Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2018

Les mots pour le dire. Vocabulaire politique et
propagande dans une perspective transatlantique

Wild Wild West : une série au carrefour des affirmations dans les États-Unis du milieu des années 1960

Jean Ruhlman

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/13087>

DOI : 10.4000/transatlantica.13087

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Jean Ruhlman, « *Wild Wild West* : une série au carrefour des affirmations dans les États-Unis du milieu des années 1960 », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 01 février 2020, consulté le 02 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/13087> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.13087>

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2023.

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

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

Wild Wild West : une série au carrefour des affirmations dans les États-Unis du milieu des années 1960

Jean Ruhlman

- 1 Les séries télévisées, dont les plus récentes ont plus que jamais les faveurs du public, nourrissent des études provenant de divers horizons disciplinaires, des études filmiques aux aspects sémio-économiques, voire littéraires (théories de l'adaptation). Ce format permet en particulier aux civilisationnistes, ainsi qu'aux sociologues, anthropologues, historiens et philosophes, de mieux appréhender la culture de masse et les goûts dominants, l'évolution des genres et leur place dans la constitution des identités nationales, la formation d'une culture populaire et la circulation des mythes et des mémoires¹.
- 2 Dès ses premiers épisodes, diffusés hebdomadairement sur CBS à partir du 15 septembre 1965 et à une heure de grande écoute (le vendredi de 19h30 à 20h30, heure de la côte est des États-Unis), *The Wild Wild West* (abr. *WWW*, en français *Les Mystères de l'Ouest*)² remporte un vif succès d'audience et atteint une 23^{ème} place prometteuse dans le classement Nielsen pour l'année 1965-1966, avec une audience estimée à près de 12 millions de téléspectateurs. Cette rencontre avec un public dépassant la seule jeunesse nord-américaine, sur un *network* réputé pour son caractère « familial », mérite que l'on s'interroge sur une série dérivée d'un genre, le western, qui tend à marquer le pas sur les petits écrans américains depuis la fin des années 1950. Certes, *Bonanza* (NBC, 1959-1973) oscille toujours entre les première et deuxième places des audiences entre 1963 et 1967, mais le temps où huit des dix meilleures audiences nationales étaient des westerns semble révolu. Ainsi, *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975) poursuit son (interminable) route, mais d'autres séries-phare du western, comme *Wanted: Dead or alive* (*Au nom de la Loi*, CBS) ou encore *Rawhide*, ont déjà pris congé de leurs téléspectateurs (respectivement en 1961 et en 1965) et il n'y a plus une quarantaine de westerns pour se

disputer le *prime time*, comme à la fin des années 1950. En matière de séries d'aventures, le goût du public se tourne alors vers ces séries d'espionnage qui – à l'instar de *I Spy* (NBC, 1965), *The Man from UNCLE* (*Des agents très spéciaux*, NBC, 1964-1968) et, sur un mode loufoque, *Get Smart* (*Max la Menace*, CBS, 1965-1969) – s'inscrivent dans le sillage de James Bond, qui affiche déjà trois énormes succès sur grand écran : *Dr. No* (*James Bond 007 contre D^r No*, 1962), *From Russia with Love* (*Bons baisers de Russie*, 1963) et *Goldfinger* (1964). Enfin, *WWW* tranche avec l'orientation générale de programmes postérieurs à la « purge » de 1957, qui a écarté les *plot-comedies* ethniques et promu des séries « blanchies » et des programmes d'évasion peu anxiogènes (Tredy).

- 3 À première vue, la bonne réception de *WWW* peut s'expliquer par l'astucieuse et inédite combinaison que les concepteurs de ce *drama* réalisent entre plusieurs sous-genres : du fantastique jusqu'à l'horreur et aux films d'arts martiaux d'inspiration asiatique, puisqu'on y pratique des sports de combat, dont le sabre japonais. Quant au genre horrifique et fantastique des années 1930, il est à l'honneur avec *Torres en nouveau Frankenstein* [S1.E16] ; la série emprunte souvent à l'esthétique des *Dracula* de Terence Fisher [S1.E16 ; S1.E24 ; S2.E4 ; S2.E11] ; et l'épisode S2.E3 reprend le motif de *The Incredible Shrinking Man* (*L'homme qui rétrécit*, Jack Arnold, 1957). Les principaux genres structurants sont cependant le western et l'espionnage, le créateur et *showrunner* de la série Michael Garrison ayant qualifié *WWW* de « James Bond à cheval » et Alvin Marill de « croisement entre *Maverick* et *The Man from UNCLE* » (Marill 77). Côté espionnage, en effet, le public suit les missions confiées à James West (Robert Conrad) et Artemus Gordon (Ross Martin), deux agents fédéraux au statut un peu flou (gardes du corps, agents secrets, dotés, au fil des épisodes, de pouvoirs de police voire de justice), que leurs activités de renseignement et leur utilisation récurrente de gadgets distinguent des héros classiques du western. Les deux personnages, placés sous l'autorité directe du président Ulysses S. Grant (1868-1876), évoluent à l'époque de la Reconstruction et sillonnent dans un train spécialement équipé (« the Wanderer ») l'Ouest américain, dont la conquête bat son plein. Jean Mitry définit les westerns comme des « œuvres dont les mobiles, les actes, les personnages furent conditionnés par un milieu historiquement et géographiquement déterminé, aux événements qui n'auraient pu se produire ni en d'autres lieux ni en d'autres temps, y être ce qu'ils furent. C'est-à-dire tous ceux de l'Ouest américain lors de la conquête progressive des territoires, entre 1840 et 1895 » (Mitry 429). Force est de constater que *WWW* fournit des repères chronologiques concordants, puisque James West serait né en 1842 et que divers épisodes sont situés assez précisément dans le temps (au lendemain de la guerre franco-prussienne de 1870 [S1.E7] ou en 1874 [S1.E20]). La série est enfin servie par deux atouts majeurs : un générique remarquablement conçu au plan graphique, accompagné d'une bande musicale (Richard Markowitz) qui fit date.
- 4 Dans le fil de l'approche de Marjolaine Boutet, pour qui « les fictions télévisées [nord-américaines] [...] sont le fruit d'un dialogue entre leurs créateurs, des scénaristes éduqués, politiquement progressistes et politiquement démocrates souvent originaires de la côte est mais installés à Hollywood, et une population socialement, ethniquement, intellectuellement diverse » (Boutet 3), on peut cependant se demander si le succès spectaculaire de la série ne repose pas également sur la sensibilité, voire l'adhésion d'un large public aux éléments récurrents qui structurent en profondeur *WWW* : on entend par là un ensemble varié mais cohérent de principes positifs, de valeurs voire d'engagements, parfois exposés de manière critique (sur le mode de la révision ou de la dénonciation). Le message que *WWW* présente à ses téléspectateurs prend corps dans

plusieurs périodes emboîtées : celle de l'action proprement dite (la Reconstruction, qui s'étend de la guerre de Sécession à la fin des années 1870) ; celle, immédiatement postérieure (l'Âge du toc), qui oriente la description de la Reconstruction ; enfin la décennie précédant le tournage de la série (le milieu des années 1950)³. La circulation entre ces séquences historiques est facilitée par les passerelles jetées entre le genre favori du passé nord-américain (le western) et les recettes d'un film d'espionnage ancré, lui, dans un temps plus contemporain, mais transposable.

- 5 C'est dans ce faisceau de temporalités jouant sur les décalages et les analogies que sont évoquées les valeurs de « l'Amérique d'hier » et les mythes qui y sont attachés, si l'on admet que le western fut, dans ses périodes classiques (années 1920 et 1930) et dans une large mesure durant la période suivante (années 1940 et 1950) un genre identitaire, constitué autour d'un répertoire de thèmes (*Wilderness*, Frontière, Rêve américain), de lieux (prairie, désert), de figures historiques ou non (justicier, héros solitaire) et d'actions constitutifs d'une « mythologie populaire » (Guillaud 25-54). WWW procède-t-il à une réaffirmation, une sélection ou une contestation des valeurs portées par le western des décennies épiques (et qui perdurent dans les westerns sérialisés les plus populaires) ? On pense en effet à la révision des valeurs qu'accomplissent divers longs métrages, de *The Ox-Bow Incident* (*L'Étrange incident*, William Wellman, 1943) à propos des Mexicains, à *Broken Arrow* (*La Flèche brisée*, Delmer Daves, 1950) ou *Devil's Doorway* (*La Porte du diable*, Anthony Mann, 1950) au sujet des Indiens. *Les Mystères de l'Ouest* montrent également le visage des États-Unis du milieu des années 1960, abordant un régime aux rapports complexes entre *Big Government* et *Big Business*, une société en proie à des affirmations segmentées et à des tensions multiples, perceptibles et croissantes. Il convient donc aussi d'envisager les manières dont la série écoute, retranscrit et prend position sur les débats qui secouent l'Amérique durant sa réalisation⁴.

