelles frontières. Une société à bâtir, là où l'indien reste à civiliser et là où le sens de la communauté, donc de l'ordre, reste à établi (7). Vue aussi de cette perspective, le western s'opposait directement au drame policier, qui lui aussi jouissait de la faveur du public dans les cotes d'écoute. Alors que le western opérait dans un cadre non-institutionnel, le policier urbain lui, évoluait dans les prémisses d'une grande société bien établie et à travers une structure bureaucratique inflexible. Sur le plan politique on associe plutôt la conquête de nouvelles frontières avec la montée sur l'avant-scène de John F. Kennedy. Qui, dès sa campagne à

l'investiture présidentielle démocrate, promettait à la nation américaine le retour de l'empire et de sa destinée vers un idéal de liberté pour tous les peuples (8).

L'ascension de Kennedy à la Présidence des Etats-Unis cherchait à créer un nouvel élan politique et social. On assistait dès son allocution inaugurale au début de l'année 1961, au retour des vertus de la grandeur américaine. En insistant particulièrement sur la politique étrangère, Kennedy allait entre autres inspirer les américains à croire à nouveau au leadership international des Etats-Unis. En annonçant la création prochaine de l'Alliance pour le Progrès, du Peace Corps, de la poursuite de la conquête de l'espace, le charisme et la jeunesse de Kennedy promettaient ... qu'une nouvelle génération d'Américains a pris en main le flambeau... (9).

L'élection de Kennedy n'allait pas seulement affecter le développement politique. Cette ère nouvelle se transportait aussi autant sur le plan culturel (10), et dans une certaine mesure sur le plan social. Il était évident que le milieu culturel allait suivre ce mouvement. Car depuis qu'il était tombé entre les mains d'entrepreneurs féroces, tout ce qui était nouveau, devenait matière première à la commercialisation culturelle (11). Sur le plan social, l'enthousiasme ne se répercutait toutefois pas uniformément à toutes les strates de la société. L'exode massive vers la banlieue de la fin des années 50, avait accentué davantage l'écart entre les classes sociales. La société américaine était devenue plus que jamais divisée par groupes et par rangs économiques.

La programmation télévisuelle n'allait pas échapper à ce phénomène. Dès 1961, le contenu télévisé devient en fait transparent des valeurs et des idéaux symboliques qui émanent de ce courant libéral. D'abord avec les comédies dont l'action centrale se situait dans les banlieues. Cette banlieue qui depuis la fin des années 50, début des années 60 personnifiait le modèle familial américain parfait. Par exemple, "The Adven tures of Ozzie and Harriet", "Father knows Best", "leave it to Beaver" et "My Three Sons" immobilisaient l'évolution générale de la société américaine à la périphérie de la banlieue. Le mythe perpétuel de cette banlieue propre isolait dans un cadre familial et d'autorité patriarcale, les téléspectateurs des bouleversements sociaux qui se manifestaient entre autres dans les ghettos urbains.

L'une des fonctions principales du cadre de la banlieue était de réassurer l'intégrité des valeurs américaines. Les westerns et les drames policiers allaient changer leurs formes pour prendre le même sens que celui de la banlieue. Du côté des westerns, "Bonanza" succédait à "Gunsrioke" en devenant l'émission la plus populaire. Bien que la quête de nouvelles frontières demeurait toujours, sa présentation en était tout à fait différente. Le contexte familial encadrait maintenant l'environnement sauvage du "Far-West". L'action. centrée principalement autour d'un père et de ses trois fils, reproduisait l'essence du rêve américain. C'est-à-dire, une famille unie, dont le travail acharné dans le respect de la vie démocratique, lui avait permis

d'acquérir une situation financière aisée. "Bonanza" réincarnait la vision américaine du début des années 60, soif de la conquête, prospérité économique, croyance en Dieu, respect des lois. Le drame policier allait lui aussi changer de ton. Après les justiciers bien armés, voilà que les juges, les avocats et les docteurs honnêtes faisaient leurs apparitions au petit écran. De "Perry Ma.son" à "Ben Casey" en passant pas "The Defenders", la fiction télévisée tentait une percée sur des thèmes Contemporains. Cet intérêt nouveau n'allait toutefois pas échapper au monolithisme de l'appareil télévisuel. Ces émissions présentaient une version nettement stéréotypée des relations sociales (12). Tout comme le cadre de la banlieue, ces séries déviaient l'attention des téléspectateurs des véritables problèmes sociaux et politiques. Que ce soit à cet hôpital où tous les patients étaient reçus et traités de la même façon, ou à cette prison où les cellules témoignaient de l'égalité judiciair, l'Amerique mythique était recréée à chacun des épisodes.

La forme narrative de ces productions permettait aux téléspectateurs de retrouver une certaine familiarité entre leurs expériences et celle de la communauté. Toutefois, ces productions transcendaient la réalité de ces expériences pour en présenter une version symbolique. En s'esquivant à s'engager sur des sujets socialement controversés, cette télévision tentait d'ériger un modèle de société parfaite.

Vis-à-vis son contexte socio-politico-culturelle, cette télévision demeurait au seuil des changements qui s'opéraient dans la société américaine. Car, alors qu'elle présentait une société où les rôles et les structures étaient bien établis, les Américains vivaient la naissance. de ce que plusieurs appellent aujourd'hui, les années de la frustration (13).

Les années de la frustration servent en fait à décrire l'une des périodes la plus agitée de l'histoire américaine. Celle qui fit perdre à un bon nombre d'Américains leurs illusions sur la grandeur américaine. L'agitation sociale n'était plus seulement confinée aux ghettos du sud, elle s'étendait maintenant jusqu'aux portes de l'une des plus grandes institutions américaines, l'université. Après la guerre civile des années 1800, les Etats-Unis allaient vivre ses plus graves problèmes de société de son histoire.

L'insatisfaction grandissante d'un bon nombre de ces Américains ne peut pas être attribuée qu'à un seul événement en particulier. Au contraire, nous croyons qu'elle soit plutôt le résultat du déclin progressif du rêve américain. Mais que c'est finalement avec l'inertie politique léguée par l'administration Eisenhower que le mouvement prend lentement forme. Puis, il s'attise tout doucement avec la lenteur des changements promis par l'administration Kennedy. Et que cette contestation s'actualise et se propage finalement avec les aberrations provoquées par les politiques de Johnson.

Ce malaise était profond et il était alimenté entre autres par les jeunes blancs issus des sacros-saints de la banlieue. Ces derniers exprimaient surtout leurs désarrois vis-à-vis la société bâtie par leurs parents. Ils s'interrogeaient plus particulièrement sur les fondements épistémologiques et matérialistes de la société américaine.

Ces Jeunes, mobilisés soit sous la bannière de la "nouvelle gauche" ou soit avec le mouvement apolitique des "hippies", suivaient la révolte qui grondait depuis déjà quelques temps chez les noirs. Alors que les activiste-politiques réclamaient que tout l'appareil institutionnel soit purifié de ses maux, les hippies rejetaient les mythes et les symboles de l'Amérique puritaine.

La nouvelle gauche s'alimentait entre autres des efforts de guerre déployés par l'administration Johnson. Elle condamnait toutes les formes de l'impérialisme américain, de la République Dominicaine, au Vietnam, du Peace Corps, à l'Alliance pour le Progrès. Pour elle, le nouvel élan politique plus libéral que devait instaurer la rhétorique de la « Nouvel le Frontière » de Kennedy et de la « Grande Société » de Johnson, n'était rien d'autre qu'une forme de conservatisme politique déguisée.

L'autre forme de protestation s'organisait autour du rejet des mythes et des symboles de l'Amérique puritaine. Une révolte culturelle qui devait vers la fin des années 60 être mieux connue sous le pseudonyme du mouvement hippie. Aliénés par les formes de la culture "officielle", les contre-culturels se rabattaient sur l'usage des drogues, sur une musique rock-progressive, et sur l'ouverture de l'esprit. "Leurs manières de vivre allaient selon eux déranger suffisamment la société pour en provoquer une profonde refonte (14).

Tous ces jeunes manifestaient finalement pour une réforme de tous les aspects de l'idéologie dominante. Toutefois, nous ne croyons pas que ce but a été atteinte. Au contraire, jusque dans une certaine mesure l'idéologie dominante a récupéré à ses propres fins de nombreux éléments de cette révolte. Et ce, que ce soit par l'industrie du risque, qui a créé de véritables mégastars avec certains héros de la musique rock, en passant par l'industrie du vêtement, qui produisait massivement jeans et blousons symboles de cette contre-culture, jusqu'à l'industrie du cinéma et celle de la télévision, qui s'accaparaient certaines de leurs idées pour en faire de nouvelles images de consommation.

Pour nous « STAR TREK » est justement un produit de cette récolte. Cette série télévisée se situe en effet juste à la limite entre l'ouverture d'esprit de cette jeune génération et le statu quo de l'idéologie dominante. « STAR TREK » véhicule ni plus ni moins un brassage d'idées tant de l'idéologie subordonnée que dominante. Son texte s'inspire en fait des expériences de toutes les classes de la société américaine.

Car, vis-à-vis son contexte socio-politique, « Star Trek » emprunte à la fois les visions traditionnelles de la grandeur américaine, c'est-à-dire les images de la conquête de l'espace, et les visions de cette jeune génération, c'est-à-dire, l'émergence d'une société plus libérale.

C'est à cet égard que le rôle des créateurs de l'émission est le plus important. Ce sont eux, qui dictés par leurs expériences et leurs positions sociales, composent l'essence du message véhiculé par « STAR TREK ». Ayant recours aux maintes facettes du genre littéraire de la science-fiction, l'équipe de réalisation réussit à créer un monde futuriste qui n'est pas sans rappeler la fragilité du contexte socio-politique des années 60.

La science-fiction, pour reprendre un de ses analystes éminents, Darko Suvin, ...nous présente un monde différent du nôtre qui du même souffle n'en est pas moins une métaphore pour ou une réflexion de certains de ces aspects, l'illuminant intelligemment par cette perspective futuriste (15). Les auteurs de ces univers spatio-temporels ne se contentent toutefois pas à des analogies simples et formalistes de leurs milieux. Dans le cas de « STAR TREK » par exemple, ils cristallisent les expériences sociales et nous les présentent autant sous leurs aspects les plus négatifs que les plus optimistes.

Le monde de la science-fiction agit en quelque sorte comme le fait celui de la télévision. Tous les deux transcendent la réalité pour nous en présenter une version adaptée. Car autant l'imagerie et le narratif télévisuels sont étroitement liés aux expériences de leurs auteurs, celle de la science-fiction le sont aussi (16). Toutefois, leurs interprétations les distinguent l'une de l'autre. Car, comparativement aux créateurs télévisuels, ceux de la science-fiction sont issus d'un milieu social différent. Plusieurs études nous permettent de croire que le développement de la science-fiction est enraciné dans le milieu de la classe moyenne (17). Ce qui l'oppose à la classe dominante que l'on associe à la télévision.

Cette dualité permet de distinguer « Star Trek » des autres séries de cette époque. Car l'apport des écrivains de la science-fiction à la réalisation de « STAR TREK » nous suggère que le traitement thématique puisse être abordé par une idéologie plus progressiste. Il faut toutefois résister à la tentation de croire que cette contribution élimine toutes les normes conventuelles à travers ces émissions. Au contraire, nous croyons que cette collaboration met davantage en relief les tensions qui existent entre les créateurs et les producteurs des émissions de télévision.

Cette proposition s'illumine entre autres lorsque l'on oppose « STAR TREK » aux autres productions de son époque, notamment les drames policiers et ceux des "docteurs". Car, contrairement à ces derniers, « STAR TREK », à cause de son cadre futuriste, ne permet pas l'utilisation d'images qui nous rappellent trop facilement le

milieu urbain ou celui de la banlieue ou encore des décors et des accessoires qui appartiennent à une classe favorisée. Alors que les drames contemporains se caractérisent par un rapport direct avec les images de cette communauté, la société de « STAR TREK » relève de l'imaginaire pour nous proposer une analogie avec notre expérience de cette société. Parce qu'elle n'a pas recours à une imagerie familière, « STAR TREK » nous suggère en fait une introspection des valeurs et des mœurs américains. La science-fiction de « STAR TREK » a ainsi l'avantage de mettre en évidence une fonction de miroir de la société.

Notre position relance le débat entrepris par Gérard Klein qui soutient que la science-fiction américaine ne donne pas lieu à des débats de nature politique et sociale (18). Parce que, affirme-t-il, premièrement aucune trace de la grande famille marxistesocialiste est présente à travers cette littérature. Et que deuxièmement, cette situation est dûe au caractère apolitique de la classe moyenne américaine qui compose majoritairement ce genre. Nous estimons au contraire que la nature morne de la science-fiction américaine illustre le caractère politique de cette société. D'une part, en restreignant sa définition du débat politique à la famille marxiste-socialiste, Klein oubli l'essence de la politique américaine. Les forces de la gauche n'ont jamais été au cœur du débat politique américain. Plutôt, il se caractérise davantage par les élans des forces conservatrices et libérales. Et d'une autre part, que le projet de société imaginé par cette science-fiction, démontre celui envisagé par la classe moyenne, donc davantage enraciné dans l'expérience de la communauté. C'est-à-dire, une société où le pouvoir est décentralisé (19).

La science-fiction tient le même rôle à travers « Star Trek », C'est elle qui permet aux créateurs une plus grande liberté d'expression. Elle offre, grâce à l'exploration spatiale, la possibilité de créer différentes formes de société, et même de projeter la nôtre dans le futur. Dans ce sens, les créateurs jouissent d'une marge de manœuvre plus grande que celle habituellement disponible pour créer une émission de télévision conventionnelle. A cet égard, la mission de l'équipage du vaisseau Enterprise est aussi celle de cette science-fiction américaine. Qui, souvent prise entre des opinions politiques qui ne la distingue pas clairement des pôles dominants, n'en suggère pas moins une réflexion sérieuse sur des thèmes qui n'ont rien de banals. Qu'ils s'agissent de progrès technologiques, d'égalité raciale, d'utilisation de drogues, de forces militaires, du sens de l'autorité , ou encore de différences culturelles, « Star Trek » nous en propose une version. Une interprétation animée autant par son contexte de production, qui comprend autant la structure de l'appareil télévisuel que par cette science-fiction influencée par les expériences socio-politiques de la communauté.

Il devient donc de plus en plus évident avec cette position que nous favorisons une approche très contextuelle à l'analyse de « Star Trek ». Pour nous, il apparaît essentiel de prendre en considération tous les aspects relatifs à la production

télévisée. Autant, comme nous l'avons présenté précédemment que le mariage entre l'idéologie dominante et subordonnée est primordial pour comprendre le contenu télévisuel, autant il doit être évident maintenant que « Star Trek » est un produit de cette alliance. Les éléments relatifs à l'idéologie dominante étant produits par l'infrastructure de la télévision, a lors que ceux de l'idéologie subordonnée sont conséquents de l'apport de la science-fiction..

A cause de ce lien, la production de « Star Trek » supporte notre proposition qui situe la télévision comme un vaste récipient où se marie, l'idéologie dominante et subordonnée. A cet égard et à cause de sa position sociale, la science-fiction représente l'imaginaire collectif. Alors que, l'équipe de production, qui interprète les textes proposés par ces auteurs, dénature l'essence de leur message pour nous en proposer un, qui répond aux contraintes de l'appareil télévisuel (20). Le support de la science- fiction permet toutefois à « Star Trek » d'explorer des sujets rarement présentés à l'écran durant cette période. Le résultat de cet te interprétation ne correspond pas nécessairement à une position diamétralement opposée au message véhiculé par les émissions populaires de cette période (21). Toutefois, en faisant appel à l'imaginaire que crée l'utilisation de la science-fiction, « Star Trek » pave la voie à de nombreuses interprétations. Et c'est ainsi que le rapport dominant/subordonné à travers « Star Trek » n'est pas aussi implicite que celui véhiculé par les autres productions de cette période.

L'imagerie et le narratif de « Star Trek » font ainsi appel à l'imaginaire collectif. A cause de sa présentation télévisée, l'ensemble de cette production est une reconstruction dénaturée des idéaux réalistes de la science-fiction. Elle agit comme un vaste récipient où se marche l'idéologie dominante et suber-donnée. « Star Trek » répond ainsi aux exigences institutionnelles de la bureaucratie télévisée, tout en conservant le caractère social que voulalit lui donner Gene Roddenberry.

Notes en bas de pages

1. Conversation with Gene Roddenberry on TV For Setter or Worse, produit par WCVE-TV, Richmond, Virginie, 1976

2, Jim F. Heath, Decade of Disillusionment, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1975

3. Hal Himmelstein, Op. Cit

4. Arthur Asia Berger, The TV-Guided American, New York, Walker and Company, 1976,

5. Jim F. Heath, op. cit.

6. William Appelman-Williams, Empire as a Way of Life, New York, Oxford University Press, 1980

7. Pour une description plus exhaustive du western en tant que genre voir; Russell Nye, The Unembarrassaed Muse: The Popular Art in America, New York, The Dial Press, 1970

8. Claude Julien, L'empire américain, Paris, Editions Bernard Grasset, 1968

9. Robert Lacour-Gayet, Histoire des Etats-Unis: de Pearl Harbor à Kennedy, Paris, Fayard, 1979

10. L'inauguration présidentielle de 1961 avait été marquée de la présence du poète Robert Frost, qui symbolisait l'emphase culturel de l'administration Kennedy. Jim F. Heath, op. cit.

11. David Gross, "Culture, Politics, and Lifestyle in the 1960s", dans Adolph Jr. Reed (dir.), Race, Poli tics, and Culture: Critical Essavs on the Radicalism of the 1960s, New York, Greenwood Press, 1986

12. Hal Himmelstein, op. cit.

13. Traduit de l'anglais, "The Years of Frustration". Ce titre est tiré du chapitre VIII de Jim F. Heath,

14. David Gross, op. cit.

15. Mark Siegel, Toward an Aesthetics of Science-Fictien Telévision n", Ertrapolation, 25, 1, 1984.

16. Jacques Lemieux , "Ut op a as and Social Relations in Ameri-· can Science Fiction, 1950-80", Science-Fiction Studies. 12, 2, 1985

17. Gérard Klein, "Dise on tent in American Science-Fiction", dans R.O. Mullen et Darko Suvin, Boston, Gregg Press, 1978

18. Gérard Klein, op. cit.

19. Les meilleurs exemples de ce phénomène se retrouvent chez Isaac Asimov et Frank Hebert.

20. Plusieurs scénarios proposés par les auteurs de la science-fiction ont ainsi

subi de nombreuses modifications au cours de la réalisation des émissions.

21. A cet égard, on pense notamment à Mission Impossible.

CHAPITRE III

LE SIGNIFIE POLITIQUE DE « STAR TREK »

Au cours des deux derniers chapitres, nous avons principalement discuté des éléments analytiques pour comprendre le phénomène de « Star Trek ». En fait, nous avons présenté successivement les outils nécessaires pour travailler la mécanique structurale de cette série. Nous avons tiré profit autant des études relatives aux aspects économiques de l'industrie de la télévision, qu'à celles de ces éléments épistémologiques. Tout en gardant un œil sur les enseignements de la science-fiction, nous sommes parvenus à structurer une approche qui maximise le rapport texte/contexte. C'est-à-dire que le texte, soit le narratif et l'imagerie, est conséquent du lien auteurs-réalisateurs-institutions. Cette relation sert à représenter le mariage entre l'idéologie dominante, incarnée par des réalisateurs contraints par les lois de l'industrie télévisée, et de l'idéologie subordonnée, véhiculée par des auteures de science-fiction influencés par les expériences de la société.

Vue de cette perspective, la production de « Star Trek » ne représente plus une autre émission de télévision conventionnelle. Sa science-fiction lui permet de faire évoluer ses personnages dans un cadre futuriste. Une formule qui lui sert à s'esquiver des milieux urbains et banlieusards outrageusement utilisés dans la production des séries de cette époque. Entre autres, elle offre la possibilité de créer de nouvelles sociétés et civilisations, chacune d'elles imprégnées de ses coutumes, de ses langages et de ses mœurs. Mais de nouveaux mondes qui agissent davantage comme une analogie à celui dans lequel ses auteurs évoluent. C'est ce qui infuse à « Star Trek » un certain sens critique envers la société de la fin des années 60.

Cette proposition n'implique toutefois pas que « Star Trek » redéfinisse ce qu'est la télévision américaine, Car, les contraintes "bureaucratiques" demeurent présentes tout au long des épisodes. Et en plus, les réalisateurs recourent encore aux stéréotypes et aux mythes enracinés dans les traditions de la télévision américaine. Que ce soit par exemple, par les rôles qu'y tiennent les femmes, ou encore l'utilisation répétitive de la moralité chrétienne, « Star Trek » reprend la même ligne conductrice que les autres séries américaines.