Un regard critique sur les États-Unis de la Reconstruction

- 6 L'action de la série se situe dans l'Ouest américain sous les présidences d'Ulysses S. Grant (1868-1876). L'Ouest de cette époque se compose moins d'États que de territoires en proie à des conflits entre pionniers et Indiens, pendant que le rail poursuit son projet transcontinental, ponctué par la jonction de Promontory Point dans l'Utah le 10 mai 1869. La problématique de la Frontière, officiellement close en 1890, est alors tellement présente que la série déplace le risque sécessionniste Nord-Sud du second tiers du XIX^e siècle vers le Sud-Ouest du pays [S1.E11 ; S1.E15 ; S1.E16 ; S1.E19 ; S1.E25]. La discontinuité territoriale des États-Unis d'alors nourrit les convoitises du docteur Miguelito Loveless, le plus coriace adversaire des agents fédéraux, envers la Californie, qu'il s'obstine à vouloir détacher de l'Union [S1.E3 ; S1.E10 ; S1.E20]. En effet, si la Californie est constituée en État dès 1850, c'est loin d'être le cas des territoires de l'Ouest (Idaho, Utah, Arizona, Nouveau Mexique, les deux Dakotas et l'Oklahoma).
- 7 Ces graves questions sont souvent traitées de manière comique et décalée, WWW n'hésitant pas à utiliser le potentiel agressif de la dérision. La série s'écarte nettement des poncifs d'une conquête de l'Ouest repris, non par tous, mais par un large spectre de ces longs métrages et feuilletons qui cultivent une approche « allégorique » du western, faisant de ce genre une « métaphore de l'Amérique » (Jacquin et Royot 257 *sqq.* ;

Bideau ; Frodon). En cela, la série annonce la « révolution de l'histoire conventionnelle [de l'Ouest] » (Jacquin et Royot 260) entreprise par les westerns du Nouvel Hollywood, tel *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970). Dans *WWW*, les figures paysagères de l'Ouest (bourgs avec leurs saloons, hôtels, écuries), identifiables par tous, sont souvent montrées dans leur vacuité ou leur superficialité : décors désertés dans « *The Night that Terror Stalked the Town* » [S1.E10], espaces de représentation quasi-théâtraux décalés et loufoques, à la limite du parc d'attractions [S2.E1 ; S2.E7]. S'inspirant de « sur-westerns » (Bazin 231) pro-Indiens apparus dans la décennie précédente, la paix avec les Indiens, toujours précaire, est moins menacée par des malentendus entre communautés (indigènes/pionniers) que par la cupidité ou la mégalomanie de l'homme blanc, élément déstabilisateur de ces territoires [S2.E2 ; S2.E3 ; S1.E14]. Au sommet de l'édifice fédéral, Washington est dépeinte sans indulgence, y compris par le président : la corruption, jusque dans son propre entourage, est évoquée de manière récurrente [S1.E5]. On peut y voir une allusion au *Whisky Ring* (mai 1875), vaste scandale de détournement du produit des taxes fédérales sur l'alcool qui impliqua l'entourage de Grant, et à la destitution du secrétaire à la Guerre Belknap, convaincu de corruption en mars 1876. Ulysses S. Grant lui-même affirme dès le pilote que « Washington est pourri de politiciens véreux qui s'assemblent pour la curée » [S1.E1]. Dans les épisodes suivants, il peste contre les élites frelatées, les gredins (*rascals*) [S1.E20], et il est question de manipulation d'un sénateur par son entourage [S1.E24]. La séquence la plus étonnante – tant elle met en cause la valeur de la parole politique et présidentielle – se situe en toute fin de « *The Steel Assassin* » [S1.E16] : le président Grant vient d'échapper à une énième tentative d'assassinat et s'adresse aux citoyens, mais la caméra suit un Artemus Gordon goguenard, qui passe derrière la foule ébahie et fascinée par l'allocution présidentielle en tenant un petit moulin hypnotique.

- 8 Pour critiquer la Reconstruction, les concepteurs de *WWW* lui prêtent des traits de l'Âge du toc (*Gilded Age*) immédiatement postérieur, et bien plus décrié. Cette période de capitalisme triomphant (*wildcat capitalism*) vit éclore des fortunes considérables par des moyens discutables et au prix d'abus variés. L'un des traits nouveaux de l'époque fut la concentration de secteurs entiers de la production (pétrole, plomb, whisky, sucre, acier) dans des trusts contournant et faussant pour longtemps une libre concurrence, dont les instigateurs se prétendaient pourtant les champions. *WWW* reprend la charge contre les Barons voleurs (*Robber Barons*) là où *Last Train from Gun Hill* (*Le Dernier train de Gun Hill*, John Sturges, 1959) l'avait laissée en leur donnant les traits de gros propriétaires de bétail arrogants et sûrs de leur impunité : tel officier, chargé des affaires indiennes, qui convoite en fait les gisements pétroliers situés sur les terres des Indiens Pawnees en Oklahoma [S2.E2] nous rappelle John D. Rockefeller, fondateur du Standard Oil Trust en janvier 1882. Dans le club de milliardaires menacés de mort [S1.E20], celui qui cultive une passion (fatale) pour les modèles réduits de trains électriques s'inspire directement de l'intraitable George Pullman. À l'instar de ces trusts qui faussent les lois de l'économie à la fin du XIX^e siècle, divers personnages menacent la bonne marche du commerce. Dans un imaginaire patriotique états-unien reposant sur la Déclaration d'indépendance vis-à-vis d'une couronne britannique qui, par ses monopoles et ses taxes, nuisait aux intérêts commerciaux des colons, certains vont ressusciter la menace un siècle plus tard. Ils prétendent en effet au contrôle des voies commerciales en prélevant leur dîme sur les échanges fluviaux – ainsi le sinistre capitaine Ansel Coffin sur le Mississippi [S1.E6] – ou océaniques, avec le redoutable

marquis Philippe de La Mer [S2.E9]. Ces ambitieux légitiment leur soif de toute-puissance et leur appétit de pouvoir par des propos au darwinisme aussi littéral que décomplexé, rappelant (en les grossissant) ceux des élites états-uniennes de l'Âge du toc, très imprégnées par les écrits de Spencer : qu'il s'agisse d'officiers mégalomanes comme Grimm [S1.E11] ou Woolf [S1.25] ou de Torres, condisciple de Grant devenu un surhomme bardé de métal greffé à même le corps [S1.E16], tous prétendent au pouvoir suprême sur tout ou partie des États-Unis.

Une série de son temps

- 9 Qu'au plan formel, la série soit de son époque ne fait aucun doute, comme en témoignent le grand nombre d'emprunts, clins d'œil et allusions aux productions et genres cinématographiques ou télévisuels contemporains ou passés⁵. Mais *WWW* tend également, et de façon encore plus explicite, un miroir à son public, où se reflètent les questions qui agitent la société nord-américaine du milieu des années 1960. De ce fait, la série est typique d'une « période [les années 1960] où le genre [western] va se révéler comme jamais auparavant le reflet des contradictions de l'Amérique » (Calvet 89). Le dispositif allusif est facilité par le fait que la fin du XIX^e siècle permet d'aborder sans risque majeur d'in vraisemblance ni d'anachronisme des questions sensibles pour la société nord-américaine au moment du tournage des premières saisons de la série. Deux catégories de menaces se dégagent, plus ou moins directes, toujours redoutables pour les États-Unis et leurs citoyens.
- 10 Si dans *WWW* la menace la plus directe et fondamentale pour l'Union demeure l'assassinat du président, le républicain Ulysses S. Grant constitue une cible récurrente [S1.E11 ; S1.E16 ; S2.E4], mais le président mexicain Benito Juárez est également visé [S2.E1]. « The Steel Assassin » [S1.E16] évoque un assassinat bien postérieur : un véritable complot est fomenté par l'officier Torres, qui vise à éliminer le président par l'envoi d'un projectile téléguidé : l'allusion à l'assassinat de John F. Kennedy est d'autant plus limpide que le projectile est une sorte de missile, référence à la course aux armements que se livrent les États-Unis et l'Union soviétique, la crise de Cuba (fin octobre 1962) ayant mis les missiles balistiques terrestres et mer-sol sous les feux des projecteurs. L'assassinat de Dallas est repris dans diverses séquences d'un épisode parmi les plus réussis de la série, « The Night of the Puppeteer », qui met en scène un juge de la Cour suprême sous forme de marionnette [S1.E21]. Le public est invité à reconnaître le juge Earl Warren, dont le rapport éponyme (29 nov. 1963-27 sept. 1964) sur l'assassinat de John F. Kennedy écarte la thèse du complot, en concluant à une action isolée d'Oswald, que son assassin Jack Ruby, ne connaissait pas. En brocardant une figure aussi éminente, les auteurs de la série manifestent un scepticisme qui gagne du terrain après la diffusion du film amateur d'Abraham Zapruder.
- 11 Dans la hiérarchie des menaces plus diffuses et souterraines, le crime organisé occupe une place de choix, ce dont témoigne sa récurrence dans *Les Mystères de l'Ouest* qui, du coup, lorgne du côté du genre policier. Au fil de la série, en effet, le crime offre moins le visage habituel des westerns classiques – bandes de hors-la-loi du cru ou d'origine mexicaine, voleurs de bétail, pilleurs de banques ou de diligences – que de véritables organisations mafieuses aux origines diverses, venues d'autres continents – l'Albanie [S1.E8], l'Asie [S1.E17] – voire au profil carrément international [S2.E7]. C'est donc bien la perception d'un crime organisé qui s'enracine dans les villes-réceptacles des

migrations vers les États-Unis, que nos deux agents fédéraux doivent combattre dans un Ouest largement rural. Ces menaces directes pour l'ordre public et pour l'État fédéral font écho avec la croisade du ministre de la Justice Robert Kennedy au début des années 1960 contre la mafia, infiltrée et toute-puissante dans divers syndicats, dockers et surtout *teamsters*, dirigés depuis 1957 par le sulfureux Jimmy Hoffa, bête noire du frère du président démocrate.