Dans ce troisième chapitre, nous allons nous attarder à démystifier cette dualité incandescente à travers le contenu des épisodes de la série. Nous allons nous attaquer plus spécifiquement aux caractéristiques politiques de « Star Trek ». Nous allons voir comment la série se présente comme un produit politique et comment elle se positionne sur cet échiquier à la fin des années 60. En d'autres termes, nous voulons savoir quelle attitude politique prend « Star Trek » vis-à-vis les conditions de sa production.

Suite à notre exposé théorique, nous avons raison de croire que la série est construite d'éléments politiques, mais qu'elle ne constitue toutefois pas un manifeste politique. Au contraire, et comme nous allons le voir, la série en abordant de nombreux sujets du spectrum politique et social de cette période, tient un discours très ambigu.

L'AMERICANISATION DE LA FEDERATION DES PLANETES UNIES

« Star Trek » , ou de son titre original : "Wagon Train to the Star" (1), nous fait partager les aventures galactiques de l'équipage du vaisseau USS-Enterprise. A l'instant des grands explorateurs du 16e siècle, ces astronautes du 23e découvrent et explorent de nouvelles civilisations et de nouveaux mondes. Ces aventures interstellaires servent en outre à représenter la Fédération des Planètes Unies (2) dans des lieux où elle n'est pas encore connue.

Grâce à une imagerie simple, les prémisses de cette organisation politique se fondent sur celles de son ancêtre les Nations Unies. Nous sommes portés à basculer rapidement vers cette analogie à cause de leurs effigies et de leurs Chartes similaires. Premièrement, leurs symboles se rejoignent au point qu'un coup d'œil rapide ne permet pas de les distinguer. Tous les deux abordent sur un fond bleu poudre une couronne de laurier blanche ornée en son centre d'un cercle. Mais, alors que le drapeau des Nations Unies illustre son centre des contours d'une carte du monde, celui de la Fédération représente le profil de la galaxie. Deuxièmement, les chartes des deux organisations ont été délibérées suite à des guerres et ratifiées à San Francisco. Les deux organisations prévoient une Assemblée Générale et un Conseil de Sécurité.

Ces apparences camouflent cependant la nature du système politique de la Fédération. Car, derrière ce noble masque se cache plutôt une institution quasi-militaire. En effet, lorsque l'on aborde la question de l'organisation de son système, il est surprenant; de découvrir la militarisation de cet appareil. Sa hiérarchie est militaire, comme l'est la flottille de ses vaisseaux, pourtant en mission de paix. Les administrateurs des Etats membres sont toujours a introduits par des grades militaires et même l'équipage de l Enterprise est soumise à la classification militaire. En plus, les plus importantes institutions de la Fédéraation sont aussi militaires, soit "Starfleet Academy", "Starfleet Command" et son système judiciaire, la cour martiale.

La militarisation de son appareil lui donne l'apparence d'une institution assiégée par la lourdeur bureaucratique. En fait, la Fédération se distingue par l'importance qu'elle accorde à l'administration. Tous les Commodores et les Haut-Commissaires

n'exécutent que des taches administratives. Comme les seigneurs d'autrefois, leurs fonctions assurent la Fédération, et surtout son centre nerveux la Terre, de la diligence de ses habitants, et du fruit de leurs matières premières. Certains épisodes, par exemple "The Trouble with Tribbles", et "The Devil in the Dark" réduisent ces Etats membres de la Fédération en de vulgaires colonies. Leurs existences et leurs survies dépendent exclusivement sur leurs habilités à extraire la matière première pour l'exporter sur la Terre.

A travers les 79 épisodes de « Star Trek » personne n'est investie d'une quelconque autorité politique. En fait, on ne fait pas de référence à la gouverne politique à l'intérieur de la Fédération, pas plus qu'il soit question d'élection. A cause de la correspondance symbolique avec les Nations Unies et parce que l'on insiste davantage à présenter les idéaux moraux de cette Fédération, on laisse les téléspectateurs prendre pour acquis que l'organisation est apolitique, ce qui résulte à détourner le sens d'une fédération, qui repose sur la centralisation du pouvoir et la perte de la qualité d'Etat de ses membres pourque l'unité devienne la seule voix de compétence en matière extérieure (3).

En fait, on connaît davantage les fondements idéologiques de la Fédéraion que l'organisation politique de son système. La Fédération repose sur les mythes perpétuels de l'Amérique contemporaine et s'inspire de l'idéal libéral des années 60 (4). Ces principes d'égalité, de liberté et de justice réaffirment l'esprit de la « Nouvelle Frontière » et de la « Grande Société ». En faisant ainsi appel à ces valeurs, intrinsèques à la société américaine, on absout la vertu et l'intégrité de la Fédération. Ainsi, elle peut assumer une fonction symbolique. Celle qui permet d'ériger en modèle un fait ou une expérience socialement reconnue, c'est-à-dire les Nations Unies, mais en le reproduisant selon les normes de l'idéal américain. Elle devient alors une pièce justificative qui consacre l'équité des manœuvres de l'équipage de l'Enterprise.

La mission de l'Enterprise se voit ainsi investir du fondement idéologique qui personnifie le système de pensée traditionnel américain. Et au-delà de cette mission, l'équipage lui-même glorifie l'image typique de !'Américain courageux, efficace, discipliné et patriotique. D'ailleurs, plusieurs critiques affirment que l'Enterprise est utilisée comme une métaphore des Etats-Unis (5).

Certes une comparaison qui reprend certains stéréotypes de cette société, mais qui aussi en bafoue plusieurs. Lorsque l'on s'attarde notamment à la distribution des rôles de l'équipage, on retrouve toute cette ambivalence. En fait, il n'est pas surprenant de constater que toutes les femmes, sauf une, figurent à des postes subalternes. Ce qui est surprenant de cette exception, c'est qu'elle soit noire, officier aux communications et que son nom soit Uhura, c'est-à-dire liberté en langue swahéli.

Mais à cet égard, ce personnage ainsi que ceux de l'ingénieur Montgomery Scott, de descendance écossaise, du lieutenant Hikaru Sulu, de souche asiatique, et du pilote Pavel Chekov, d'ancêtres russes, ne viennent pas remettre en cause les analogies sur le monolithisme américain de l'Enterprise. Au mieux, ils se démarquent des structures conventionnelles des séries de l'époque. Car, à une période où les luttes contre la discrimination raciale faisaient toujours rage, la télévision américaine ne s'abandonnait pas à ériger en modèle des sociétés cosmopolites.

Plusieurs aspect de « Star Trek » nous forcent à affirmer que cet effet tant recherché de multiculturalisme et d'internationalement n'est µas atteint. Tout d'abord, trop peu d'émissions font référerce aux origines culturelles de ces personnages. Et lorsque l'on s'y attarde, l'imagerie et le narratif utilisés ne les présentent pas sous leurs meilleurs angles. Par exemple, aux deux seules occasions où Sulu sort de son cadre révérenciel ("Naked Time" et "Mirror, Mirror"), il prend la forme d'un samouraï belliqueux. Une image qui ne va pas sans rappeler aux téléspectateurs celles d'une époque où le Japon participait farouchement à la deuxième guerre mondiale. Quant à Uhura, une seule fois, soit dans "Mirror, Mirror", la voit-on dans toute la splendeur de ses origines. Mais encore la culture africaine est dénaturée de son sens. En fait, Uhura personnifie toutes les conventions rattachées à ce milieu, et emprunte les allures d'une sauvage irrationnelle qui reste à civiliser. Et que dire de Chekov, un personnage créé à partir de la deuxième année de production (6). Malgré une personnalité attachante, il caricature grossièrement le mythe du soviétique ignare. Trop souvent ébahi par la moindre nouveau té, il ressemble davantage à un adolescent qui découvre le monde, qu'à un astronaute bien entraîne. Davantage, son texte le rend vulnérable vis-à-vis les autres personnages principaux. Par exemple, ses affirmations que de nombreuses découvertes sont redevables à ses ancêtres russes, lui valent soit une rigolade de ses compagnons ou encore une remontrance du capitaine. Les origines écossaises de l'ingénieur Scott n'ont d égal que le folklore qui s'y rattache. Que ce soit par le port du kilt ou de sa passion pour le scotch et la cornemuse, Scotty immortalise l'imaginaire des rythmes écossais ("Day of the Dave", "By any Other Name", "The Tho La an Web", "Troubles w i t h Tribbles").

Tous ces personnages secondaires perdent leurs identités culturelles au profit d·un dénominateur commun. Cette unité qui, habillent déguisée sous le couvert de l'Enterprise, restitue un modèle de société à l'américaine. Vu de cet angle, Uhura, Sulu, Chekov et Scotty incarnent symboliquement les liens qui s'établissent entre l'immigrant et son pays d'adoption les Etats-Unis. Leur identification à ce "Mel ting Pot" américain est accentuée par les rapports qu'ils entretiennent avec les trois personnages principaux, le capitaine Kirk, le docteur Mckoy, et l'officier scientifique Spock.

Cette relation va au-delà d'une simple corrélation de travail. Elle peut s'exprimer par une analogie des liens qui unissent une famille où se crée une dépendance envers ceux en qui l'autorité est investie (7). A cet égard, Kirk, McCoy, et Spock reçoivent toute cette estime et ce respect. Mais cette unité familiale symbolise davantage l'esprit de la grande société américaine que celle des valeurs de la famille dans son sens propre. Avec Kirk et McKoy issuent directement des Etats-Unis, et avec un Spock, qui derrière son aspect étranger n'en véhicule pas moins toute la rationalité des grands scientifiques américains, l'équipage de l'Enterprise restitue un portrait du schéma socioculturel de cette société.

A cet égard, c'est à partir du rôle prédominant et des traits de caractère de ces trois principaux personnages que l'Enterprise prend la forme qu'on lui connaît. De Kirk, à McKoy en passant par Spock, tous les mythes du super-héros américain se reproduisent successivement. D'abord, le capitaine Kirk représente l'archétype du "All-American Boy". Il est avant tout un militaire de carrière glorifié de tous les honneurs de son rang. San courage et son ardeur n'ont d'égal que ses vertus pour la démocratie et la justice. Il commande les destinées de son vaisseau à travers l'infini de l'espace pour véhiculer son message de paix et de fraternité (9). Kirk est porté en modèle du système militaire. Et à cet égard, il transporte avec lui toutes les carences de cette institution. Car en se comportant comme un homme d'action, ses gestes ne s'accompagnent pas toujours de la rationalité et de la sensibilité (10) nécessaires pour les justifier. Mais cette façon de faire n'est pas étrangère à celle entreprise par les Américains au Vietnam. Au contraire, c'est l'une ces critiques qui leur était adressée. Jusque dans une certaine mesure, nous pouvons penser qu'en caricaturant Kirk de la sorte, on manifestait cet état de fait.

Dans « Star Trek », pour pallier à ces carences du militaire, on a recours à la logique du scientifique et à l'humanisme du médecin philosophe. Dans ce dernier cas, ce rôle est tenu par le docteur McKoy. Autant, il agit comme un modérateur vis-à-vis les impulsions du capitaine, qu'il prêche la moralité judéo-chrétienne face à Spock (11). C'est lui qui. rétablit l''éthique de la conduite vis-à-vis le monde extérieur. Car en se banalisant de n'être qu'un vieux médecin de campagne" ("The Deadly Years"), McKoy fait appel à l'expérience collective. Qui, du même coup, réaffirme l'intégrité de la mission de l'Enterprise vis-à-vis les téléspectateurs. .

Quant à Spock, il fait d'abord appel à l'imaginaire de la science-fiction. Né d'une mère terrienne et d'un père vulcain, ce personnage capture l'imagination autant par ses caractéristiques physiques que mentales. Avec un teint légèrement verdâtre, des oreilles pointues et un sang cuivré, son allure est étrangère à la race humaine. Son stoïcisme , ses pouvoirs télépathiques et sa logique pure le distinguent encore davantage du reste de l'équipage. Il affirme lui-même qu'il parle à partir d'une logique pure ("Court Martial") et que tout ce qu'il connaît est logique ("Where no Man Has Gene Before"). Vu de cet angle, le personnage de Spock fait toutefois partie

de l'optimiste technologique de la science-fiction américaine. Celle qui pose la technologie comme la solution optimale au progrès de l'humain (12). Une technologie qui ne s·arrête pas avec les sciences exactes, mais qui poursuit aussi son développement jusqu'aux sciences sociales. Elle optimise l'évolution de l'homme sur sa capacité de comprendre les relations sociales à partir des enseignements des sciences exactes. La pensée logique se substitue aux émotions, à la morale et aux jugements de valeur. Tous les comportements deviennent alors scientifiquement justifiables. Malgré, que l'on puisse croire que cette science-fiction ne soit qu'une autre forme d'utopie, la pensée scientifique pour l'étude des relations sociales est profondément enracinée dans les mœurs des universitaires américains. D'ailleurs, c'est avec les années 60 que l'on assiste à l'émergence définitive de cette pensée empirique. Et de la même façon que cette science-fiction, les empiristes remettent en question les postulats de la pensée traditionnelle.

Certes avec ses caractéristiques physiques, Spock fait partie de l'imaginaire. Par-contre, ses qualités et ses attributs mentaux symbolisent un phénomène tout à fait réel. Le personnage appartient en fait au monde de la pensée scientifique. Celui véhiculé d'abord par la science-fiction américaine, mais institutionnalisé par de nombreux universitaires américains dans les années 60. D'ailleurs, sa relation avec le docteur McKoy vient confirmer l'appartenance de Spock aux fondements de la pensée empirique (13). En fait, tous les deux animent et alimentent le débat entre la pensée philosophique et la méthode scientifique. Vu de cette perspective, le personnage de Spock est tout aussi américain que le capitaine Kirk et le docteur McCoy.

Cette conjoncture a pour effet de confirmer l'identité américaine de l'Enterprise et de Justifier notre appréhension sur l'américanisation de la Fédération des Planètes Unies. Car, à titre de porte-étendard officiel de la Fédération, l'Enterprise devient l'unité représentative en matières extérieures. Parce que selon les règles de la Fédération, les Etats membres perdent leurs identités propres sur les questions extérieures au profit de cette seule entité. Ainsi le statut de la Fédération s'identifie autant aux comportements de l'équipage de l'Enterprise" qu'aux lois qui la régissent.

Notes en bas de pages

1. Donald F. Theall, "On Science Fiction as Symbol a c Communication", Science-fiction Studies, volume 7, 1980

2. United Federation of Planets

3. Paul Reuter et Jean Combacau, Institution et relations internationales, Paris, Presses universitaires de France, 1980

4. Parvey R. Greenberg, " In Search of Spock: A Psychoanalytic lnquiry", The Journal of Popular Film and Television, vol. 12, 2, 1984

5. Arthur Asia Berger, The TV Guided AmeriÇ,fill, New York, Walker, Richard Merelman, Making Something of Ourselves, Berkley, University of California Press, 1984.

6. Il fut introduit; à l'émission après une doléance officielle de l'Union Soviétique. Elle dénonçai qu'aucun membre de équipage soit d'origine soviétique, malgré que l'Enterprise se voulait internationale, Jay Goulding affirme qu'elle fut logée par l'Ambassade Soviétique à Washington auprès de NBC. Par-contre, Allan Asherman mentionne que l'addition fut provoquée par un article paru dans la Pravda. La presse officielle soviétique s'indignait que leur pays fut le premier dans l'espace mais que personne sur le vaisseau ne le représentait.

7. Quelques analyses psychologiques sur les trois principaux personnages, Kirk, Spock, Mckoy, et « Star Trek » en général nous suggèrent cette analogie. Harvey R. Greenberg, op. cit. .

8, Arthur Asia Berger, op. cÀt., Hal Himmelstein, TV tlyth and the American Minci, New York, Preager, 1984,

9, Donald F. Theall,

10. Arthur Asia Berger,

11. L'univers recréé de « Star Trek » se sanctifie de la moralité Judéo-chrétienne selon Ina Rae Hark et aussi Betty Caprio. Toutefois, en suivant les idées d'Arthur Asia Ber-ger, de Jay Goulding et de Donald F. Theall, nous croyons que McKoy incarne davantage cette pensée.

12. Jacques Lemieux, "Utopias and Social Reltions in American Sceince Fiction, 1950-80, Science-Fiction Studies, vol.12, 1985

13. Notre approche à cette relation se distingue de celles habituellement offertes. Quoique son analyse reprend le même sens, c'est-à-dire que l'on oppose rationalité et émotivité. Leur relation est comparée à celle entre le cœur et la tête par Donald F. Theall

L'AMERICANISME DE « STAR TREK »

Les conséquences de l'américanisation de la Fédération de Planètes Unies et de son vaisseau l'Enterprise donnent lieu à une série d aventures tout aussi américaines que leurs résolutions éventuelles. L'univers de « Star Trek » n'est en fait qu'une projection futuriste de l'état de cette société contemporaine. Cette dualité est en partie due à sa science-fiction. Celle qui lui permet d'une part de sortir du cadre conventionnel de la télévision (1) et d'autre part de reconstituer implicitement son contexte immédiat.

La mission d'une durée de cinq ans de l'Enterprise" consiste premièrement à défendre la sécurité de la terre via l'exploration galactique, deuxièmement à rechercher scientifiquement de nouvelles formes qui pourraient s'avérer utiles à la Terre, et troisièmement à porter assistance aux colonies terriennes et à ses vaisseaux commerciaux et à garantir l'application de la charte de la Fédération là où il en est nécessaire (2). Cette facon de faire peut nous rappeler les mythes qui transcendent les découvertes des siècles passés. Mais dans le contexte américain, cette mythologie n'a pas de correspondance avec l'expérience du pays. Elle cristalise par contre tout le symbolisme véhiculé par ses grandes doctrines telles que la Destiné Manifeste, et la Doctrine Monroe et par ses grands concepts comme, la Nouvelle Frontière et la Pax Americana. La mission de l'Enterprise semble ainsi être insprée par la même vision du rôle de la nouvelle Amérique de Kennedy.

A cet égard, an ne peut pas affirmer que les épisodes ne sont pas empreintes du caractère hégémonique qui transcende la politique étrangère américaine. Par exemples, "Err-and of Mercy", "The Carbom i te Maneuver-", "The Apple", "The Return of lhe Archons", nous font voir toute la supériorité des valeurs et de la culture de la Fédération. Malgré cela, il faut reconnaître qu'à cause de son héritage politique, Jamais la société américaine n'a remis en cause cette attitude supérieure. On ne le fait pas plus à travers « Star Trek ». Par contre , on s'in terrage sur sa forme et ses moyens. C'est dans cette perspective que l'on fait revivre la légende de Kennedy. Celle qui optimise et bonifie toute la candeur de l'activité politique américaine.

Selon Gene Roddenberry, le texte de « Star Trek » fut construit pour rendre cet optimisme perdu dans le contexte social troublé du milieu des années 60 (3). Mais pour plusieurs analystes. la portée effective du texte était davantage un moyen de

perpétuer le pragmatisme de l'impérialisme américain (4). A cet égard, il est effectivement vrai que l équipage condamne par exemple l'usage des drogues ("This Side ot Paradise") ou encore la révolution culturel le "Hippie" ("The Way ta Eden"). Mais par contre beaucoup d'épisodes mettent en doute la légitimté des instruments d'intervantion de la Fédération et de l'Enterprise ("Arena", "The Omega Glory", "A Private Little War". "Patterns of Force").

En fait, il faut distinguer entre les épisodes qui abordent les problèmes sociaux et ceux qui explorent les questions relatives à des situations de palitiques internationales. La première de ces catégories s'intéresse principalement au rôle de l'individu face à sa communauté. Alors que la seconde se préoccupe notamment des relations avec des civilisations étrangères. Si cette distinction est apportée entre les différentes émissions, certaines des prétentions impérialistes prêtés à « Star Trek » s'estompent. Parce qu'avec cette classification, on peut distinguer entrée des manœuvres impérialistes, c'est-à-dire celles dirigées contre l'extérieur. et des interventions qui cherchent à commenter su- l'état de la société américaine.

Notes en bas de pages

1. C'est-à-dire toutes les émissions dont l'action se situe soit en banlieue ou encore à la ville.

2. Allan Astierman

3. Gene Roddenberry en interview dans The Star Trek Saga : From one Generation to the Next, réalisé par James Walcott, produit par Paramount Pictures Corporation, télédiffusé par WVNY (ABC) Burlingthon Vermont, 11 septembre 1988.

4. Jay Goulding, Donald F. Theall

LE COMMENTAIRE SOCIAL DE « STAR TREK »

Cette catégorisation est rendue possible notamment à cause de la thématique abordée par les épisodes. Ceux qui portent sur l'état de la société américaine, traitent principalement des sujets comme la justice, l'ordre, le pouvoir et l'autorité, la discrimination raciale, les valeurs morales , et encore . C'est avec ces thèmes que l'on cherche à faire référence aux expériences de la communauté. On puise en fait dans des situations et des événements connus, comme par exemple le phénomène des "Hippies", et on les confronte à l'entité parfaite, c'est-à-dire l'Enterprise, D'un thème à un autre, on parvient à ériger davantage l'équipage comme un modèle de société à suivre. Toutefois, les normes de cette communauté ne sont pas toutes empruntées du monolithisme propre aux productions américaines. L'univers de « Star Trek » s'organise ainsi autour de la dualité entre l'imaginaire d'une démocratie très libérale et d'une autre très conservatrice.