- 12 Ce type de criminalité structurée semble d'autant plus redoutable que WWW la montre sous de nouvelles formes d'organisation et de pouvoir tentaculaires, qui rappellent tant les oligopoles que les multinationales, à un moment où de larges secteurs de l'économie états-unienne (automobile et aluminium en tête) se concentrent en quelques firmes d'envergure mondiale et dominantes sur le marché national. Mais il ne s'agit pas ici seulement de jouer sur l'homologie entre oligopoles du milieu des années 1960 et trusts d'hier, avec leurs figures de proue évoquées plus haut (Pullman, Rockefeller, Vanderbilt, Carnegie, Hearst). Dans « The Poisonous Posey », la tête pensante du projet – Lucrece Posey (en référence à Lucrèce Borgia) – présente à un cénacle de criminels, d'origines et de spécialités variées, réunis autour d'une table (comme pour un conseil d'administration), son projet de mise en commun des « potentiels criminels exploitables » et de « centralisation rationnelle du crime » en six grandes organisations continentales, cartes murales fléchées à l'appui [S2.E7]. Cette « Confédération Internationale du Crime » entend éliminer la concurrence et faire pièce à un mouvement supranational de lutte contre la criminalité qui n'est pas sans rappeler Interpol⁶.
- 13 Parallèlement à la mise en scène d'une forme criminelle mieux organisée et plus citadine que dans la plupart des westerns passés ou contemporains de la série, inspirés du modèle esthétique et idéologique de la veine épique, WWW met l'accent sur la circulation de drogues dites douces (marijuana, cannabis) et surtout dures, notamment l'acide lysergique (LSD) dont l'usage était alors prôné par Timothy Leary et Ken Kinsey (ce dernier animait à l'époque un centre de prise de LSD à La Honda, entre San Francisco et Santa Cruz). L'*acid*, d'accès facile et peu onéreux, commence à se diffuser dans les milieux de la contre-culture et de la jeunesse sur la côte ouest. Plusieurs épisodes évoquent la question, de manière à peine voilée : il est d'abord question de trafic de stupéfiants par les triades asiatiques [S1.E17] avant que, dans « The Night of the Raven » [S2.E3], Miguelito Loveless n'invente une poudre qui fait rétrécir et la place dans un cigare offert à James West – allusion sans doute aux effets de la marijuana et des drogues hallucinogènes alors en plein essor (distorsion des perceptions, notamment visuelles). Mais c'est dans « The Night of the Murderous Spring » [S1.E27] que la question du LSD est abordée frontalement : Loveless, toujours lui, élabore une drogue qu'il veut diffuser à l'ensemble de la population, à l'instar des trafiquants en quête de marchés élargis, afin que les Américains retournent à leurs instincts primitifs et s'entretenant. Le redoutable docteur administre son invention à West à l'insu de ce dernier par des gestes du quotidien – liés au contact de l'eau (rasage, ablutions) – que l'on peut aisément rapprocher des risques de banalisation et de diffusion inhérents aux modes de prise du LSD (buvards, gouttes). Comme sous l'effet du LSD, West perd le contrôle de son esprit et de ses actions, le retour à la réalité et la prise de conscience qui s'ensuivent le déséquilibrent totalement. Là encore, les concepteurs de la série alertent, dénoncent et, par-là, s'engagent assez ouvertement, au moment où la

circulation du LSD fait l'objet d'un intérêt soutenu de la presse, au point que le gouverneur de Californie en interdit l'usage en avril 1966.

Les marqueurs d'une série progressiste

- 14 Mais par ailleurs, la série épouse les grandes causes du progressisme qui triomphe sous la présidence du démocrate Lyndon Baines Johnson (1963-1968), champion d'une « Grande société » et artisan d'importantes réformes qu'il intensifie suite à son élection à partir de 1965. Les positions des concepteurs de la série s'expriment par de multiples offensives contre l'ultra-conservatisme ; le calendrier du tournage des premiers épisodes se situe en effet lors des présidentielles de 1964 et les premières diffusions ont lieu peu après la reconduction de L.B. Johnson. Son triomphe électoral ne peut faire oublier que la campagne électorale vit, dans le camp républicain, le sénateur ultra-conservateur d'un État de l'Ouest (l'Arizona) Barry Goldwater remporter l'investiture au détriment du gouverneur de New York Nelson Rockefeller, figure d'un *establishment* républicain bien plus modéré. Dans l'autre camp, le président démocrate sortant fut opposé à George Wallace, gouverneur de l'Alabama depuis 1963, héritier du vieux courant démocrate du Sud, et farouche partisan de positions ouvertement ségrégationnistes.
- 15 La plupart des épisodes de *WWW* montrent une tension permanente entre deux Amériques : celle, éclairée et efficace, de l'État fédéral (son président, son administration, ses agents), face à une Amérique profonde, rarement montrée sous son meilleur jour. En effet, en lieu et place de ces pionniers incarnant « un idéal qui sommeille dans le cœur des Américains » (Calvet 83) inspiré de l'idéal jeffersonien (établissement de fermiers autosuffisants sur une immensité conquise pour la liberté et la civilisation), *WWW* décrit des populations locales crédules, naïves, voire stupides. Ainsi les habitants de Justice, bourg du Nevada et cadre de l'épisode « La Nuit du poison » [S2.E7], s'enorgueillissent-ils du nom de leur ville, qu'ils célèbrent par une grande fête où ils se livrent à des simulacres d'exécution sans jugement. Ils déploient des bannières proclamant fièrement « Justice is blind » et démontrent qu'elle l'est au sens propre, puisqu'un sommet de criminels patentés s'y tient à l'insu des habitants et des autorités locales. On ne saurait mieux montrer l'écart qui existe entre la loi fédérale et celle de l'Ouest, qui repose sur le droit du plus fort, du mieux armé et du plus adroit (Baqué 97). Dans l'épisode précédent, les habitants d'un village de prospecteurs croient littéralement aux soucoupes volantes et à la mise en scène destinée à les berner : de faux extra-terrestres convainquent les villageois que le combustible vénusien est de la poudre d'or, échangeable contre des bijoux (faux bien sûr) prétendument récoltés à profusion sur leur planète. La stupidité ambiante est exploitée par le banquier Ben Victor, qui organise une souscription pour délester de leur métal précieux des prospecteurs locaux aussi basement cupides que crédules.
- 16 Cet exemple montre au passage les notables d'une localité de l'Arizona, ici emmenés par le banquier Ben Victor, qui convoitent le chargement fédéral de poudre d'or acheminé par West et Gordon [S2.E6]. Comme le dit Zachary Baqué à propos de *L'Homme qui tua Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), *WWW* n'hésite pas à forcer le trait pour montrer « le décalage entre l'idéalisme de la valeur de la Loi et les conditions extrêmes de la vie dans l'Ouest » par la faillite des élites locales, pour qui tous les moyens sont bons pourvu que les buts (généralement l'enrichissement et le

pouvoir) soient atteints, dans un Ouest où « la société repose sur l'expansion et l'individualisme » (Baqué 103, 97). La collusion des autorités judiciaires – le sheriff [S1.E5 ; S2.E5] ou le juge [S2.E5] – avec les criminels est fréquemment montrée. Les figures scénaristiques du détournement ou du renversement servent ce motif : ici, un directeur de prison transforme son établissement en tripot et en quartier général de la criminalité aux alentours [S1.E22] ; là, un hôpital, détourné de ses fonctions curatives, sert de quartier général au maléfique Mister Big [S1.E24]. Le dévoiement des élites locales au grand complet (le sheriff Ted, le juge Bill, le notable Carl et Tom, un grand éleveur) culmine dans « The Returning Dead » [S2.E5], sur fond de criminalité résurgente, de cupidité et d'absence de scrupules pour empêcher que justice soit rendue envers les victimes de crimes anciens soigneusement enfouis.

- 17 Le poids de l'intolérance et du charlatanisme dans l'Amérique profonde est un autre angle d'attaque. Les scénaristes de la série, dans le droit fil de Sinclair Lewis, dont *Elmer Gantry* (1927) est adapté au cinéma par Richard Brooks en 1960, raillent ces figures de prédicateurs locaux qui sillonnent l'Ouest américain. Ces derniers sont soit imités à grand renfort de postures et d'effets oratoires par Artemus Gordon [S1.E22], soit croqués en véritables Tartuffes. C'est le cas de Simon, dont la Bible creuse (comme sa parole) contient un colt, tout à la fois charlatan et mystificateur : ce faux dévot et vrai escroc, porté sur la bouteille, dirige un gang qui veut faire main basse sur l'or fédéral et celui des villageois [S2.E6]. L'ombre du Ku Klux Klan plane sur divers épisodes, avec les tenues à cagoule pointue des miliciens de Vasquez [S1.E19], ou celle des adeptes d'un scientifique dévoyé, qui miment des sacrifices humains pouvant faire penser à des scènes de lynchage [S1.E24]. Rappelons que la série fut élaborée dans un contexte marqué par des attentats sanglants, tels l'explosion d'une bombe dans une église baptiste de Birmingham le 15 septembre 1962, qui causa la mort de quatre jeunes filles noires présentes à l'office, et l'assassinat, le 11 mars 1965, du révérend noir James Reeb à Selma, toujours dans l'Alabama.
- 18 Dans le débat institutionnel récurrent aux États-Unis depuis la fin XVIII^e siècle, les créateurs de *WWW* arbitrent donc explicitement en faveur du fédéral, faisant de James West et Artemus Gordon non seulement des agents de renseignement, mais aussi des marshals et des juges de substitution (assez expéditifs, il est vrai) dans un Ouest chaotique aux élites locales pour le moins défaillantes.

Confiance dans la démocratie états-unienne et méfiance envers sa superpuissance

- 19 Le credo progressiste de la série passe également par une profession de foi dans les vertus de la démocratie représentative, horizon politique indépassable. En effet, en dépit d'imperfections pointées au fil des épisodes (corruption de l'entourage présidentiel, faiblesse des juges constitutionnels ou des parlementaires, pouvoirs locaux élus mais défaillants), les auteurs de *WWW* ne valorisent aucun autre régime politique que celui en place dans leur pays. Les attaques pleuvent contre les systèmes politiques absolutistes ou autoritaires du XIX^e siècle : les souverains croisés par West et Gordon sont nécessairement chamarrés et arrogants [S2.E11], voire criminels, tel le Prince Gio [S1.E8]. Quand ces personnages hauts en couleurs proviennent de contrées exotiques – les îles du Pacifique (comprendre Hawaï ou les Philippines), où les États-Unis ont des intérêts et cherchent des appuis –, ils se montrent capricieux, arbitraires,

sans frein dans leur vice, assurés d'une totale impunité : un « prince des mers du Sud » s'adonne à la chasse au « buffle humain », inquiétante variante d'un cannibalisme attribué à certains peuples des archipels du Pacifique [S1.E23].

- 20 Mais l'enchâssement des périodes permet des dénonciations aux échos bien plus contemporains et familiers pour un public nord-américain instruit de la guerre froide, de la rivalité américano-soviétique, de la poussée du communisme dans diverses parties du monde, y compris aux portes des États-Unis depuis la radicalisation du régime castriste à Cuba. C'est ainsi que le sinistre général Grimm, qui poursuit un projet grandiose de conquête du pouvoir depuis le Sud-Ouest des États-Unis, commande une milice dont la tenue mélange les signes du fascisme (chemise noire), du nazisme (salut) et du bolchévisme (chapka sur la tête) : « He leads, we follow! » clament ses fidèles [S1.E11]. Les régimes totalitaires récemment abattus (fascisme, national-socialisme) ou toujours en place (URSS) sont bien dans le viseur de la série, et l'épisode « The Druid's Blood » montre une littéralisation de la contrainte de la science par les régimes dictatoriaux : Mister Big enlève les meilleurs savants américains, emprisonne et isole leurs cerveaux dans un accumulateur qui les choque électriquement afin de les obliger à produire des découvertes [S1.E24].
- 21 Mais dans *Les Mystères de l'Ouest*, les questions diplomatiques sont également marquées par des positions modérées et empreintes de retenue, quitte à contredire celles de l'administration américaine alors en place. Comme les séries d'espionnage dont il s'inspire, WWW intègre divers aspects (économique, diplomatique, militaire etc.) des relations internationales (Chenille 74), de sorte que les deux agents fédéraux sont souvent amenés à intervenir sur des questions qui touchent à la politique étrangère américaine. Ils agissent pour préserver les équilibres hérités de la doctrine Monroe (déc. 1823), que leurs adversaires – significativement venus d'Europe [S1.E15 ; S1.E23] et/ou agissant depuis le Mexique proche – s'ingénient à saboter, soit pour rétablir l'empire latin du Mexique de feu Maximilien [S1.E23 et S2.E1], soit pour renouer avec celui des conquistadores [S1.E25].
- 22 Cependant WWW ne s'en tient pas là, et compte parmi les quelque 700 œuvres qui traitent plus ou moins ouvertement du conflit vietnamien – dont 70 films entre 1961 et 1970 (Malo 325) – dans lequel le président Johnson engage de plus en plus sérieusement le pays. Toutefois, il ne s'agit pas de le transposer dans la guerre de Sécession ou les guerres indiennes, mais plutôt de renvoyer aux incidents du golfe du Tonkin⁷ (2-5 août 1964), où l'attaque du destroyer *USS Maddox* par des vedettes nord-vietnamiennes justifie l'adoption par le Congrès d'une résolution donnant au président toute latitude pour repousser une attaque armée. Dans « The Watery Death » [S2.E9], une torpille à effigie de dragon est lancée contre le croiseur *Virginia* et l'amiral de l'US Navy qui se trouve à son bord. Avant cela, « The Night the Dragon Screamed » [S1.E17] pointait les risques d'une politique de la canonnière au profit du malfaisant colonel Wang, renégat de la garde impériale chinoise, en écho avec le soutien encombrant apporté par les États-Unis à cette clique de généraux qui ont remplacé au pouvoir Ngô Đình Diêm et son frère Thu, éliminés lors d'un coup d'État militaire début novembre 1963.
- 23 Se dessine alors, dès le milieu des années 1960, une position assez critique vis-à-vis de l'engagement au Vietnam, à une époque où il dispose encore d'un large soutien dans l'opinion : l'évocation répétée des périls pesant sur la doctrine Monroe suggère que sa remise au goût du jour consisterait à se tenir à l'écart des affaires indochinoises.

Au carrefour des affirmations sociétales

- 24 Dans le fil de la série judiciaire *The Defenders*, qui souleva la question de la peine de mort dès la première moitié des années 1960 (1961-1965), *WWW* l'aborde à son tour, mais bien plus sous l'angle du dispositif de l'exécution que du bien-fondé ou non de l'administration de la peine capitale. Les deux premières saisons de la série évoquent avec insistance l'électricité – énergie majeure de cette seconde industrialisation en marche dans les États-Unis des années de la Reconstruction – et les supplices qui peuvent en découler, sachant que la chaise électrique est devenue le mode emblématique d'administration de la peine de mort aux États-Unis. L'inventaire est édifiant : le capitaine Coffin tente d'exécuter James West dans une cage métallique reliée à un paratonnerre en plein orage [S1.E6] ; l'agent est torturé sur une chaise délivrant des décharges électriques [S1.E10], puis supplicié tête en bas, toujours à l'électricité [S1.E26], menacé ensuite par un arc électrique [S2.E1] et enfin par un champ d'énergie désintégratrice semblable à l'électricité [S2.E9]. La mort ainsi administrée est toujours infligée par des puissances néfastes, tandis que la série est tournée dans le contexte d'un débat virulent sur la peine de mort en Californie. Il fait suite à l'émotion provoqué par l'exécution de Caryl Chessman, condamné à Los Angeles en 1948 et finalement exécuté en chambre à gaz le 2 mai 1960, quelques mois après la publication de son ultime roman, en dépit de multiples recours et du soutien de figures du monde des lettres et libérales, aux États-Unis comme dans le monde (Grivet).
- 25 Épisode après épisode, *WWW* transmet un message sociétal progressiste à son public, au sujet notamment de ces minorités en voie d'affirmation au cours des années 1960. Certes, *WWW* se signale à ses débuts par une valse de producteurs délégués – avant que Michaël Garrison, Fred Freiberger puis Bruce Lansbury ne parviennent à s'imposer – et par un grand nombre de scénaristes et de réalisateurs, mais le point commun entre les principaux scénaristes (tels John Kneubuhl, Gene L. Coon ou encore Ken Kolb), les réalisateurs les plus réguliers (Irving Moore, Richard Donner) et les producteurs de la série tient à leurs solides convictions progressistes. Du reste, Gene L. Coon et Ken Kolb participeront un peu plus tard à *Star Trek*, série de science-fiction on ne peut plus progressiste pour l'époque.
- 26 Soulignons d'abord le traitement paradoxal des minorités et des marges dans *WWW*, qu'incarne l'adversaire récurrent des agents fédéraux, Miguelito Loveless, placé au premier plan de nombreux épisodes. Ce nain (1 m. 19) aux multiples talents sursignifie outrageusement les marges, car il s'entoure d'individus incarnant divers types d'anomalie physique ou sexuelle : son garde du corps est un géant muet de 2 m. 18 qui répond au nom de Voltaire [S1.E3, E10 et E20] ; Loveless vit entouré d'une cour de femmes éperdues d'admiration, sinon d'amour, pour lui. L'une d'entre elles, Kitty [S1.E27], est une obèse aussi gloussante et volubile que la favorite du gynécée, Antoinette, est mutique, sauf quand il s'agit de pousser la chansonnette avec un Loveless bon chanteur et remarquable accompagnateur [S1.E27 ; S2.E3]. Jean du Verger a bien montré que tous ces personnages, affublés d'un handicap et fédérés autour de Loveless, incarnent une « réification du social » et métaphorisent le rapport négatif des Américains à l'altérité, dix ans après le maccarthysme, alors que la guerre froide continue de nourrir une peur de l'altérité et de la différence (du Verger).
- 27 Mais s'il est clair que Loveless cumule dans *WWW* tous les attributs du méchant, il soutient la comparaison avec les agents fédéraux sur au moins un plan : là où ces

derniers utilisent des gadgets plus ou moins élaborés – et lorsqu'ils en inventent, il s'agit plutôt de bricolage, comme cette chaise et cet os de dinde transformés en redoutable arbalète [S1.E27] – Miguelito Loveless se révèle un touche-à-tout et un inventeur de génie. Le docteur déploie ses talents dans toutes sortes de domaines : il met au point et utilise le tube cathodique, les ondes et l'avion [S1.E3], mais aussi une sorte de magnétophone à micro [S1.E10 et E.20], sans oublier ses aptitudes en chimie, puisqu'il élabore un hallucinogène [S1.E27] et une drogue qui rétrécit [S2.E3]. Notons enfin que Loveless est, avec le comte Manzeppi [S2.E1], le seul criminel qui n'est jamais définitivement mis hors d'état de nuire, donc jamais vraiment châtié par les agents fédéraux.