D'une part, on retrouve toute la conformité usuelle à l'éthique du comportement social. On édifie les codes de conduite nécessaire pour évoluer en communauté. On montre qu'un comportement qui suit l'ordre établi légitime l'action. Et que sans cette discipline le pouvoir ne se concrétise pas. C est à travers des épisodes comme "Man Trap", "Char-lie X", "Where no Man Has Gone Before", "Naked Times". "Ennemy Within" que l'on renforce le concept qu'une communauté juste se construit à partir de la conformité des individus aux lois instituées. On s'emploie même à tenter de socialiser et éduquer les adolescents déviants comme dans "Charlie X", "Miri" et "And the Children Shall Lead" et à enseigner les bonnes manières aux femmes notamment dans "Elaan of Troyiusue". Autant que pour les lois à suivre. les fondements de cette éducation se collent aux principes moraux qui subjugent les valeurs fondamentales de la société américaine.

Le traitement de cette thématique fait foi du conservatisme intrinsèque au texte de « Star Trek ». Par exemple et notamment face aux jeunes, le message qui est véhiculé par les trois épisodes ci-haut mentionnés va plus loin que le simple rôle d éducation qu on veut bien lui prêter. Car vis-à-vis le contexte des années 60 et surtout de la situation des jeunes, il s agit tout aussi bien d'une condamnation du processus de leurs remises en question de l'autorité et des institutions. Cette attitude se confirme avec les épisodes "The Way to Eden" et "This Side of Paradise". Cette fois on s'attaque directement à la nouvelle contre-culture qui prend forme autour de la musique rock, des drogues et de l'amour fraternel. La parodie ridiculise

leurs vêtements, leurs chevelures, leurs langages et même leurs idéaux comme celui d'un monde sans violence. Kirk les rend même responsable d'avoir· rendu son équipage moins vaillant. Non pas lorsqu'ils accomplissent leurs tâches, mais lorsqu'ils occupent leurs moments de détente à écouter de la musique et de la poésie. Davantage, dans "This Side of Paradise", en opposant l'usage de drogues au sens du devoir à accomplir, on projette l'image que la responsabilité sociale et sa prospérité dépendent du refus à utiliser toutes formes de drogues. A cause de cette vision, on évacue toute la complexité qui accompagne ce mouvement. On le banalise au niveau qui retient déjà l'attention du public, c est-à-dire les drogues, sans retenir les fondements de cette forme de protestation. On ne cherche pas à l'expliquer, mais à la rendre encore plus marginal. De bord , parce qu'on s'attarde aux images, soit aux vêtements, et à la chevelure, tous des symboles mal acceptés par l'éthique puritaine américaine. Et ensuite, parce qu'avec la conclusion de chacun des épisodes, les jeunes renoncent à leurs idéaux, et à leurs rêves pour les substituer par la vision du monde que leur propose l'équipage de l'Enterprise.

Le rôle des femmes fait aussi foi du conservatisme de « Star Trek ». Les stéréotypes abondent du début jusqu'à la fin de la série. Cette situation, Gene Roddenberry l'a d'abord imputé aux censeurs du réseau NBC. Il est vrai que ce sont eux qui ont exigé que les femmes n'occupent pas les postes de commandement. Par contre, dans cet univers pourtant futuriste, le format de « Star Trek » immobilise la participation féminine à l'état de stagnation. Elles occupent une place qui sanctifie le rôle dominant de l'homme dans la conduite des affaires courantes. Elles personnifient soit la vamp barbare et agressive ou encore le portrait de la douce et ordonnée ménagère de banlieue. Malgré ces oppositions, toutes deux prennent une connotation négative en symbolisant grossièrement le rôle de la femme objet. Elles sont vulnérables aux charmes masculins, en particulier ceux de Kirk, et se laissent ainsi facilement aveugler par leur émotivité. Davantage, la vamp, souvent en position de pouvoir, symbolise la vilaine dont on dispose facilement. Par rapport à l'autre, elle marque la différence entre un comportement inadmissible et le modèle à suivre. Le sexisme qui caractérise leur condition maintient le monopole traditionnel de la position de l'homme dans la société américaine.

Dans la plupart des cas la vamp est dépeinte par des sentiments défaitistes voir même pessimistes. Par exemple, la déception qui accompagne la fin des illusions pour Nancy Crater dans "Man Trap". La violence et le barbarisme d'Elaan dans "Elaan of Throyius ", la Jalousie de Miranda dans "Truth and Beauty", les mensonges de Mar la McGivers dans "Space Seed", les tricheries et la traîtrise de Lenore dans "Conscience of the King", la naïveté du capitaine Romulan dans "The Enteprise Incident", exemplifient les faiblesses de la nature féminisme telle qu'imaginée par « Star Trek ». "Spock Brain" · est sans contredit l'émission la plus révélatrice à cet égard. Une civilisation inconnue et qui se compose hiérarchiquement avec un pouvoir féminin et la servitude masculine, enlève le cerveau de Spock et laisse son corps sans

état de vie cérébrale. Le cerveau de Spock doit servir à remplacer celui du teacher, c'est-à-dire l'âme de l'ordinateur de la planète. Sa survie et celle de la civilisation dépendent exclusivement de la greffe d'un cerveau mâle. Cette machine construite plusieurs siècles auparavant par des hommes, sert aux besoins et à l'enseignement intellectuels et scientifiques des femmes de la planète. L'enlèvement de Spock est d'abord incompréhensible pour Kirk. Mais lorsque le phénomène lui est expliquer, il appréhende les besoins de la planète. Il se rebelle à nouveau lorsque mis en situation de servitude par les femmes. Bien qu il cherche à délivrer Spock de sa position, qui semble d'ailleurs lui plaire, il concentre d'abord ses efforts à redonner la place qui revient aux hommes dans la société. Après la destruction du "Teacher", il s'enflamme dans une envolée oratoire sur la division inégale du pouvoir de cette société. Les dernières images nous montrent un Kirk fier d'avoir contribué à rétablir l'ordre traditionnel.

Toutes les autres femmes qui ne sont pas présentées sous cet angle, sont encore moins valorisées. Leur présence équivaut à réaffirmer le rôle complémentaire et courtois attendu dans la plus pure des traditions anglo-américaines. Que l'on prenne par exemple l'infirmière Chapel, qui a délaissé ses aspirations de biologiste pour rejoindre son fiancé sur Exo III ("What Are Little Girls Made Of?") Ou encore Janice Rand la fidèle servante du capitaine Kirk, dont les seules fonctions sont de lui apporter repas et breuvages. Que penser de la mère de Spock ? Elle qui a abandonné une future brillante carrière pour ne pas entraver celle de son mari. Sans compter les trois dames dans "Mudd's Women" à qui on permet l'usage de la drogue de Vénus pour leur redonner une illusion de la beauté. Une image qui leur apporte confort et bien-être pour leurs voyages dune colonie minière à une autre.

Toute cette imagerie négative à l'égard des femmes sert très mal « Star Trek » et est difficilement explicable compte tenu de son esprit futuriste. Par contre, cette présentation sied bien à sa science-fiction et à son contexte de production. D'une part, la littérature américaine de science-fiction de cette époque ne manifeste aucun signe vis-à-vis la condition féminine. Même que les textes des auteurs féminins de « Star Trek' », soit D.C. Fontana, Harlem Allison, Margaret Armen, Joyce Muskat, Judy Burns et Shari Lewis, ne s'intéressent pas à cette question. A l'exception de deux des dix-sept épisodes auxquels elles ont contribué, "The City on The Edge For-ever" (Harlem Ellison), et "The Ultimate Computer" (O.C. Fontana). ou il n y a pas de référence aux femmes, toutes les autres ont la même consonance que celles décritent auparavant. D'autre part, il serait injuste d'affirmer que cette position va à l'encontre de la réalité américaine. Parce que si on se rapporte aux faits, la question de la condition féminine n'est apparue sur l'agenda que dans les années 70. Et à cet égard, la science-fiction en est le reflet. Car alors que pour la période 1950-1960, elle y est absente, pour celle des années 70 et après, elle s'y manifeste indubitablement. Selon nos standards actuels, on condamne facilement « Star Trek » pour sa positian face à la canditian féminine. On peut même la qualifier

de très conservatrice. Par contre, dans une perspective des années 60, elle fait la preuve que la série ne propose pas une vision futuriste des relations sociales, mais commente celles de son époque. Vue sous cet angle, la place des femmes dans « Star Trek » ne s'appose pas à celle vécue dans la réalité quotidienne.

Par contre, sur la question de l'égalité des races, « Star Trek » prend véritablement position. Déjà avec la composition multiethnique de l'Enterprise, on voit son attachement idéologique sur cette question. Malgré, la prédominance du mâle blanc américain, il y a suffisamment d'importance accordée aux ethnies, notamment la race noire, pour évacuer les préjudices inhérents à la société américaine.

Il y a bien sûr Uhura, l'officier aux communications. C'est elle qui symbolise par son nom et par ses fonctions la lutte pour l'équité entre la race noire et blanche. Mais aussi d'autres facteurs, telle la présence du vulcain Spock, du docteur Richard Daystrom ("The Ultimate Computer") , du premier baiser interracial sur une chaîne d'envergure nationale aux Etats-Unis (Uhura et Kirk dans "Plato's Stepchildren") et surtout l'épisode "Let This Be Your Last Battlefield", qui exposent la position de la série sur cette question.

C'est avec l'émission "Let this Be Your Last Battlefield" que l'on saisit toute la portée de ce commentaire. L"intrigue de l'épisode met en confrontation deux citoyens de la planète Cheron. L'un est Bele, chef de la commission des trahisons politiques, et l'autre Lokai, l'accusé. Son seul crime est la couleur de sa peau. Car, à l'opposé de Bele, le côté droit de son corps est blanc et le gauche noir. Leur conflit résulte des tensions raciales qui sévissent sur Cheron depuis plus de 50 000 ans. Les ayant pris à son bord, l'Enterprise" devient la scène de furieux combats. Décidé à en mettre fin, le vaisseau met le cap vers Cheron. Arrivé à destination, l'équipage découvre une planète ravagée et annihilée par une guerre sauvage. Bele et Lokai en sont les seuls survivants. Alors que l'on voudrait voir les belligérants unir leurs efforts à la reconstruction de leur monde, ils optent pour la poursuite des hostilités.