- 28 S'agissant du traitement des femmes, la série obéit à deux tendances. D'un côté, WWW respecte une affirmation sexiste de la masculinité (Tompkins), et ce, dès le générique, modifié dans un sens encore plus ouvertement misogyne d'une saison sur l'autre : le carton inférieur droit de la première saison montrait un James West dont le baiser laisse pantelante et couteau en main la femme qu'il vient d'embrasser ; celui de la deuxième saison est autrement plus violent, car l'agent fédéral porte à sa poignardeuse un vigoureux coup de poing qui la met à terre⁸. Le statut des personnages féminins dans WWW est en cohérence avec les canons sexistes (western, film d'espionnage) des genres hybridés : quand la femme, souvent érotisée, n'est pas une vénéneuse séductrice/tentatrice (femme-piège et femme-appât), c'est une récompense, voire un trophée que se disputent les deux agents fédéraux en fin d'épisode, lorsque viennent l'épilogue et le repos du guerrier. Dans la même veine, aucune femme ne peut, ne sait ni ne veut résister au charme du viril James West, qui administre ses baisers à longueur d'épisodes et sans aucune opposition. Reste à savoir s'il s'agit d'une réaction aux poussées féministes liées au deuxième mouvement féministe américain, stimulé par la traduction anglaise du *Deuxième sexe* en 1953 et à l'accueil retentissant de *The Feminine Mystique* (Beauvoir ; Friedan).
- 29 La série comporte toutefois nombre d'éléments troublants qui invitent à nuancer cette appréciation de machisme. Tout d'abord, les codes virils du genre sont mis à mal, car le spécimen de mâle américain hétérosexuel blanc incarné par James West s'expose à toutes sortes d'avanies, et son statut est sans cesse mis en péril. Le feuilleton montre tant de scènes de torture – et notamment de crucifixion infligées au héros [S1.E8 et E10 ; S2.E9] – que cela vire au *gimmick* et valut à la série les foudres des associations antiviolence à l'écran. Loin d'être un sujet masculin tout-puissant, West sert souvent d'objet d'expérimentation et de cobaye, le plus souvent pour Loveless [S1.E26 ; S1.E27 ; S2.E3], ponctuellement pour la redoutable docteure Faustina [S2.E4], reflet de la « féminisation du Western » mise en évidence par Christian Viviani à propos des western de Republic Pictures (Viviani 347-368).
- 30 Enfin et surtout, bien des personnages féminins échappent fréquemment aux assignations de leur sexe : certaines d'entre elles parviennent à concevoir et diriger des organisations – certes criminelles, mais de taille mondiale – comme Poisonous Posey [S2.E7] ; d'autres parviennent à l'excellence scientifique, comme la docteure Faustina, sorte de docteur Frankenstein féminin parvenant à ramener des morts à la vie [S2.E4], interprétée dans cet épisode par Ida Lupino, l'une des actrices et réalisatrices de son temps les plus affranchies vis-à-vis des studios. Ainsi les femmes de WWW travaillent, rompant ainsi tant avec la femme de pionnier souvent confinée au foyer et à la ferme (dans le western *mainstream*) qu'avec l'entraîneuse et la prostituée qui vivent de leurs

charmes, ou encore avec la femme plus oisive ou vénéneuse montrée dans les séries d'espionnage. Cette émancipation s'exprime ici spectaculairement : responsabilités militaires de la sergente Musk [S1.E11] ; aspirations de Nina à devenir docteure en psychologie [S1.E16] ; personnages pratiquant des métiers très inhabituels dans l'Ouest américain, en l'occurrence une modiste et une graphiste [S1.E19]. L'émancipation féminine par le travail peut constituer un ressort comique, comme dans le cas de deux jeunes femmes bien plus intéressées par la Remington (modèle mis au point en 1874) trônant dans le wagon des agents fédéraux que par la cour empressée de ces derniers en fin d'épisode [S1.E8]. Dans cette perspective, il arrive que la question du rééquilibrage des positions et des relations au sein du couple soit abordée, ainsi lorsque la femme de l'officier Enrique, sauvé des griffes du sinistre Woolf en partie grâce à elle, revendique explicitement le pouvoir de décider et d'agir en suivant sa propre appréciation, au grand dam de son mari qui défend une vision archaïque du rôle des femmes et se fait vertement tancer sous l'œil interloqué des deux agents célibataires [S1.E25].

- 31 La question raciale, quant à elle, est rarement abordée par *WWW*, alors que le contexte de la première moitié des années 1960 s'y prête particulièrement, non seulement en termes d'avancées législatives, mais aussi de spectacularisation des luttes. Sur le plan législatif, citons la promulgation présidentielle du *Civil Rights Act* le 2 juillet 1964, de l'*Economic Opportunity Act* le 30 août 1964 et du *Voting Rights Act* le 6 août 1965. Quant aux mouvements pour les droits des noirs, les esprits de l'époque furent marqués par la Marche sur Washington pour les droits civiques du 28 août 1961, par la marche de Martin Luther King, Jr., de Montgomery à Selma, consécutive à l'assassinat du révérend noir James Reeb, début mars 1965, mais aussi par la radicalisation d'une partie de la communauté autour notamment des Black Muslims.
- 32 Cependant, un épisode revient sur le long silence des auteurs de *WWW* et le compense par un didactisme appuyé et par la mise en avant de personnages traditionnellement secondaires [S2.E5]. Dans « The Returning Dead », c'est une célébrité, Sammy Davis, Jr, qui interprète le rôle du valet de ferme Jeremiah, seul témoin d'un meurtre commis par quatre blancs cupides, alors que son comparse du *rat pack* (Peter Lawford) campe un notable veule, rongé par la culpabilité et le remords. Tout au long de cet épisode, Jeremiah se comporte en adéquation avec les attitudes affichées par la protestation africaine-américaine d'alors : injustement accusé, il conserve une fierté et une dignité qui tranchent avec des élites locales blanches lâches et criminelles, marquées au fer par un crime originel. La revendication égalitaire s'exprime au fil de l'épisode, car Jeremiah se montre aussi rusé et ingénieux qu'Artemus Gordon, et aussi habile (au maniement des armes), endurant et fort physiquement que James West. Dans ces conditions, ses relations avec les agents fédéraux se placent vite sur le plan de l'amitié, du respect et surtout de la collaboration sur un pied d'égalité, West formulant en fin d'épisode le souhait que son interlocuteur rejoigne son service⁹. Mais Jeremiah montre alors qu'il a parfaitement intégré l'esprit et l'idéal pionniers : son but est moins de devenir agent fédéral que de trouver un endroit où s'établir en colon, vivre et travailler en paix.
- 33 Mais si la déségrégation est bien signifiée sur le plan symbolique, elle peine à se concrétiser car dans ce même épisode, Jeremiah décline successivement une invitation à déjeuner à l'hôtel avec West et Gordon pour rejoindre un lieu de relégation (l'écurie), puis à prendre le café chez l'institutrice, blanche, cultivée et bienveillante envers lui. Peut-être touche-t-on là une limite que toute série de l'époque se garde de bien

franchir, c'est-à-dire une déségrégation de fait impossible à montrer à l'écran au milieu des années 1960 – ce que souligne encore en 1967 *Devine qui vient dîner* (*Guess Who's Coming to Dinner?*, Stanley Kramer) – à moins qu'une telle scène ait été jugée irréaliste dans le contexte diégétique de la série. La séquence du baiser interracial entre le capitaine Kirk et la lieutenant Uhura au cours du 10^{ème} épisode de la 3^{ème} saison de *Star Trek* (« Plato's Stepchildren »), diffusé le 22 novembre 1968, peut confirmer les deux hypothèses. En effet, les perceptions des relations raciales avaient évolué entre le milieu et la fin des années 1960 et, par ailleurs, le contexte de la série de science-fiction affranchissait les concepteurs de toute exigence de vraisemblance diégétique.

- 34 Enfin, à l'inverse de la rigueur et du conservatisme moraux qui imprègnent encore les jugements, sinon les comportements d'une large partie de la société nord-américaine, la série montre dans le domaine de la sexualité une souplesse qui peut surprendre pour un feuilleton de si large audience sur un *network* réputé pour son public familial. Pourtant, à y regarder de plus près, de drôles de mœurs agitent cet Ouest américain : ce sont ceux d'une société en voie de bouleversement.
- 35 Dans *WWW*, une sexualité triomphante et émancipée s'exprime de diverses manières : très directement dès le titre de la série, puisque « Wild Wild » peut aussi signifier « sexuellement déchainé » ; ailleurs, des images défient la censure moribonde du Code Hays, en vigueur depuis 1934 et qui n'était pas encore devenu totalement obsolète, au moyen des techniques de contournement éprouvées, ici un prototype de canon lance-flamme blindé [S1.E19], là un tank sur rail qui surgit avec son canon bien dressé d'un étroit tunnel [S1.E25], par effet de surenchère vis-à-vis de la symbolique traditionnelle du pistolet dans le western (Cawelti). On trouve même une allusion au *Playboy* d'Hugh Hefner – revue qui, depuis 1953, participe activement à la révolution des mœurs – quand à la toute fin de « The Druid's Blood » Artemus Gordon s'essaie à la magie : il veut sortir un lapin d'une boîte, et c'est une jeune femme accorte aux oreilles postiches semblables à celles des *bunny girls* du célèbre mensuel qui surgit [S1.E24]. Par ailleurs, il est fait allusion au triolisme, pratique sexuelle suggérée dès le pilote de la série : il n'est pas rare de retrouver par la suite les deux héros en compagnie d'une seule jolie femme dans leur luxueux wagon privatif, alors que la locomotive s'ébranle, lâche un jet de vapeur et s'engage immédiatement dans un tunnel à la nuit tombée.
- 36 *WWW* serait aussi, pour certains, « la première série gay jamais diffusée sur écran cathodique » (Winckler et Petit 78-79). Une lecture de la série au prisme de l'homosexualité, dans le fil des travaux de Chris Packard notamment, dispose de sérieux arguments. De toute évidence, on ne peut minimiser le rôle du flamboyant créateur et producteur exécutif Michael Garrison dans la première saison et le début de la deuxième : son homosexualité notoire s'est traduite de diverses manières, surtout après qu'il eut repris le contrôle de la série (voir annexe 1). Rappelons brièvement les fondamentaux de *WWW* : deux hommes – jeunes, séduisants, intelligents et virils – vivent comme en ménage à longueur d'épisodes dans le *Wanderer*, un wagon luxueusement aménagé. Aux pantalons moulants (souvent de cuir) portés par « Jim » West, s'ajoute sa prédilection à s'exhiber torse nu [S1.E27 ; S2.E2], notamment lors de combats [S1.E8 ; S1.E22] pouvant se terminer en corps-à-corps mortel dans un bain de boue [S1.E23]. « Artie » Gordon n'est pas en reste, qui montre un goût prononcé pour le déguisement, voire le travestissement [S1.E25]. Il convient d'ajouter des décors et une mise en scène dénotant un imaginaire teinté d'homoérotisme : les agents agissent souvent dans des lieux de marginalité, qui sont aussi ceux de la drague gay – bars