Pour cerner la problématique des préjugés raciaux, les auteurs se sont servis d'une imagerie et d un narratif à la fois simple et original, D'abord, la pigmentation des protagonistes démystifie les jugements de valeur qui accompagnent les rhétoriques habituellement utilisées dans ce conflit. Ensuite, leur langage est teinté des mêmes clichés entendus à l'époque. Puis, le docteur McKoy, avec son fort accent sudiste, qui compare la situation à une époque lointaine où les tensions raciales furent responsables de l'un des pires états de barbarisme que l'homme n'ait connu. Sans oublier, les réactions du reste de l'équipage, à la fois surpris et consterné par la haine réciproque de deux êtres de la même planète qui n'ont pourtant rien de différent. A cet égard, ce sont les belligérants qui ont du identifier les sous-entendus d'avoir un côté droit blanc ou noir. Et finalement, les commentaires suivants de Kirk et Spock, pour qui les tensions raciales mènent comme sur Cheron, une société pourtant très

avancée, à une guerre civile incompréhensible car tous les hommes sont égaux et ce indépendamment de la couleur de leur peau.

A travers cet épisode on reconnaît certains des éléments propres au conflit racial des années 60 aux Etats-Unis. On présente notamment que la situation est causée par l'exploitation outrancière d'un groupe et par le refus de reconnaître ses droits. Mais aussi, que le recours à des actes de violence pour protester contre cette situation ne mène à rien, sinon à la destruction complète d'une société. El qu'à cet égard, d'autres moyens existent pour résoudre cette crise. Toutefois, le commentaire s'arrête là. En fait, on ne s'aventure pas à suggérer aucune solution pour ce grave problème. On laisse le soin aux téléspectateurs de comprendre que l'égalité est possible, l'Enterprise en étant la preuve. Mais en condamnant les actes de violence, on condamne en même temps ceux qui en font usage, c'est-à-dire pour le contexte américain plus particulièrement les noirs. Par conséquent, on provoque une profonde ambiguïté, celle où l'on juge le persécuteur, et où l'on condamne le persécuté. Mais, il faut dire que l'épisode fut présenté au moment où les tensions raciales atteignaient leur paroxysme, soit quelques mois après l'assassinat de Martin Luther King. Vis-à-vis toutes les répercussions qui s'ensuivirent, il faut reconnaître que « Star Trek » franchit un très grand pas par rapport au reste de la télévision. Et que dans ce contexte, l'ambiguïté de son commentaire n'est finalement pas sans fondement. Parce qu'en imputant ce malaise social autant aux deux groupes en opposition, tous les intervenants sont incriminés. On ramène ainsi le débat à un niveau qui concerne tous et chacun, c'est-à-dire que l'on s'interroge sur le sens moral et sur les valeurs fondamentales de la discrimination raciale.

Il existe pour ainsi dire une vision de l'état de la société américaine à travers « Star Trek ». Un énoncé qui fait appel aux expériences de la communauté, mais qui les transcende d'un ordre de valeur propre à son auteur. Delà, l'opposition constante de ces sujets au modèle de société parfaite, c'est-à-dire l'Enterprise. Ainsi on réussit à évacuer les éléments les plus irréductibles de l'image d'une Amérique puritaine et sans faille. En soi, il est alors facile de penser que cette vision ramène à un ordre social très conservateur. Mais « Star Trek » fait plutôt la démonstration, et ce dans le contexte de changements des années 60, que la permutation est essentielle au développement des idées et de l'avancement de la société.

LA CONDUITE DE LA POLITIQUE ETRANGERE DE « STAR TREK »

Tout comme les aventures d'ordre social, celles sur la conduite des relations internationales portent sur plusieurs sujets. Il y a celles qui ont un rapport avec l'ennemi et celles qui ont pour objet de maintenir ou d'établir des relations diplomatiques. Alors que pour les questions d'ordre social, le discours de « Star Trek » ne se borne pas qu'à reprendre tacitement le statu quo institutionnel, celui sur les questions internationales agit autrement. Plus particulièrement, dans les épisodes sur les relations avec l'ennemi, l'imagerie et le narratif symbolisent implicitement le rapport de force entre les Etats-Unis et ses ennemis traditionnels. Quant aux autres émissions, encore une fois on emploie un texte analogue à l'expérience américaine. Toutefois, sa formulation laisse planer un doute sur la pertinence des moyens et de la forme de ce genre de politique.

Vis-à-vis l'état de la politique étrangère américaine face à ses ennemis perpétuels, la position de « Star Trek » n'invente rien et n'apporte rien de nouveau. En fait, lorsque l'on compare l'ensemble des rapports entre la Fédération et l'Empire Klingon avec ceux des Etats-Unis et de l'Union Soviétique, il n'y a guère de différence. De fait, les images qui a dépeignent les liens entre la Fédération et cet adversaire, sont aussi celles qui ont toujours colorées les relations américaine-soviétiques. Malgré que les années 60 marquent une ère de transition politique aux Etats-Unis, elle ne se répercute pas concrètement sur la perception des soviétiques. Même si aujourd'hui certains voient cette période comme l'amorce d'un changement, cette atmosphère n'est pas palpable au niveau des images populaires de l'époque. Aucun événement majeur de la fin de cette période ne fait en sorte de transformer les idées préconçues par plusieurs décennies d'animosité réciproque. Par contre des événements tels, l'érection du mur de Berlin, la crise des missiles du Cuba et l'insurrection communiste au Vietnam amplifient la méfiance américaine à l'égard des Soviétique. Et avec les klinqons et l'Enterprise, nous avons donc droit à la représentation de la perception traditionnelle américaine de ces relations.

Les cinq épisodes, qui servent à tracer le portrait de ce conflit, sont tous caractéristiques des termes de la période de guerre froide des années 60. Chacune de ces émissions aborde un de ces points en particulier. De l'aveu de Gene Roddenberry, deux d'entre elles traitent spécifiquement du problème, soit le conflit

vietnamien dans "A Private Little War" et de la coexistence des deux super-- puissances dans "Errand of Mercy". Nous pouvons ajouter à cela que le thème de la coexistence revient dans "The Day of the Dove", que "Friday's Cru Lct " porte sur le concept de la subversion politique et "Trouble with Tribbles" explore le phénomène de l'espionnage et de ses effets éventuels.

Ces scénarios se fondent abord sur les symboles reconnus de cette hostilité. Il n'y donc jamais d'affrontement armé direct entre les belligérants. Leurs confrontations se font par des acteurs interposés, en l'occurrence dans "A Privôte Little War" et "Friday's Child". Puis, autant pour la Fédération, que pour l'Empire Klingon, leurs stratégies cherchent à faire croître le nombre de membres de leurs organisations. Les deux sont aussi engagés dans une course effrénée à l'armement. Et finalement, malgré qu'ils reconnaissent leur existence réciproque, ils continuent de perpétuer la notion du conflit idéologique irrévocable. Toutefois, ces références n'ont d'autre fonction que celle d'une façade à un message qui exalte les vertus de la Fédération, donc des Etats-Unis.

Physiquement, les Klingons sont les plus dégoûtants de l'univers de « Star Trek ». Psychologiquement, ils sont présentés comme la race la plus barbare et la plus belliqueuse au quelle s'oppose la Fédération. Leurs méthodes et leurs stratégies sont décrites tels des moyens infimes pour contrôler la liberté et pour assouvir leur soif de pouvoir et de puissance. Dans toutes les épisodes, les Klingons sont présentés comme les agresseurs et les instigateurs des hostilités. Et à toutes ces occasions, l'Enterprise est appelée à intervenir, comme troisième partie, au nom du respect de la liberté et du choix démocratique. Il n'y a certes rien de surprenant à cela, sauf que même pour l'émission sur le Vietnam, l'intervention directe de Kirk et de ses compe - gnons est positivement reçue.

En fait, si on s attarde è cet épisode, officiellement reconnu pour son sujet , le doutes installe quant au prétendu libéralisme de « Star Trek ». Premièrement, le scénario présente certaines lacunes au niveau de la réciprocité des événements. Il y a d'abord, la destitution armée et l'exode du gouvernement de la planète, au profit; d'un segment de la population, les Hill People. Au Vietnam, le gouvernement de Hanoî ne devait tomber qu'avec le retrait américain à la fin du conflit, et non avant son intervention. Ensuite, le gouvernement en exode ne possède aucun armement pour le reporter au pouvoir. Par-contre, les Hill People ont un imposant arsenal fourni par les Klingons, et plusieurs de leurs conseillers militaires sur le champ. Ce n'est que devant l'incapacité évidente du gouvernement en exil à reprendre le pouvoir, que l'Enterprise décide d'intervenir en leur donnant les moyens de se battre, c'est-à-dire en les armant. Devant ce fait accompli, on retrouve le capitaine Kirk attristé de n'avoir pas été capable de rétablir la forme paradisiaque d'autrefois sur Neural.

Comme on peut le saisir, "A Private Little War" fausse la séquence des

interventions américaines au Vietnam. On ne reconnaît pas cette présence dès les prémisses du conflit et même davantage on ne la considère pas, alors que pourtant des milliers de jeunes américains y étaient. Ainsi, on évacue toutes les possibilités de la condamner ou encore de la juger. Alors, on aurait pu s'attendre au moins à un commentaire sur le rôle américain dans toute cette affaire. Mais parce que les Klingons sont reconnus comme les instigateurs, le rôle de l'Enterprise devient celui du Libérateur . Cette façon de faire permet implicitement de sanctifier la présence américaine et de la présenter comme un défenseur de la liberté. Donc, on reconnaît le droit des Etats-Unis d'intervenir au Vietnam. Et à cet égard, « Star Trek » fait fi de toute l'ampleur de la protestation contre cette politique. Sur cette question, et sur celle des relations avec l'Union Soviétique, la position de « Star Trek » se situe avec la droite du spectrum politique américain. Il n'y a en fait aucun esprit d'ouverture, mais plutôt une reprise du statu quo, c'est-à-dire un langage similaire à celui déjà institutionnalisé. Davantage, cette formulation rappelle celle utilisée par la science-fiction de cette époque. En fait, c'est ce genre littéraire qui amène le négativisme nécessaire pour renforcer le concept du mauvais soviétique et du bon américain. Car, sur cette question particulière, cette littérature américaines ingénie à mettre en opposition les rôles et les sujets les plus polarisés de l'époque. Cette méthode permet dans un cadre futuriste d amener ses lecteurs, téléspectateurs dans ce cas, à des sentiments et à une attitude qui supportent les actions des héros et des causes qu ils défendent. On offre ainsi à l'auditoire, toutes les possibilités nécessaires pour s'identifier aux héros de l'Enterprise fin de les assister à détruire l'ennemi et par le fait même obtenir son approbation face à ses actions.

Cette mise en scène est d ailleurs reprise avec l'autre ennemi connu de la Fédération, l'Empire Ramulan. Mais cette fois, on fait davantage appel à la mémoire collective. Cette civilisation rappelle l'histoire récente de la hargne entre la société américaine et les peuples asiatiques. D abord, certains traits physiques des Rornulans mettent en évidence cette similarité, entre autres leur pigmentation jaunâtre, et leurs yeux bridés. Et encore plus importantes, sont les caractéristiques historiques qui servent à décrire cette société. Les Romulans sont d'une tradition militaire, qui ne fait aucun prisonnier, qui préfère le suicide à la reddition, et qui commet des attaques surprises pour s enfuir aussitôt. Davantage, les deux émissions impliquant les Romulans sont une réminiscence d'incidents entre les Etats-Unis et certains pays asiatiques. Celui de Pearl Harbor dans "Balance of Terror", et l'affaire de l'USS.-Puebla dans les eaux territoriales de la Corée du Nord dans "The Enterprise Incident". (1)

Les Romulans occupent une fonction historique. Celle qui permet de faire référence à des événements connus, mais qui peut aussi servir à les réécrire. Mais davantage, les Romulans représentent une forme de stéréotype qui permet un rapprochement avec le passé récent d un agresseur redoutable, mais aujourd'hui défait. Ce rôle sert alors à légitimer les actions et les gestes de l'Enterprise. Par

exemple dans "The Enterprise Incident", le vaisseau au nom de la Fédération viole l'accord sur la zone de neutralité et traverse en territoire Romuldn. Le but de l'exercice est des s'emparer d'un équipement militaire. Après le succès de l'opération, la Fédération justifie la manœuvre au nom de l'équilibre de la galaxie. Mais ce qu'elle fait, c'est de rappeler la fragilité de l'équilibre stratégique de l'époque. Ce stratagème est le même que celui utilisé vis-à-vis des Klingons. En supposant que la survie de la Fédération dépend de l'équilibre des forces stratégiques, instinctivement on active un processus d'approbation collective. On cherche ni plus, ni moins à rendre le téléspectateur conscient que la menace d'annihilation demeure persistante même dans le futur. De cette façon, on tente de faire accepter que les solutions actuelles doivent être appuyées, parce que les problèmes du présent sont aussi ceux de demain.

Le regard, que porte « Star Trek » sur l'avenir de ces relations, gèle toutes les expectatives aux confins de la guerre froide des années 1950-1960. Il n'y a aucun signe qui laisse croire à une forme d'ouverture. Davantage, il semble évident que l'écart entre les idéologies soient irréconciliables. Mais que celle véhiculée par la Fédération soit la bonne et la seule voie vers un avenir meilleur. Finalement, ce que ces épisodes nous permettent de voir, c'est une forme de continuité de la politique étrangère américaine. Car, autant par ses objectifs, que par ses moyens, le cheminement international de la Fédération suit celui prescrit par la tradition américaine.

Dans un autre ordre d idée, c'est-à-dire les relations de la Fédération qui ne s effectuent pas sur un rapport de force, le dialogue tend vers une toute autre perspective. Ces épisodes portent plus spécifiquement soit sur l'établisement de nouveaux liens diplomatiques ou sur le maintien des accords qui unissent les états membres à la Fédération. Ces émissions siéent d'une part, à l esprit des années 60 face notamment au processus de décolonisation, des engagements en vue de l'Alliance pour le progrès, et de ceux pour le Peace Corps. Et d'un autre part, elles suivent l'essence du message et de l'engagement de certains des rôles américains sur la scène internationale depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, soit celui du défenseur, celui du protecteur et du libérateur.

Ces responsabilités que se donnent les Etats-Unis sont souvent perçues comme une forme d'impérialisme politique. Ce sentiment semble aussi être véhiculé par les propos de ces émissions de « Star Trek ». Ces textes laissent en fait paraître l'intervention de l'Enterprise comme une dualité en elle-même. Parce que sa présence en territoire étranger met en cause d'une part, la légitimité de son droit d'intervenir dans les affaires courantes d'autrui et d'autre part, le respect de sa mission à porter assistance à leur développement

Ces conditions amènent un débat sur les effets de l'introduction d'éléments

matériels ou philosophiques dans des cultures étrangères. "A Piece of the Actions", "Pattern of Farces", "The Apple" et "The Return of the Archons" constituent quatre de ces exemples. Bien que la résolution de tous ces épisodes tournent à l'avantage de la Fédération, les scénarios précipitent à l'avant-scène des situations qui mènent l'équipage de l'Enterprise à s'interroger sur la pertinence de leurs actions. Ces mises en scène évacuent l'attitude cavalière sciemment utilisée vis-à-vis l'adversaire reconnu. En lieu, s'installe un étal d'incertitude quant à la conduite à adopter dans ces circonstances particulières. Ce qui résulte à mettre en doute, les présomptions de la destiné manifeste du rôle américain.

Cette remise en question est étonnante par rapport au poids que véhicule ce principe qui se veut fondamental è la nation américaine. Concrètement, cette rhétorique fait partie de l'éducation politique du pays. Même dans les années 60, cette vision encadre le message de Kennedy. Il la reconnaît et l'exprime, notamment dans son discours inaugural, par son désir de voir les Américains porter fièrement le flambeau de la liberté partout où il en est nécessaire. Ces émissions sont d'autant plus remarquables qu'elles marquent un départ de la pensée colonialiste répandue à travers un segment de la littérature de science-fiction américaine. On tente d'échapper à l'anthropomorphisme qui accompagne l 'expansion manifestée par la conquête de nouveaux mondes. En fait, on réagit devant la primauté et l'exclusivité accordées à la culture et à la technologie américaines vis-à-vis celles des autres.

La dualté qui se retrouve entre les différents épisodes de « Star Trek », sur la nature de la conduite des affaires internationales, n'est pas étrangère au contexte d'ambiguïté politique et social qui règne à cette époque. En fait, les années 60 échoppent progressivement l'épopée glorieuse de l'expansionnisme américain. Graduellement, on assiste aussi à l'éclosion de nouvelles tendances qui s'opposent aux formes plus conservatrices du rôle traditionnel américain. L'ambivalence chez « Star Trek » s'explique en partie par cette polémique. Ne sachant pas s'aligner fermement avec un côté ou l'autre, la série se fait l'écho de cette transition politique.

Notes en bas de pages

1. David Gerrold, The World of Star Trek, New York, Ballantin Books, 1975

CONCLUSION

Avec la fin des années 60, s'amène l'une des périodes les plus difficiles de l'histoire récente américaine. Plus exactement, le confort matériel et la tranquillité intellectuelle des années 50 muent progressivement comme la puberté transforme l'enfant en un adolescent fébrile. Le rêve américain se bute à la réalité des inégalités sociales. L'image de la grandeur américaine est lentement secouée par son inertie à s'adapter à de nouvelles aspirations .

Avec la fin des années 60, s'amorce le divorce entre le rêve et la réalité. Le consensus social éclate entre le maintien du statu quo et l'ouverture d'esprit. Alors que le débat s'actualise sur plusieurs fronts, notamment à l'université et à travers la chanson populaire, d'autres tentent d'y résister et se ferment aux idées de changement. La télévision est un exemple de ce conservatisme outrancier.

Avec la fin des années 60, la plupart des programmes de télévision gèlent l'évolution de la société à l'auréole de l'épopée de la prospérité américaine. Ou à défaut, ils fixent les relations sociales au confins dune Amérique utopique ou l'égalité, la justice et le bien-être sont accessibles à tous. Cette télévision transcende la réalité pour en présenter une version symbolique .

Avec la fin des années 60, une autre production télévisée vient s' ajouter à une liste déjà bien plus longue, « Star Trek ». Les aventures sidérales de l'équipage du vaisseau Enterprise marquent une rupture avec les cadres conventionnels de la banlieue, du western et de la ville. Davantage, la science-fiction lui ouvre des avenues jusqu'à présent fermées au regard de la télévision. Par surcroît, elle lui présente un tremplin propice à une introspection des mœurs et des valeurs de la société contemporaine américaine.

Avec la fin des années 60, et sa conjoncture sociale agitée, certains auteurs se sont abandonnés à voir « Star Trek » comme une autre tentacule monolithique du monde de la télévision. En insistant sur un rapport direct entre les intérêts économiques de cette production et de l'idéologie derrière ces intérêts, « Star Trek » ne peut pas être autre chose qu'une extension dans le futur du conservatisme plat de la télévision américaine. « Star Trek »" est vue comme un outil nécessaire pour maintenir un équilibre idéologique favorable au complexe militaro-industriel. De cette perspective, la série remplit une fonction de légitimation et de justification pour des

mesures politiques de moins en moins acceptées par la population. Mais de cet angle, les conclusions de celte analyse sont tous aussi monolithiques, que les prétentions qu'elle prête à l'ensemble de la production télévisée. Car, en ne considérant pas l'apport de la science-fiction, des auteurs, et de tous les facteurs du contexte social, le résultat équivaut à démasquer indistinctement et seulement l'ensemble des valeurs du groupe dominant. Il reste de cette analyse que NBC a joué un rôle prépondérant à la transformation de l'idée originale. L'insistance d' avoir recours à un rythme plus sou tenu au lieu d'un contenu trop cérébral, le statut stéréotypé de la femme au lieu d'un rôle d'avant-plan, figurent parmi les plus importantes contributions du réseau. Quant au reste, il est davantage le résultat des pressions exercées par le caractère métaphorique de la science-fiction, des événements particuliers à cette période, et del' interprétation symbolique qu'en ont l'équipe de production.

Avec la fin des années 60, il n'est plus possible d'expliquer le contenu télévisé seulement par les intérêts économiques de quelconques multinationales. D'abord, parce qu il n'existe plus de consensus politique sur l'état d'une épopée glorieuse. Ensuite, parce que de nombreux événements vinent bouleverser un contexte social Jusqu'à présent passif et silencieux. Ce qui fait en sorte de propulser à l'avant-scène des intérêts autres qu'économiques. Pour arriver à comprendre le message de la télévision, miroir de cette société, Il faut prendre en considération d'une part ces nouveaux intérêts et d'autre part l'inlerprétation qu'en font les producteurs de ces émissions. Le contenu de la télévision devient alors l'expression de ce mariage. Mais une alliance aussi difficile que les contraintes qui s'opposent aux expériences de la communauté.