interlopes, docks de San Francisco la nuit [S1.E3 ; S1.E7 ; S1.E.16 ; S1.E17 ; S1.E20 ; S1.E21 ; S1.E26 ; S2.E9] – la référence à l'univers du sadomasochisme n'est pas absente, notamment le fouet lors des si nombreuses séances évoquées plus haut de flagellation ou de crucifixion de West (Marill 77).

- 37 L'interrelation entre les principaux personnages renforce également, selon Alexander Doty, la thèse d'une homosexualité sous-jacente de la série, annonciatrice de formules à succès encore plus explicites, comme *Starsky et Hutch* (ABC, 1975-1979). La relation spéciale entre West et Loveless intrigue : le second, qui envie au premier son corps sculptural [S1.E27], se fait le voyeur narquois des conquêtes de West [S1.E27 ; S2.E3] ; il laisse éclater sa jalousie comme un amoureux éconduit, quand l'agent fédéral lui oppose dédain et désintérêt, bref, l'ignore [S1.E20]. Enfin, *last but not least*, il y a ce pittoresque prince des mers du Sud aussi cruel qu'efféminé et maniéré, qui fait les yeux doux aux deux agents tout au long de l'épisode [S1.E23], et des avances qui culminent lors de la scène finale, dans l'intimité du Wanderer, bien entendu¹⁰.

Conclusions

- 38 Au terme d'une étude portant sur un échantillon limité chronologiquement, mais représentatif de la diversité thématique, stylistique et esthétique de la série, on peut affirmer qu'en dépit de l'hybridation formelle qui caractérise *WWW*, ce *drama* jette les bases d'un univers cohérent, qui dépasse de loin les ressorts des sous-genres dont il s'inspire (action, suspense, victoire du bien sur le mal etc.). Cette série non conventionnelle, à l'instar des productions contemporaines qui s'annoncent dans le cadre du Nouvel Hollywood, critique et rompt largement avec ces représentations traditionnelles de l'Ouest américain dans la période d'achèvement de la conquête, qui expriment une mythologie populaire et une identité nationale reposant sur les figures du pionnier, de la frontière, etc.
- 39 Par le nombre et l'importance des questions brassées dans la série, *WWW* est bien un « artefact culturel et commercial » de premier plan, dont le succès témoigne de la force du lien établi avec « la société qui les produit et les regarde » (Boutet 3) : la guerre froide (dans son actualité asiatique), la question raciale, l'émancipation féminine sont au rendez-vous, pour ne citer que les principaux défis intérieurs ou extérieurs lancés aux États-Unis au cours des années 1960. Notons que la série ne se contente pas de soulever diverses questions, elle ébauche des réponses qui sont autant de marqueurs du progressisme imprégnant ses concepteurs : l'émancipation féminine passe par l'instruction, le travail, l'accès à une profession – gages d'indépendance et de promotion sociale – et un rééquilibrage de l'autorité dans le couple ; l'intégration raciale s'opérera par l'accès et l'adhésion aux valeurs pionnières ; la puissance états-unienne n'a rien à gagner en soutenant des dictateurs galonnés, à Saigon ou ailleurs ; *WWW* souligne également que la justice du pays ne se grandit pas en maintenant la peine de mort dans son arsenal répressif : l'électricité est toujours utilisée, au fil des épisodes, à des fins négatives, explicitement « cruelles et inhabituelles », pour reprendre les termes du VIII^e amendement de la Constitution qui, selon les opposants à la peine de mort, rend ce châtiment anticonstitutionnel. *WWW* n'est donc pas dépourvu d'un regard critique acéré et de mises en garde implicites sur le terrain politique et diplomatique, des risques de l'impérialisme aux limites de la démocratie locale, en passant par l'oligopolisation de l'économie. En cela, la série annonce la grande

contestation qui va bientôt secouer les États-Unis, sur fond de désillusions en Asie du Sud-Est et d'exercice du pouvoir par les caciques des deux partis de gouvernement, au détriment des forces collectives et des personnalités (Robert Kennedy, Eugene McCarthy) incarnant une perspective de renouvellement. Certes, *WWW* n'est pas tout à fait pionnier en la matière, car nombre de sur-westerns avaient adopté des vues non conventionnelles (sur le sort des Indiens ou le rôle des femmes), mais elle rompt avec les séries d'évasion les plus en vogue au milieu des années 1960.

- 40 Ainsi, c'est un tout autre portrait de l'Amérique que *WWW* dresse d'épisode en épisode, offrant aux téléspectateurs de CBS un visage bien plus en phase avec les mouvements qui agitent la société que la plupart des productions ambiantes visant plus à la simple distraction qu'au regard critique. On le constate, le message délivré est résolument libéral et progressiste sur les plans politique et diplomatique, émancipateur aux plans sociaux et sociétaux à propos des minorités raciales et sexuelles. D'un point de vue formel, ce *drama* constitue un jalon important pour des productions ultérieures qui abordent les mêmes dossiers : l'avancement de la condition des noirs (Greg Morris, tête pensante de *Mission: Impossible*, 1966-1973), la condition et l'émancipation des femmes (*The Mary Tyler Moore Show*, 1970-1977), l'homosexualité (*Starsky & Hutch*, 1975-1979), et bien sûr la critique de l'engagement américain au Vietnam par guerre de Corée interposée (*M*A*S*H**, 1972-1983).
- 41 Poussant les curseurs au maximum, *Les Mystères de l'Ouest* offrent au spectateur américain une production inattendue, débridée autant qu'hybride, dans un style baroque tout en démesure, avec une tonalité comique percutante. En dépit de son arrêt brutal au bout de quatre saisons, sous la pression de campagnes d'opinion contre la violence télévisuelle qui avaient la série dans le viseur, cette dernière reste, pour toutes les raisons que l'on vient d'évoquer, l'une des séries les plus audacieuses et les plus emblématiques de leur décennie. L'accueil assez mitigé de son adaptation cinématographique par Barry Sonnenfeld en 1999 (avec Will Smith, Kevin Kline, Kenneth Branagh et Salma Hayek) aux États-Unis – salué par une moisson de distinctions aux Razzie Awards 2000 (pires film, scénario, couple à l'écran, premier et second rôles) – semble indiquer que son public repose plus sur ses contemporains et des nostalgiques des années 1960 que sur de nouvelles cohortes d'admirateurs. Il n'en reste pas moins que les chercheurs ont tout à gagner à voir d'un œil neuf les aventures anciennes de Jim West et Artemus Gordon.

BIBLIOGRAPHIE

- BAQUÉ, Zachary. « (Sur-)western et politique : remarques sur *The Man Who Shot Liberty Valance* ». *Le Western et les mythes de l'Ouest. Littérature et arts de l'image*. Dir. Gilles Menegaldo et Lauric Guillaud. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 95-106.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Le Cerf, 1976.
- BEAUVOIR (de), Simone. *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard, 1949.