Avec la fin des années 60, « Star Trek » s ·inscrit dans cet te vague. Celle qui met en doute certaines pratiques de la destinée américaine. Mais aussi celle qui n'arrive pas à trouver les solutions de compromis. Le texte de « Star Trek » n'arrive pas à trancher clairement. Entre la continuité ou le changement. l'essence de son message prouve que la continuité est difficile à atteindre. En outre, il est évident, à cause que l'on prête à « Star Trek » le titre d'émission la plus libérale de l'époque, que certaines va leurs et certains mœurs sont essentiel à la société américaine. En particulier, lorsque l'on sanctifie l'équilibre ethnique de l'Enterprise, on exalte les principes fondamentaux du modèle de la société américaine. Davantage, lorsque la conduite de la jeunesse américaine ne trouve pas un écho favorable à son action, on redonne à la famille son rôle traditionnel et on renforce le maintien de l'ordre établi. Mais, « Star Trek » ne fait; pas qu'enterrer le désordre social, il fait revivre un ensemble de mythes qui a contribué à glorifier les Etats-Unis. Que ce soit par son progrès technologique ou encore par sa conception de la justice, « Star Trek » fait appel à des concepts imbriqués dans l'expérience de la communauté. On donne aux téléspectateurs les moyens de s'identifier aux actions de l'Enterprise. Par surcroît, on cherche leur approbation à l'univers que « Star Trek » tente de créer.

Avec la fin des années 60, les idées de société de « Star Trek » glissent aussi vers cette volonté d'ouverture. Cette situation se manifeste d'une part, par la position plus favorable qu'occupe les noirs et d'autre part, par les interrogations qui surgissent sur la pertinence de l'expansionnisme de la Fédération. La teneur de ce texte vient un peu comme une contradiction avec le reste du contenu de la série. On abandonne en fait la position dominante sur ces sujets, pour prendre celle qui sied davantage à la volonté populaire. Dès cet instant, « Star Trek » concilie entre l'utopie américaine et le dilemme que lui impose cette conduite. En proposant ces images et ce narratif, « Star Trek » fait surgir une situation qui est aussi réel le que l'ignorance qui la pousse. On se permet en fait de penser si la vision américaine est la bonne. On s'inquiète de ses répercussions, qui finalement nient les principes fondamentaux de démocratie et de liberté individuelle.

Avec la fin des années 60, "Star Trek " vient à la fois troubler et redresser l'idéalisme américain. D'une part, il ébranle les convictions de l'impérialisme aveugle qui s'implante partout et au fi de tout. « Star Trek » échoppe le mythe de la primauté et de l'exclusivité de la culture américaine. Davantage, « Star Trek » met en garde contre cette vision monolithique que du monde manifestée indistinctement par les Américains. Mais, d autre part, son discours ranime tout le symbolisme qui accompagne la vision des ennemis perpétuels à l'Amérique. A cet égard, le futur de l'univers « Star Trek » gèle au stade de la guerre froide les relations entre les première entités de ce monde. Par surcroît, ce futur devient aussi celui de la victoire des principes égalitaires de cette Amérique utopique.

Avec la fin des années 60, « Star Trek » devient un reflet des secousses qui ébranlent l'Amérique. A cause de sa science-fiction , son texte prend les formes d'une introspection générale de cette société en mal de directions. L'univers recréé de « Star Trek » se compare ainsi à une gigantesque métaphore. Sans vouloir prétendre avoir trouvé toute l'explication à cette œuvre, nous croyons que notre modèle d'analyse a pu apporter une nouvelle vision à son sens. Ce qu'il importe de retenir, c'est que la télévision n'est plus seulement le fait d'intérêts économiques, mais qu'elle est davantage l'essence des interprétations que veulent bien donner ses créateurs aux images et aux symboles populaires.

BIBLIOGRAPHIE

ANG, Ien, "The Battle Between Television and its Audiences: The Politics of Watching Television", dans Pru Lt a p Drummond et Richard Paterson (dir.), Television TransitJ.on, Londres, BFI Publlshing, 1980, pp. 250-266

APPELMAN-WILLIAMS, William, Empire as a Way of Life, New York, Oxfor-d University Press, 1980

ASCHERMAN, Allan, The Star Trek Compendium, New York, Pocket Book, 1986

BENNETT, lony (dir.), Bond and Beyond: The Political Career of a Popular-Hero, Londres, Macmillan, 1987

BERGE.R, Arthur Asia, The TV Gulded American, New York, Walker, 1976

BLAIR, Karin , Meaninq in Star Trek, New Yor-k , Warner Books, 1977 BYERS, Thomas B., "Cornrnoo a t.y Futures", Science-Fiction Studies, va 1 • 14 (1987) • pp. 326-337

CAPRIO, Betsy, Star Trek: Goodnews in Modern Images, Kansas City, Sheed Andrews and McNeel, 1978

CARON, André H, Les télévision_s étrangères: leur impact sur nos images politiques et culturelles, Montréal, Département de Communication; Université de Montréal, 1983

CATER, Douglas (dir.), Television as a Social Force, New York, Praeger, 1975

CATER, Douglas et Richard Adler (dir), Television as a Cultural Force, New York, Praeger, 1976

COHEN, Daniel, Stranqe and Amazing Facts About Star Trek, New York, Pocket Book, 1986

CDMSTOCK, George et E.A. Rubinste1n (dir.), Television and Social Behavior, Washington D.C., Media Content and Control, vol 1, 1972

ELDER, Charles D., The Political Uses of Symbols, New York, Longman, 1983

ELLINGTON, Jane E. et Joseph W. Critelli, "Ari al vs a ss of a Modern Myth: The Star Trek Series", Extrapolation, volume 24, no.3 1983

ELLIS, JOHN, Visible Fictions: Cinema, Television, Video, Londres, Routlege and Kegan Paul, 1982

ESPINOSA, Paul, "The Audience in the rext: Ethnographie Observations of a Hollywood Story Conference", Media, Culture and Society, numéro 4 (1982) , pp. 77-86

FISKE, .Johrn, Televisiom Culture, New York, Methuen, 1987 FISKE, John et John Hartley, Reading Television, Londres, Methuen, 1978

GENTRY, Chr 1 s et Sa 11 y G1 bson-Downs, An Encyciogedia of Trek k ie Memorabtlia, Alabama, Books of Americana, 1986

GERBNER, George (dir.), Communications Technoloqy and Social Polie y: Understandinq the Cultural Revolution, New York, John W1ley, 1973

GERRDLD, David, The World of Star Trek, New York, Ballantine Books, 1973

GOULDING, Jay, Empire, Allens and Conquest: a Critique of American Ideoloqy in Star Trek and Other Science Fiction Adventures, Toronto, Sysphus Press, 1985

GREENBERG, Harvey R., "In Search of Spock", The Journal of Popular Film and Televis1on, vol. 12, no.2 (1984), pp.52-65

GROOS, David, "Culture, Po l i r a c s , and Lifestyle the 1960's" dans Adolph Jr. Reed (dir.), Race, Pol1t1cs and Culture:

HALL, Stuart (d1.r.), Culture, Media, Languaqe, Londres, Hutchinson, 1980

HARK, lna Rae, "Star Trek and Televis1on Moral Universe", Extrapolation, vol.20, no.1 (1979), pp.20-37

HEATH, Jhorn F., Decade of Disi l lusionment: the Kennedy-Johnson Years, Bt oorn i nq h t on et Londr-es, Indiana Unv1versity Press, 1975

HIMMELSTEIN, Hal, Telev1s1on Myth and the American Minci, New York, Praeger, 1984

JULIEN, Claude, L'empir-e américain, Paris, éd1.t1ons Ber-nard Grasset, 1968

KLEIN, Gérard, "Du sconteritan American Science Fuctiori

LACOUR-GAYET, Robert, histoire des Etats-Unis: de Pearl Harbor à Kennedy, Paris, Fayard, 1979

LACROIX, Jean-Guy (dirs) , "Quand la culture est synonyme de $: les industries culturelles au Québec", Réseau, octobre 1988, pp.14-18

LATOUCHE, Daniel, La société de l'ambiguïté, Montréal, Boréal Express, 1979

LEMIEUX, Jacques, "Utopias and Soc ia 1 Re 1 e t i on s in Amer ican Science Fiction, 1950-80", Science-Fiction Studies, 12, 2 (1985), pp.148-155

LESSER, G.S., Children and Telev1sion: Lessons for Sesame Street., Toronto, Random House, 1974

LICHTENBERG, Jacqueline (d1r.), Star Trek Lives' , New York, Bantam Books, 1975

MATTELART, Armand, Multinational Corporation and the Control of Cult11re: the Ideolog1cal Apparatuses of Imper1al1sm, Londres, Harveste, Press, 1979

MERELMAN, Richard, Makinq Something of Ourselves, Berkley, Un1vers1tv of Cal1forn1a Press, 1984

NEWCOMD, Horace, The Producers Medium, New York, Doubleday Ane hor, 1983

POLSKY, R.M., Gett1ng to Sesame Street: The Orig1ns of the Ch1ldren's Telev1s1on Workshop. New York, Preager, 1974

REUTER, Paul et Jean Combacau, Institution et relations internationales, Paris, Presses un1vers1ta1res de France, 1980

SCHILLER, Herbert I., Mass Commun1cat1on and American Empire, New York, Augustus, 1969

SCHILLER, Herbert I., Communication and Cultural Domination, New York, Augustus, 1976

SIEGEL, Arthur, Pol1t1cs and the Media in Canada, Toronto, McGraw-Hills Pyerson L1mited, 1983

SIEGEL, Mark, "Toward an Aesthet1cs of Science-Fict1on , Extrapolation, 25, 1 (1984), pp.60-75

SILVERSTONE, Robert, The Messaqes of Televisian, Grande Bretagne, Northumberland Press, 1981

SMITH, Anthony, The Geopolitics of Information: How Western Culture Dom1nates the World, Londres, Faber & Faber, 1980

STREETER, Thomas, "An Alternative Approach to Television Research", dans Williard D. Rowland et Bruce Wdtkins (dir.), Sage Publications, vol. 12, 1984, pp. 75-97

SUVIN, Darko, Metainorghose Science Fiction. On the Poetics and History of a Litterdry, New Haven

THEALL, Donald F., "On Science Ficton as Svmbole Communication", Fiction Studies, volume 7, novembre (1980), pp.247

TUNSTALL, John, The Media are Amer1can, Londres, Constable Press, 1977

WELLS, Allan, Picture-Tube lmperialism?, New York, Orbis Book, 1972

WOLFE, Tom, The Electric Kool-Aid Acid Test, New York, Bantam Book, 1981