- BIDEAU, Anne-Marie. *Hollywood et le rêve américain*. Paris : Masson, 1994.
- BOURTON, William. *Le Western, une histoire parallèle des États-Unis*. Paris : Presses Universitaires de France, 2008.
- BOUTET, Marjolaine. « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines ». *Revue de Recherche en Civilisation Américaine*, n° 2, 2010, p. 1-17.
- CALVET, Yann. « Le crépuscule des mythes ». *Le Western et les mythes de l'Ouest. Littérature et arts de l'image*. Dir. Gilles Menegaldo et Lauric Guillaud. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 79-94.
- CAWELTI, John G. *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1970.
- CHENILLE, Vincent. « Le national et l'international dans les séries télévisées d'espionnage américaines et britanniques des années 1960 ». *Le Temps des médias*, vol. 1, n° 16, 2011, p. 74-85.
- COLONNA, Vincent. *L'art des séries télé*, tomes 1 et 2. Paris : Payot, 2015.
- DOTY, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.
- ESQUENAZY, Jean-Pierre. *Éléments pour l'analyse des séries*. Paris : L'Harmattan, 2017.
- FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York : Norton & co, 1963.
- FRODON, Jean-Michel. *La projection nationale. Cinéma et nation*. Paris : Odile Jacob, 1998.
- GRIVET, Simon. « L'asphyxie du bourreau. La peine de mort dans la Californie des années 1960 ». *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 87, 2007/3, p. 86-95.
- GUILLAUD, Lauric. « Tentative de généalogie d'un genre : le Western ». *Le Western et les mythes de l'Ouest. Littérature et arts de l'image*. Dir. Gilles Menegaldo et Lauric Guillaud. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 25-54.
- JACQUIN, Philippe, et Daniel ROYOT. *Go West ! Histoire de l'Ouest américain, d'hier à aujourd'hui*. Paris : Flammarion, 2002.
- LIARDET, Didier. *Les Mystères de l'Ouest. Les reflets de l'étrange*. Marseille : Yris, 1999.
- MALO, Jean-Jacques. « Le western et la guerre du Vietnam ». *Le Western et les mythes de l'Ouest. Littérature et arts de l'image*. Dir. Gilles Menegaldo et Lauric Guillaud. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 325-337.
- MARILL, Alvin H. *Television Westerns: Six Decades of Sagebrush, Sheriffs, Scalawags and Sidewinders*. Lanham : Scarecrow Press, 2011.
- MITRY, Jean. *Histoire du cinéma*, tome I. Paris : éd. universitaires, 1967.
- PACKARD, Chris. *Queer Cow Boys and Other Erotic Male Friendship in Nineteenth-Century American Literature*. Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2005.
- SÉPULCHRE, Sarah, dir. *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : De Boeck, 2011.
- TOMPKINS, Jane. *West of Everything: The Inner Life of Westerns*. Oxford : Oxford University Press, 1993.
- TREDY, Dennis. « Programmation, audiences et purges sur les networks, des années 1950 aux années 1970 ». Journée d'étude « Séries TV et networks américains des années 1950, 1960 et 1970 ». Montpellier, 7 mai 2018.

VERGER (du), Jean. « Échos et remakes dans les séries télévisées des années 1960 à nos jours ». *TV Series*, n° 6 | 2014, journals.openedition.org/tvseries/317. Page consultée le 29 août 2019.

VIVIANI, Christian. « Femmes au cœur du western classique. Le cas “Republic Pictures” et ses ramifications ». *Le Western et les mythes de l'Ouest. Littérature et arts de l'image*. Dir. Gilles Menegaldo et Lauric Guillaud. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 339-346.

WINCKLER, Martin, et Christophe PETIT. *Les séries télé*. Paris : Larousse, 1999.

ANNEXES

Annexe 1 : épisodes analysés de la saison 1 (diffusée en noir et blanc)

N° de l'épisode de la saison, dans l'ordre de diffusion aux États-Unis (Ordre probable de tournage)	Titre angl. : « <i>The Night (of)...</i> » Titre fr. : « <i>La nuit...</i> »	1 ^{re} diffusion aux États-Unis (CBS) 1 ^{re} diffusion en France	Created by (C) Producer (P) Executive Producer (EP) ₁	Scénariste(s) (occurrences)	Réalisateurs (occurrences)	Particularités de l'épisode : Rôles (& occurrences) Guest Stars (GS)
SLE1 (pilote)	<i>the Inferno</i> des ténébres	15 sept. 1965 9 avril 1967	C & P : Michael Garrison (MG)	Gilbert Rabston	Richard Safarian	
(1) SLE2 (9)	<i>the Deadly Bed</i> du lit de la mort	24 sept. 1965 30 oct. 1999	P : Freddy Freiberger (FF) C : Michael Garrison (MG)	George Scheak & Williams Marks	William Witney	
SLE3 (10)	<i>the Wizard Shook the Earth</i> du sorcier	1 ^{re} oct. 1965 14 mai 1967	<i>idem</i>	John Kneubuhl	Bernard Kowalski	1 ^{re} apparition de Miguelito Loveless / ML (Michael Dunn) et de Voltaire / V (Richard Kiel)
SLE4 (11)	<i>the Sudden Death</i> de la mort subite	8 oct. 1965 23 avril 1967	<i>idem</i>	Oliver Crawford	W. Witney (2)	
SLE5 (12)	<i>the Casual Killer</i> du tueur désinvolte	15 oct. 1965 15 janv. 2000	<i>idem</i>	Bob Barash	Don Taylor	
SLE6 (13)	<i>the Thousand Eyes</i> des mille yeux	22 oct. 1965 10 avril 1967	<i>idem</i>	Preston Wood	R. Safarian (2)	
SLE7 (14)	<i>the Glowing Corpse</i> du cadavre fluorescent	29 oct. 1965 20 nov. 1999	<i>idem</i>	Henri Sharp	Irving J. Moore	
SLE8 (15)	<i>the dancing death</i> du bal fatal	5 nov. 1965 4 déc. 1999	<i>idem</i>	Fred Freiberger & William Tunberg	Harvey Hart	
SLE9 (16)	<i>the Double-edged Knife</i> du couteau à double tranchant	12 nov. 1965 30 avril 1967	<i>idem</i>	Steve Kandel	Don Taylor (2)	
SLE10 (17)	<i>that Terror Stalked the Town</i> de la ville sans voix	19 nov. 1965 4 juin 1967	<i>idem</i>	John Kneubuhl (2) & Richard Landau	Alvin Ganzer	ML & V (2)
SLE11 (18)	<i>the Red-eyed Madman</i> du général Grimm	26 nov. 1965 19 fév. 2000	C & EP : Michael Garrison	Stanford Whitmore	I.J. Moore (2)	Martin Landau (GS : gén. Grimm)
SLE12 (19)	<i>the Human Trigger</i> du dévasteur humain	10 déc. 1965 11 juin 1967	<i>idem</i>	Norman Katlov	Justin Addiss	
SLE13 (20)	<i>the Torture Chamber</i> du musée maudit	10 déc. 1965 11 juin 1967	<i>idem</i>	Philip Saltzman & Jason Wingreen	Alan Crosland Jr	
SLE14 (21)	<i>the Howling Light</i> du phare hurlant	17 déc. 1965 13 nov. 1999	<i>idem</i>	Henri Sharp	Paul Wendkos	
SLE15 (2)	<i>the Fatal Trap</i> Nuit fatale	24 déc. 1965 7 mai 1967	P : Collier Young	Jack Marlowe & Robert Baron	Richard Whorf	

S1.E16 (3)	<i>the Steel Assassin</i> des automates	7 janv. 1966 25 juin 1967	P : J. Mantley EP : Philip Leacock	Calvin Clements	L.H. Katzin	2 ^{me} app. du pdt. Grant
S1.E17 (4)	<i>Dragon Screamed</i> où le dragon cria	14 janv. 1966 28 mai 1967	idem	Kevin de Courcy	I.J. Moore (3)	
S1.E18 (5)	<i>the Grand Emir</i> orientale	28 janv. 1966 18 juin 1967	idem	Don Mullally	I.J. Moore (4)	
S1.E19 (6)	<i>the Flaming Ghost</i> des esprits de feu	4 fév. 1966 8 janv. 2000	idem	Robert Hammer & Preston Wood	Leonard Katzman	
S1.E20 (7)	<i>the Whirling Death</i> de l'attentat	18 fév. 1966 2 juillet 1967	idem	Jackson Gillis	Mark Ridell	ML & V (3)
S1.E21 (8)	<i>the Puppeteer</i> du marionnettiste	25 fév. 1966 17 janv. 2000	idem	Henri Sharp	I.J. Moore (5)	
S1.E22 (22)	<i>the Bars of Hell</i> des barreaux de l'enfer	4 mars 1966 16 oct. 1999	C & EP : Michael Garrison	Bob Wright	Richard Donner	
S1.E23 (23)	<i>the Two-legged Buffalo</i> du bison à deux pattes	11 mars 1966 22 janv. 2000	idem	J. Kneubuhl (3)	Edward Dein	
S1.E24 (24)	<i>the Druid's Blood</i> du magicien	25 mars 1966 27 nov. 1999	idem	H. Sharp (2)	Ralph Senensky	
S1.E25 (25)	<i>the Freebooters</i> des Conquistadors	1 ^{er} avril 1966 11 nov. 1999	idem	Gene L. Coon	Ed. Dein (2)	
S1.E26 (26)	<i>the Burning Diamond</i> de l'elixir de diamant	8 avril 1966 29 janv. 2000	idem	Ken Kolb	I.J. Moore (6)	
S1.E27 (27)	<i>the Murderous Spring</i> du printemps meurtrier	15 avril 1966 5 fév. 2000	idem	J. Kneubuhl (4)	R. Donner (2)	ML (4)
S1.E28 (28)	<i>the Sudden Plague</i> de la peste subite	22 avril 1966 6 nov. 1999	idem	K. Kolb (2)	I.J. Moore (7)	

Note : *Producer* : producteur exécutif ; il est mandaté par l'*executive producer* pour suivre le tournage dans ses diverses dimensions (délais, budget etc.). *Executive Producer* : producteur délégué ; souvent à l'origine du film ou de la série, il détient des parts de production et est responsable juridiquement et financièrement de la création devant les divers coproducteurs).

Annexe 2 : épisodes analysés de la saison 2 (diffusée en couleurs, avec générique modifié)

N° de l'épisode de la saison, dans l'ordre de diffusion aux États-Unis (Ordre probable de tournage)	Titre angl. : « <i>The Night (of)...</i> » Titre fr. : « <i>La nuit...</i> »	1 ^{ère} diffusion aux États-Unis (CBS) 1 ^{ère} diffusion en France	Created by (C) Producer (P) Executive Producer (EP)	Scénariste(s) (occurrences)	Réalisateurs (occurrences)	Particularités de l'épisode : Rôles (& occurrences) Guest Stars (GS)
S2.E1	<i>the Eccentrics</i>	16 sept. 1966	C & P : Michael Garrison	Charles Bennett	Robert Sparr	Comte Manzepi (1)
(1)	des excentriques	29 mars 1968				Richard Pryor (GS)
S2.E2	<i>the Golden Cobra</i>	23 sept. 1966	<i>idem</i>	H. Sharp (3)	I.J. Moore (6)	Boris Karloff (GS)
(2)	du cobra d'or	8 août 1977				
S2.E3	<i>the Raven</i>	30 sept. 1966	<i>idem</i>	Ed di Lorenzo	I.J. Moore (8)	ML (5)
(3)	du monde nouveau	21 janv. 1968				
S2.E4	<i>the Big Blast</i>	7 oct. 1966	<i>idem</i>	K. Kolb (3)	R. Senensky (2)	Ida Lupino (GS)
(4)	des masques	14 janv. 1968				
S2.E5	<i>the Returning Dead</i>	14 oct. 1966	<i>idem</i>	J. Kneubuhl (5)	R. Donner (3)	Sammy Davis Jr, Peter Lawford, Alan Baxter (GS)
(5)	des revenants	21 mai 1967				
S2.E6	<i>the Flying Pie Plate</i>	21 oct. 1966	C & EP : MG	Daniel Ullman	Robert Sparr	
(8)	de la soucoupe volante	16 août 1977	P : Bruce Lansbury			
S2.E7	<i>the Poisonous Posey</i>	28 oct. 1966	P : Bruce Lansbury	Don Mullally (2)	Al. Crosland (2)	
(10)	du poison	15 août 1977	(a remplacé M. Garrison)			
S2.E8	<i>the Bottomless Pitt</i>	4 nov. 1966	C & EP : MG	K. Kolb (4)	R. Sparr (2)	
(9)	des bagnards	19 août 1977	P : Bruce Lansbury (idem)			
S2.E9	<i>the Watery Death</i>	11 nov. 1966	P : Bruce Lansbury	Di Lorenzo (2), Lew Garfinkl & Leigh Chapman	I.J. Moore (9)	
(11)	de la sirène	7 janv. 1968	(idem)			
S2.E10	<i>the green terror</i>	18 nov. 1966	P : Bruce Lansbury (idem)	J. Kneubuhl (6)	R. Sparr (3)	ML (6)
(12)	de la terreur verte	29 juil. 1978				
S2.E11	<i>the Ready-made Corpse</i>	25 nov. 1966	EP : M. Garrison (décède au moment du tournage)	Bob Wood & K. Kolb (5)	I.J. Moore (10)	
(7)	du cadavre	8 déc. 1979	Relayé par Bruce Lansbury.			
S2.E12	<i>the Man-eating House</i>	2 déc. 1966	C & P : MG	J. Kneubuhl (7)	A. Crosland (2)	
(6)	de la maison hantée	17 mars 1968				

NOTES

1. Des journées d'études « Séries télévisées et Histoire » se sont récemment tenues aux universités de Limoges (27 avril 2017) puis de Versailles-Saint Quentin-en-Yvelines (17 novembre 2017) à l'initiative du Centre de Recherche Interdisciplinaire en Histoire, Histoire de l'Art et Musicologie (CRIHAM, universités de Poitiers et de Limoges), du laboratoire Espaces Humains et Interactions Culturelles (EHIC, université de Limoges et université Clermont-Auvergne) et du Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (CHSC, université de Versailles Saint-Quentin). Une journée d'études pluridisciplinaire, organisée le 7 mai 2018 par le laboratoire Représenter, Inventer la Réalité du Romantisme à l'Aube du XXI^e siècle (RIRRA21, université Paul Valéry-Montpellier 3) fut consacrée aux rapports entre networks et séries des années 1950-1970.

2. Le tableau de l'annexe 1 indique les codes attribués à l'échantillon d'une quarantaine d'épisodes étudiés, à cheval sur les saisons 1 (diffusées du 15 sept. 1965 au 22 avril 1966) et 2 (du 16 sept. au 2 déc. 1966). La série est diffusée en France sous le titre *Les Mystères de l'Ouest* à partir d'avril 1967.

3. Il s'agit d'une variante par rapport à l'analyse à partir de trois dates proposées par William Bourton : date de la réalisation, de l'époque concernée et celle où il est vu.

4. L'échantillon sélectionné couvre une quarantaine d'épisodes, à cheval sur les saisons 1 et 2, d'une série alors dominée par son créateur et *showrunner* Michael Garrison, décédé accidentellement en début de saison 2 (voir annexes). Garrison donna à la série son tempo et ses principales orientations, très marginalement modifiées par son principal successeur, Bruce Lansbury.

5. On passe de l'expressionnisme allemand – avec les pouvoirs hypnotiques du docteur Mabuse de la série de films de Fritz Lang, 1922, 1933, 1960 [S1.E14 ; S1.E24] et les allusions au *Cabinet du Dr Caligari* (Robert Wiene, 1920) [S1.E21] – au film noir, avec la marionnette ventriloque de *Dead of Night* (*Au cœur de la nuit*, Alberto Calvacanti, 1945) [S2.E1], mais aussi *Kiss Me Deadly* (*En quatrième*

vitesse, Robert Aldrich, 1955) [S1.E7], sans oublier le western, notamment *High Noon* (*Le train sifflera trois fois*, Fred Zinnemann, 1952) [S2.E5]. D'autres très grands cinéastes et films ne sont pas oubliés : *Le Septième sceau* d'Ingmar Bergman (1957) [S1.E21], le Fritz Lang du *Tigre du Bengale* (1959) [S1.E23], Orson Welles et son *Citizen Kane* (1941), via un traineau qui rappelle Rosebud [S1.E20]. En matière de séries, *WWW* lorgne du côté des *Avengers* (*Chapeau melon et bottes de cuir*, ITV, 1961-1969) avec les jouets-tueurs dans un épisode au scénario qui rappelle le fameux *Christmas Carol* de Dickens [S1.E20].

6. Séquence visible sur <https://youtu.be/AfmQGCDJwg?t=1399> (vostf).

7. Selon les Américains, le destroyer *USS Maddox*, qui croisait dans les eaux internationales au large du golfe du Tonkin, aurait été attaqué à la torpille par des vedettes nord-vietnamiennes. Le surlendemain, le Congrès vota une résolution donnant au Président en exercice toute latitude pour repousser une attaque armée. Au mois de décembre 1965, 184 300 soldats nord-américains servaient au Viêt-nam.

8. Générique de la saison 1 visible en <https://youtu.be/YvPT39qVG2Q?t=11>.

9. Extrait visible en <https://youtu.be/1G7zS4uByk4?t=2756>.

10. Scène visible en <https://youtu.be/55NLGEVeiFk?t=2808>.

RÉSUMÉS

Les Mystères de l'Ouest (*The Wild Wild West*, abr. *WWW*), série diffusée sur CBS, remporte un vif succès dès son lancement, fin 1965. Si ce *drama* mélange astucieusement western et film d'espionnage, les raisons de sa réception favorable peuvent également se trouver dans les lignes directrices du message qu'il adresse à son public. La série remet d'abord en cause divers éléments constitutifs de la mythologie de l'Ouest, malmenant aussi bien les vertus supposées des communautés locales de pionniers que celles d'une conquête de l'Ouest entrée dans sa phase finale après la guerre de Sécession. De manière plus ou moins allusive, *WWW* présente des points de vue progressistes aux plans politique, diplomatique, voire économique. La série prend aussi position contre diverses formes de conservatisme et soutient l'émancipation dans le domaine des mœurs, ainsi que l'affirmation des minorités africaine-américaine et homosexuelle en voie de structuration plus ou moins aboutie dans la société nord-américaine du milieu des années 1960. Tout ceci en fait une série peu conventionnelle, annonciatrice des grands mouvements de contestation des années suivantes.

The Television series *The Wild Wild West* (*WWW*) was broadcast on CBS from 1965 to 1969 and it was an immediate success. While it cleverly brings together the aesthetics of the western and spy fiction, its success also has to do with the historical and social relevance of the themes it addresses. The series questions diverse constitutive elements of the mythology of the West, as it undermines the supposed virtues of the pioneering local communities as well as those asserted by the conquest of the West in its final stage after the Civil War. In a more or less coded and allusive way, the politics of the series are mainly geared towards political, diplomatic, and economic progress. The series also takes sides against several forms of conservatism, brings a subtle support to the moral emancipation and empowerment of the African American and gay minorities who had achieved differing stages of mobilization in the 1960s. For all these reasons, *The Wild Wild West* remains as a nonconventional series, with an altogether coherent message, heralding the major protest movements of the following years.

INDEX

Keywords : Reconstruction, Gilded Age, Great Society, Vietnam War, 1960s, TV series, Western, Frontier, Spy movie, Mass culture, African American mobilizations, Feminism, Homosexuality, Sexism

Mots-clés : Reconstruction, Âge du toc, progressisme, Grande Société, guerre du Vietnam, séries télévisées, western, Frontière, espionnage, culture de masse, années 1960, féminisme, mobilisations africaines-américaines, homosexualité, sexisme

Thèmes : Hors-thème

AUTEUR

JEAN RUHLMAN

IRHiS, UMR 8529